

**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO  
INSTITUTO MULTIDISCIPLINAR  
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PATRIMÔNIO, CULTURA E SOCIEDADE  
(PPGPACS)**

**DISSERTAÇÃO**

**GRAFISMO MARAJOARA: RESSEMANTIZAÇÃO  
AFROINDÍGENA NA COMUNIDADE TRADICIONAL DE MATRIZ AFRICANA  
ILÊ DA OXUM APARÁ**

**GILDASIO MIRANDA DO CARMO**

**2025**



**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO  
INSTITUTO MULTIDISCIPLINAR CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
PATRIMÔNIO, CULTURA E SOCIEDADE.**

**GRAFISMO MARAJOARA: RESSEMANTIZAÇÃO AFROINDÍGENA NA  
COMUNIDADE TRADICIONAL DE MATRIZ AFRICANA ILÊ DA OXUM APARÁ**

**GILDASIO MIRANDA DO CARMO**

Sob a Orientação da Professora  
**Prof.ª Dr.ª Camila Daniel**

Dissertação submetida como requisito parcial  
para obtenção do grau de **Mestre em  
Patrimônio Cultural**, no Curso de Pós-  
Graduação em Patrimônio, Cultura e  
Sociedade, Área de Concentração Patrimônio  
Cultural: Memória, Identidade e Sociedade.

Nova Iguaçu (RJ)  
junho de 2025

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro  
Biblioteca Central / Seção de Processamento Técnico

Ficha catalográfica elaborada  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

C287g Carmo, Gildasio Miranda do, 1982-  
Grafismo marajoara: ressemantização afroindígena na  
comunidade tradicional de matriz africana Ilê da Oxum  
Apará / Gildasio Miranda do Carmo. - Nova Iguaçu, 2025.  
132 f.: il.

Orientadora: Camila Daniel.  
Dissertação (Mestrado). -- Universidade Federal Rural  
do Rio de Janeiro, PPGPACS - Curso de pós-graduação em  
patrimônio, cultura e sociedade, 2025.

1. Grafismo Marajoara. 2. Ilê da Oxum Apará. 3.  
Patrimônio cultural brasileiro. 4. Candomblé. 5.  
Ressemantização. I. Daniel, Camila, 1985-, orient. II  
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. PPGPACS  
- Curso de pós-graduação em patrimônio, cultura e  
sociedade III. Título.

TERMO Nº 755/2025 - PPGPACS (12.28.01.00.00.00.22)

Nº do Protocolo: 23083.051123/2025-06

Nova Iguaçu-RJ, 04 de setembro de 2025.

**GILDASIO MIRANDA DO CARMO**

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Patrimônio, Cultura e Sociedade no Programa de Pós-Graduação em Patrimônio, Cultura e Sociedade, Área de Concentração Patrimônio Cultural: IDENTIDADES E SOCIEDADE.

DISSERTAÇÃO APROVADA EM 22/07/2025.

*Documento não acessível publicamente*

*(Assinado digitalmente em 04/09/2025 11:25)*

ARTHUR GOMES VALLE  
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR  
DeptAR (12.28.01.00.00.00.81)  
Matrícula: ####474#7

*(Assinado digitalmente em 09/09/2025 14:34)*

CAMILA DANIEL  
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR  
DeptCAdmS (12.28.01.00.00.00.16)  
Matrícula: ####824#8

*(Assinado digitalmente em 08/09/2025 15:59)*

ANNA MARIA ALVES LINHARES  
ASSINANTE EXTERNO  
CPF: ####.###.032-##

Visualize o documento original em <https://sipac.ufrrj.br/public/documentos/index.jsp> informando seu número: 755, ano: 2025, tipo: TERMO, data de emissão: 04/09/2025 e o código de verificação: 8208fe286a

## AGRADECIMENTOS

Chegar até este momento foi uma caminhada longa e intensa, marcada por muitas lutas, desafios e esforços. Batalhei bastante para poder escrever estas linhas, enfrentando depressão e sobrecargas de trabalho, pois a vida não desacelera para que possamos nos dedicar exclusivamente à dissertação; ela acontece justamente nos momentos mais improváveis.

O presente trabalho foi realizado, com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior Brasil (CAPES). Uma das grandes ajudas nesse processo foi a bolsa de mestrado que me permitiu abrir mão de algumas frentes de trabalho para me concentrar plenamente na pesquisa e nas atividades de campo. Outro agradecimento especial é direcionado à minha Comunidade Tradicional de Matriz Africana Ilê da Oxum Apará, que generosamente me permitiu acessar toda a sua rica história e seus ensinamentos, ajudando-me diariamente a afastar o hospedeiro eurocêntrico que carregamos conosco.

Agradeço profundamente (*Okan Mimo*) aos meus mais velhos: à Oyabunmin Silvana Santana, ao Baba OgunFaislon e ao Baba Prof.<sup>º</sup> Jayro Pereira de Jesus, que, com paciência e sabedoria, me orientaram ao longo de todo esse percurso. Esta pesquisa é fruto coletivo de uma comunidade bioancestral pulsante e cheia de vida. Sou imensamente grato à minha ancestralidade, especialmente a Exu e ao meu pai Oxaguian, pois, apesar de todas as adversidades, conseguimos seguir adiante, abrindo novos caminhos e mantendo vivo o legado bioancestral do Babalorixá Jair de Ogum.

Quero agradecer à minha orientadora, Camila Daniel, pelo sincero reconhecimento e apoio. Ela assumiu esta orientação em um momento já avançado do processo e, com competência e sensibilidade, direcionou o trabalho da melhor maneira possível até chegarmos à fase atual.

Também agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Patrimônio, Cultura e Sociedade (PPGPACS) e a todos os professores que, de diferentes formas, contribuíram para esta jornada. Em especial, à Prof.<sup>ª</sup> Raquel Alvitos, pelo carinho, paciência e partilha de conhecimentos. Um agradecimento especial ao professor Arthur Valle, que iniciou comigo essa trajetória ainda em 2011, durante a graduação, fornecendo todo o arcabouço necessário para alcançar esta etapa. Agradeço também ao presidente da Fundação Mário Peixoto, Paulo Valle, por compreender minhas necessidades acadêmicas, flexibilizando horários e incentivando-me com palavras de apoio, reconhecendo que um mestre em patrimônio cultural enriquece grandemente a instituição.

À minha esposa, Débora, e ao meu filho, Angelus, agradeço imensamente pela compreensão, paciência e apoio constante durante as longas noites de trabalho na elaboração deste documento. Amo muito vocês, família!

Agradeço a todos que, de alguma forma, colaboraram e continuam colaborando para o meu aperfeiçoamento contínuo. E, para encerrar, um agradecimento especial ao meu amigo Casca de Bala, Exu que abriu e alinhou todos esses encontros e confluências, possibilitando romper a barreira do tempo-espacó e trazendo-me segurança para esta etapa do processo da minha vida! *Laroyê, Exu!*

Agradeço a Oxum Apará pelo direcionamento de vida e a Ogum Iara pelas bênçãos diárias de força e inteligência ancestral!

*NZAMBI UÁ KUATESA! AWETU*

"O presente trabalho foi realizado, com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001".

"This study was financed, in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) Finance Code 001."

*“Exu matou um pássaro ontem com uma pedra que só jogou hoje”*

(Ditado popular sobre o Orixá Exu)

## RESUMO

Carmo, Gildasio Miranda do: **O grafismo marajoara: ressemantização afro-indígena na comunidade tradicional de matriz africana Ilê da Oxum Apará** / Gildasio Miranda do Carmo. – 2025. 132 f. Dissertação (Mestrado em Patrimônio, Cultura e Sociedade) – Instituto Multidisciplinar, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Nova Iguaçu, 2025.

Esta dissertação tem como objetivo analisar o uso tradicional da cerâmica marajoara na contemporaneidade, com foco na sua ressemantização, no estudo de caso da comunidade tradicional de matriz africana Ilê da Oxum Apará, situada no município de Itaguaí, no estado do Rio de Janeiro. O estudo parte da análise de 15 peças cerâmicas marajoaras que compõem o ACIOA - Acervo Cultural do Ilê da Oxum Apará, buscando compreender como os grafismos presentes nesses objetos são ressemantizados no contexto tradicional e cultural, compondo o seu patrimônio imaterial e material. A pesquisa examina o sentido semântico do grafismo marajoara como elemento simbólico, tradicional e estético. A investigação evidencia que esses grafismos são mais do que ornamentos, constituindo registros visuais de narrativas históricas, cosmologicas e ancestrais, que dialogam com as práticas das comunidades tradicionais de matriz africana. Utilizando como referencial teórico os conceitos de identidade afroindígena e afropindorâmica (Pacheco, 2017; Goldman, 2021 e Santos, 2015), bem como as políticas de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial delineadas nas Cartas de Fortaleza (1997) e Mar del Plata (1997), e conceito de referencial cultural (Menezes, 2014). A análise também considera o processo histórico de nacionalização e espetacularização do grafismo marajoara no início do século XIX, (Linhares, 2015 e Valle, 2008) em especial no movimento modernista e Art Déco, por meio da atuação de artistas como Theodoro Braga, Vicente do Rego Monteiro e Corrêa Dias. Em contraponto, destaca-se o papel dos mestres ceramistas contemporâneos, como Mestre Cardoso, que impulsionou o grafismo neomarajoara, reafirmando uma estética popular, viva e identitária.

**Palavras-chave:** Grafismo Marajoara, Ilê da Oxum Apará, Patrimônio Cultural brasileiro, Candomblé e Ressemantização

## ABSTRACT

Carmo, Gildasio Miranda do. **Marajoara graphics: Afro-indigenous resemantization in the traditional community of African origin Ilê da Oxum Apará** / Gildasio Miranda do Carmo. – 2025. 155 f. Dissertation (Master's in Heritage, Culture and Society) – Multidisciplinary Institute, Federal Rural University of Rio de Janeiro, Nova Iguaçu, 2025.

This dissertation aims to analyze the traditional use of Marajoara ceramics in contemporary times, focusing on its resemantization, through the case study of the traditional African matrix community Ilê da Oxum Apará, located in the municipality of Itaguaí, in the state of Rio de Janeiro. The study begins with the analysis of 15 Marajoara ceramic pieces that are part of the ACIOA – Cultural Collection of Ilê da Oxum Apará, seeking to understand how the graphic patterns present in these objects are resemantized within the traditional and cultural context, forming part of both its intangible and material heritage. The research examines the semantic meaning of Marajoara graphic designs as symbolic, traditional, and aesthetic elements. The investigation reveals that these graphic motifs are more than mere decorations; they are visual records of historical, cosmological, and ancestral narratives that resonate with the practices of traditional African matrix communities. The theoretical framework includes the concepts of Afro-Indigenous and Afropindoramic identity (Pacheco, 2017; Goldman, 2021; Santos, 2015), as well as the safeguarding policies of intangible cultural heritage outlined in the Fortaleza (1997) and Mar del Plata (1997) Charters, and the concept of cultural referentiality (Menezes, 2014). The analysis also considers the historical process of the nationalization and spectacularization of Marajoara graphic motifs in the early 20th century (Linhares, 2015; Valle, 2008), particularly through the modernist and Art Deco movements and the work of artists such as Theodoro Braga, Vicente do Rego Monteiro, and Corrêa Dias. In contrast, the role of contemporary master potters, such as Mestre Cardoso, is highlighted for promoting neo-Marajoara graphics, reaffirming a popular, living, and identity-rooted aesthetic.

**Keywords:** Marajoara Graphics, Ilê da Oxum Apará, Brazilian Cultural Heritage, and Resemantization.

## CATÁLOGO DE FIGURAS

FIGURA 01 - Quartinha cerâmica.....	62
FIGURA 02 - Conjunto cerâmico coruja.....	64
FIGURA 03 - Urna cerâmica.....	66
FIGURA 04 - Urna cerâmica.....	69
FIGURA 05 - Urna Cerâmica .....	71
FIGURA 06 - Urna Cerâmica .....	73
FIGURA 07 - Vaso Cerâmica.....	76
FIGURA 08 - Vaso Cerâmica Coruja.....	78
FIGURA 09 - Bule cerâmico .....	80
FIGURA 10 - Urna Cerâmica .....	83
FIGURA 11 - Pratos e Quartinha Cerâmica .....	85
FIGURA 12 - Escultura Cerâmica.....	88
FIGURA 13 - Vaso Ceramico.....	90
FIGURA 14 - Escultura Antropomórfica.....	93
FIGURA 15 - Garrafa Cerâmica.....	95

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>12</b>
<b>CAPÍTULO I - O GRAFISMO MARAJOARA, PATRIMÔNIO E CONSTRUÇÃO SOCIAL .....</b>	<b>20</b>
1.1 - Contextualização do grafismo marajoara .....	20
1.2 - O grafismo marajoara na construção da identidade nacional .....	21
1.3 - Ressemantização do grafismo marajoara .....	26
1.4 - A política de patrimônio no âmbito do grafismo Marajoara. ....	31
<b>CAPÍTULO II - ILÊ DA OXUM APARÁ: CERÂMICA MARAJOARA, HERANÇA AFROINDIGENA.....</b>	<b>41</b>
2.1 - Grafismo Marajoara: Uma cosmovisão afroindígena.....	41
2.2 - Babalorixá Jair de Ogum: A reconstrução de uma história e a preservação das memórias.....	45
2.3 - Não Jogue seu sagrado no lixo: cultura, memória e meio ambiente .....	50
<b>CAPÍTULO III - O GRAFISMO MARAJOARA NO ACIOA - ACERVO CULTURAL DO ILÊ DA OXUM APARÁ .....</b>	<b>53</b>
3.1 - Aproximações com o campo etnográfico: percursos e patrimonialização coletiva....	53
3.2 - Interpretação etnográfica: Ficha de Análise das peças do acervo .....	58
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>97</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>101</b>
<b>ANEXO 1 – ENTREVISTAS .....</b>	<b>110</b>

## INTRODUÇÃO

A trajetória desta pesquisa iniciou-se durante a graduação no curso de Belas Artes na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), onde um primeiro contato com a complexidade do grafismo Marajoara despertou um interesse que se aprofundaria em um contexto revelador. Foi no território tradicional de matriz africana, Ilê da Oxum Apará, em Itaguaí (RJ), que me deparei com a materialização de uma encruzilhada cultural: uma quartinha<sup>1</sup>, peça ceremonial de grande importância, inteiramente entalhada e pintada com os inconfundíveis padrões geométricos marajoaras. Essa descoberta inicial não foi um caso isolado. O trabalho de catalogação participativa dessas peças, realizado em conjunto com a comunidade a partir de um acervo próprio, resultou na elaboração de fichas técnicas detalhadas, parte fundamental deste estudo, que também documenta as narrativas e os significados atribuídos a cada objeto, confluindo com uma política própria de preservação cultural. Foram realizadas rodas de conversa com as lideranças e membros mais antigos do Egbé<sup>2</sup>, o que resultou em entrevistas, buscando emparelhar as narrativas e práticas associadas a essas cerâmicas. Paralelamente, uma pesquisa em fontes externas, como sites especializados e lojas de artigos religiosos, confirmou a existência de um mercado estabelecido de "cerâmica marajoara" voltadas para o culto aos Orixás, desde quartinhos, pratos, ibás e assentamentos completos. Essa mercantilização, adaptada a um contexto de ancestralidade de origem africana, intensificou o desejo de investigar os processos históricos, sociais e culturais que permitiram que o grafismo marajoara, transitasse e fosse ressemantizado. Esta experiência empírica fundamenta a proposição deste estudo ao Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural e Sociedade (PPGPACS) da UFRRJ – Instituto Multidisciplinar de Nova Iguaçu, inserido na Linha de Pesquisa 2: “Patrimônio Cultural: Identidades e Sociedade”.

O Ilê da Oxum Apará, é uma comunidade tradicional de matriz africana<sup>3</sup>, fundada em 1972 pelo Babalorixá Jair de Ogum, na cidade de Itaguaí, região metropolitana do Rio

---

<sup>1</sup>Vaso pequeno utilizado para guardar, na maioria das vezes, água junto aos assentamentos de orixá.

<sup>2</sup>Termo iorubá que significa "sociedade", "comunidade" ou "grupo". No contexto do candomblé, refere-se geralmente à comunidade de fiéis ou ao conjunto de pessoas que se reúnem em torno de um terreiro.

<sup>3</sup>O termo comunidades tradicionais de matriz africana, quando utilizado para designar comunidades de terreiro como as de Candomblé ou Umbanda, não é meramente uma categoria identitária ou religiosa, mas sim um conceito político, civilizatório e epistêmico. De acordo com o *Caderno de Debates* elaborado pela Secretaria de Políticas para Comunidades Tradicionais da SEPPIR (2016), o uso do termo reconhece jurídica, simbólica e politicamente essas comunidades como herdeiras de tradições africanas reinventadas no Brasil. Sua nomeação rompe com a simplificação reducionista que as designa apenas como "centros religiosos" e as reconhece como complexos civilizatórios, articuladores de cultura, espiritualidade, saúde, meio ambiente e direitos humanos.

de Janeiro, reconhecido por pesquisadores como uma “Pequena África” (Oliveira; Fernandes, 2022), é Ponto de Memória, Centro Cultural, Ponto de Cultura e Ecomuseu, território de grande relevância para a cultura e a história do Brasil. Entre diversas iniciativas sócio culturais, destaco nesta pesquisa o projeto "Não Jogue Seu Sagrado no Lixo", ponto de referência em recuperar e acolher artefatos sagrados, que representam a dinâmica cultural e ancestral das comunidades tradicionais, transformando o que seria descartado em acervos materiais. É neste contexto de preservação ativa e de valorização da memória que a presença e o uso das cerâmicas marajoaras ganham uma dimensão particular, refletindo não apenas uma integração estética, mas também, simbólica e representativa. A confluência de matrizes africanas e indígenas no Ilê da Oxum Apará, está intrinsecamente ligada à figura de seu fundador, Babalorixá Jair de Ogum, cuja própria ancestralidade inclui, Ogum Iara<sup>4</sup>, entidade marcadamente afroindígena (Santos, 2015). Essa herança ancestral posicionou Jair de Ogum, conhecido popularmente como o rei da umbanda, enquanto liderança, na condução dessa síntese cultural e cosmológica, apontada como afroindigenismo, conceito explorado por autores como Pacheco (2017) e Goldman (2021), que analisam as e multifacetadas relações culturais, simbólicas e políticas, estabelecidas historicamente entre povos indígenas e afro-brasileiros. Tendo esta relação intrínseca na investigação ao tentarmos traçar um paralelo entre o grafismo marajoara às diversas expressões artísticas contidas nas práticas tradicionais da comunidade de matriz africana aqui observada.

A ressemantização do grafismo marajoara encontra um terreno fértil no contexto do Ilê da Oxum Apará, onde os marcos civilizatórios, de matriz africana e indígenas, como oralidade, ancestralidade, relação com a terra, território, identidade e memória, coadunam, moldando a forma como uma comunidade se comprehende e se relaciona com o mundo, funcionando como base cultural e histórica, em processos contínuos de (re)construção e reafirmação de uma identidade coletiva. Os marcos civilizatórios servem como um elo com o passado, uma bússola para o presente e uma ponte para o futuro, garantindo a continuidade das tradições e o reconhecimento de suas particularidades

Ao nos debruçarmos sobre a História da formação do Brasil, observamos o elo com o passado, em específico com os povos de língua bantu, primeiros grupos humanos a chegar ao Brasil por meio do tráfico de pessoas escravizadas (Brasil, 2016), incidindo significativamente na formação da cultura nacional, sendo estes povos os precursores do que observamos como Candomblés, territórios de reagrupamentos civilizatórios, que de acordo

---

<sup>4</sup>Entidade que condensa em si as características guerreiras do Orixá Ogum com as energias das águas e matas associadas às cosmologias indígenas.

com Prandi (1996), o Candomblé de Nação Angola, com raízes bantas, integrou o culto aos caboclos, como sendo os espíritos de indígenas considerados pelos africanos, ancestrais legítimos da terra, surgindo dessa vertente o Candomblé de Caboclo, como uma ramificação do Angola, focada exclusivamente no culto a essas entidades ancestrais. Prandi (1996) Ainda sugere que o Candomblé Angola e o de Caboclo, foram precursores da Umbanda. Por este motivo as comunidades tradicionais de matriz africana no Brasil, compõem um arcabouço amplo no elo de formação e preservação da cultura afroindígena. Como define Negrão (1996, p. 204-205), os caboclos cultuados são entendidos como “espíritos de índios [...] dos próprios, ‘que já morreram há muito tempo’, ‘da mata virgem’. Portanto, anteriores à colonização ou seus contemporâneos”. Essa vertente de culto ancestral, praticada com particularidades em diversas regiões do Brasil, como Bahia, Rio de Janeiro, São Paulo e Pará, foi observada historicamente no início do século XX, consolidando-se como uma expressão multicultural que reflete a profunda interação entre as tradições e cosmologias indígenas e africanas no território brasileiro (Pacheco, 2017; Ferreira, 2018). Compartilhando o uso de sistemas simbólicos como as pinturas corporais, esculturas em madeira, cerâmicas, tecidos e os instrumentos musicais que marcam o ritmo das cerimônias (Ferreira, 2018; Pacheco, 2017).

O trânsito entre passado e presente, entre a ancestralidade indígena e a vivência afro-brasileira, é mediado pela interligação desses processos civilizatórios, tecendo redes de contato e solidariedade que garantem a recriação das cosmologias, como ressalta Thompson (1986[1975]) ao analisar a indissociabilidade entre sentidos e sentimentos na construção contínua da liberdade e do direito à existência e continuidade por povos indígenas e africanos na diáspora.

A transmissão desses conhecimentos ocorrem predominantemente pela oralidade e vivências cotidianas, essas práticas demonstram a notável resiliência histórica das comunidades indígenas e afro-brasileiras, que resistem à marginalização e à opressão através da contínua reinvenção e reafirmação de suas identidades culturais e artísticas (Pacheco, 2017; Linhares, 2015).

Para compreender plenamente a ressemantização do grafismo marajoara no contexto afro-brasileiro, é fundamental contextualizar a trajetória histórica e cultural desse complexo sistema visual. Originário da Ilha de Marajó, um vasto território de aproximadamente 50 mil km<sup>2</sup>, conhecido historicamente como Ilha Grande de Joannes, a maior ilha fluviomarinha do mundo, floresceu entre os anos 400 e 1400 d.C., como expressão máxima da sofisticada cultura que ali se desenvolveu (Schaan, 1996). Caracterizado por intrincados padrões

geométricos, labirínticos, simétricos e assimétricos, esse grafismo não era meramente decorativo. Conforme aponta Schaan (1996), constituía uma linguagem visual complexa, codificando símbolos culturais, relações de parentesco, status social, conhecimentos cosmológicos e narrativas ancestrais, ligadas à visão de mundo e à espiritualidade do povo marajoara. As peças cerâmicas onde esses grafismos foram aplicados, como urnas funerárias, vasos ceremoniais e estatuetas, são hoje consideradas um dos mais importantes legados arqueológicos do Brasil, encontrando-se majoritariamente em acervos de museus, como o Museu Paraense Emílio Goeldi, em Belém.

A história da chegada dessas peças aos museus remonta ao século XIX, quando arqueólogos e naturalistas viajantes iniciaram as primeiras coletas sistemáticas na Ilha de Marajó. No entanto, esse processo de coleta e musealização, muitas vezes realizado sob a ótica de um cientificismo eurocêntrico, frequentemente desvinculou os artefatos de seus contextos originais de uso e significado, transformando objetos de profundo valor cultural e social em meros espécimes arqueológicos, classificados e exibidos segundo critérios externos à cultura que os produziu. Desde o século XIX, o Museu Nacional com os primeiros estudos arqueológicos, começa a construção da ideia do indígena marajoara civilizado para figurar como símbolo de identidade nacional brasileira, essa descontextualização inicial foi um prelúdio para outros processos de apropriação que marcariam a trajetória do grafismo marajoara nos séculos seguintes. A partir das primeiras décadas do século XX, especialmente entre os anos 1920 e 1950, o grafismo marajoara foi apropriado por artistas e intelectuais ligados aos movimentos de busca por uma identidade nacional. Artistas como Manoel Pestana, natural do Pará, e o português radicado no Brasil, Fernando Correia Dias, desenvolveram trabalhos inspirados na natureza amazônica e nos motivos arqueológicos marajoaras (Valle, 2008). Pestana produziu centenas de desenhos e projetos para mobiliário e objetos decorativos (lâmpadas, jogos de chá, etc.) adornados com elementos da fauna, flora e grafismos amazônicos. Já Correia Dias, aplicou sua estilização gráfica dos motivos marajoaras a trabalhos de cerâmica que alcançaram produção industrial a partir de 1928, pela Companhia Cerâmica Brasileira. Seu trabalho incluiu também o design de azulejos, tapetes, objetos de metal e couro, além de vinhetas e capas de livros, sendo considerado por estudiosos como Herman Lima, um marco na renovação das artes gráficas brasileiras (Valle, 2008, p.07).

O processo de ressignificação intensificou-se durante o Estado Novo de Getúlio Vargas (1930-1945), período em que o governo buscava ativamente nas raízes indígenas e populares os fundamentos simbólicos para a construção de um projeto nacionalista. A

estética marajoara foi mobilizada em diversas expressões culturais, desde a literatura e os bailes de carnaval até a arquitetura e o design, tornando-se um ícone recorrente da brasiliade. Um exemplo emblemático dessa utilização, citado por Roiter (2010, p.20), é a decoração do pavilhão brasileiro na exposição "O Mundo Português", realizada em Lisboa em 1940, cujo projeto arquitetônico de Raul Lino recebeu uma exuberante decoração em estilo marajoara assinada por Roberto Lacombe. Outro exemplo, embora não concretizado, foi o projeto original para o Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro (1936), de inspiração marajoara, que acabou sendo substituído pelo projeto modernista de Le Corbusier e equipe. Esses exemplos ilustram como, entre as décadas de 1930 e 1950, a identidade brasileira era frequentemente representada através de uma vertente que buscava nos povos indígenas, como os marajoara, guarani, tupi, dentre outros, seus signos distintivos (Roiter, 2010). A apropriação e transformação do grafismo marajoara em símbolo nacional e ornamento comercializável é analisada por Linhares (2015), sob o conceito de "espetacularização". Segundo a autora, esse processo converteu padrões sagrados e significantes culturais em elementos decorativos, esvaziados de seu contexto e significado originais, servindo a uma lógica de consumo e de construção de uma imagem nacional estereotipada e superficial do indígena. A espetacularização, portanto, não apenas descontextualiza, mas também contribui para a folclorização e o congelamento de culturas vivas em representações exóticas e estáticas.

Uma nova onda de reinvenção da estética marajoara ocorreu a partir da década de 1970, desta vez no campo da cultura popular. O ceramista Mestre Cardoso, da cidade de Icoaraci, importante centro oleiro no Pará, ao visitar uma exposição de arqueologia no Museu Paraense Emílio Goeldi, em Belém, dedicou-se a estudar o assunto, consultando livros e artigos. A partir dessa pesquisa, ele não apenas recriou os padrões geométricos, mas também os adaptou, introduzindo cores mais vibrantes e simplificando formas para viabilizar a produção em larga escala. O resultado foi um produto de grande apelo comercial, que rapidamente se popularizou como "artesanato marajoara", tornando-se um ícone da identidade regional paraense e um item onipresente no mercado turístico, agora sob a égide da produção artesanal em massa.

Em contraste com as apropriações que tendem a esvaziar o significado original do grafismo, sua incorporação em territórios tradicionais de matriz africana, representa um movimento de re-sacralização e re-funcionalização. Como observaremos no Ilê da Oxum Apará, as peças cerâmicas com grafismos marajoaras, como quartinhos, ibás e pratos – representam funções de culto a memória e ao sagrado, sendo utilizadas no cotidiano da

alimentação tradicional, tanto como em ocasiões festivas, oferendas, assentamentos e outras práticas devocionais voltadas especificamente às entidades afro-brasileiras (Ferreira, 2018).

É crucial ressaltar, contudo, que esta pesquisa não tem por objetivo identificar a presença de objetos imbuídos de grafismo marajoara em todos os terreiros de Candomblé. Essa lacuna reflete, em parte, as próprias limitações das políticas patrimoniais brasileiras. Embora importante para a preservação das peças arqueológicas, o reconhecimento oficial concentrou-se exclusivamente na dimensão histórica e material, sem abranger as complexas ressignificações e os usos contemporâneos desses grafismos em outros contextos culturais, como o afro-brasileiro. Embora o Brasil tenha sido pioneiro na legislação sobre patrimônio imaterial, antecipando-se à Convenção da UNESCO de 2003 com a Constituição Federal de 1988 (Artigos 215 e 216) e a criação do instrumento do Registro (Pelegrini, 2008), a implementação dessas políticas muitas vezes enfrentou desafios. A definição constitucional de bens imateriais – "saberes, ofícios e modos de fazer", "celebrações", "formas de expressão" e "lugares de prática cultural" – embora abrangente, demandou regulamentações posteriores e nem sempre garantiu a participação efetiva das comunidades tradicionais nos processos de patrimonialização ou a salvaguarda das dinâmicas culturais vivas, como a ressemantização de símbolos. É precisamente essa lacuna que o Ilê da Oxum Apará busca superar através de sua própria iniciativa de patrimonialização. As histórias orais e os usos tradicionais associados a cada objeto, constituem um modelo alternativo de preservação cultural (Oliveira; Fernandes, 2022).

Entendemos ressemantização aqui, dialogando com Fonseca (2001), como o processo ativo pelo qual grupos sociais identificam, selecionam e reelaboram elementos culturais neste caso, os padrões gráficos marajoaras presentes em peças cerâmicas, vinculando-os a novas representações coletivas e identitárias que respondem às suas necessidades e cosmologias no contexto específico do Candomblé praticado no Ilê, busca-se, com isso, evidenciar como essa ressemantização e patrimonialização comunitária desafiam as narrativas hegemônicas sobre identidade nacional e patrimônio cultural, oferecendo um modelo alternativo e decolonial de valorização do patrimônio material e imaterial afro-brasileiro e indígena.

A pesquisa mobiliza referenciais teóricos que dialogam com a complexidade do objeto. A Teoria Afroindígena, desenvolvida por autores como Pacheco (2017) e Goldman (2021). A pesquisa se ancora na teoria do patrimônio cultural e da referência cultural, tal como discutida em documentos como a Carta de Fortaleza (1997) e a Carta de Mar del Plata (1997), e em autores como Meneses (2015). O conceito de espetacularização (Linhares,

2015) é igualmente mobilizado para analisar criticamente os processos de apropriação e mercantilização do grafismo marajoara que o desvincularam de seus significados originais.

Metodologicamente, este estudo adota uma abordagem qualitativa, utilizando o método etnográfico. Através da análise detalhada das peças catalogadas, buscando decifrar suas funções e significados, documentar os processos de ressemantização em curso e registrar as narrativas comunitárias que vinculam esses objetos a memórias ancestrais. Este método é valorizado por sua capacidade de aproximar-se da realidade analisada pela consciência humana dotada de intencionalidade, contextualizada em sua temporalidade e no movimento do devir. Peirano (2014) defende a ideia de que a compreensão do fazer etnográfico não deve ser resumida à noção de método. Para a autora, o fazer etnográfico é gerador de uma teoria etnográfica, na qual as pessoas pesquisadas são co-autoras das realidades estudadas. Segundo Peirano, “[...] monografias não são resultado simplesmente de ‘métodos etnográficos’; elas são formulações teórico-ethnográficas. Etnografia não é método; toda etnografia é também teoria.” (Peirano, 2014, p. 383).

Argumenta-se, ao longo desta dissertação, que o grafismo marajoara, tal como ressemantizado e vivenciado no Ilê da Oxum Apará, constitui um exemplo paradigmático de patrimonialização comunitária, onde a própria comunidade, assume o protagonismo na gestão, interpretação e salvaguarda de seu patrimônio cultural. A contribuição central desta pesquisa reside em revelar como comunidades tradicionais, reinterpretam e reativam patrimônios culturais outrora invisibilizados, não apenas como forma de resistência e afirmação identitária, mas também como proposição de modelos alternativos e mais inclusivos de preservação cultural, que desafiam as políticas públicas hegemônicas e valorizam a agência e o conhecimento local.

Esta dissertação está estruturada em três capítulos principais. O Capítulo I dedica-se a analisar o grafismo marajoara em sua trajetória como patrimônio cultural, explorando desde suas origens e significados no contexto das sociedades pindorâmicas da Ilha de Marajó, passando pelos processos de apropriação nacionalista e espetacularização que o marcaram ao longo do século XX, até chegar à sua reintegração e ressemantização como elemento sagrado no contexto específico do Ilê da Oxum Apará. O Capítulo II foca no estudo de caso do Ilê, examinando detalhadamente o acervo de cerâmicas marajoaras e o processo de sua constituição, elencado a história do Babalorixá Jair de Ogum e de como a comunidade tradicional ressignificou essas peças, integrando-as às suas práticas cotidianas, desenvolvendo um sistema próprio de catalogação participativa. O Capítulo III aprofunda a análise do uso ritual do grafismo marajoara no Candomblé, investigando sua relação

simbólica e etnográficas, destacando a importância desse processo como uma forma de patrimonialização comunitária e decolonial.

## CAPÍTULO I - O GRAFISMO MARAJOARA, PATRIMÔNIO E CONSTRUÇÃO SOCIAL

### 1.1 - Contextualização do grafismo marajoara

O grafismo marajoara, símbolo da complexidade artística e sociocultural da Amazônia pré-colonial, é resultado de um longo processo histórico de desenvolvimento técnico e simbólico ocorrido na Ilha de Marajó, localizada no estado do Pará. Essa tradição ceramista é comumente dividida pela arqueologia em três grandes fases culturais, que refletem diferentes estágios de organização social e de sofisticação estética das populações indígenas que habitaram a região (Schaan, 2006; Meggers, 1971; Roosevelt, 1991).

A primeira delas, conhecida como Fase Ananatuba (c. 1000 a.C. – 1 d.C.), marca o início da ocupação sedentária da ilha. A cerâmica produzida nesse período apresenta formas simples e decorações incisas discretas, demonstrando uma sociedade ainda pouco hierarquizada e com produção cerâmica de caráter utilitário e restrito (Schaan, 2006).

Na sequência, surge a Fase Mangueiras (c. 1 – 400 d.C.). As peças produzidas nesse período revelam uma ampliação na variedade formal e no repertório decorativo, com aumento da complexidade nas técnicas de modelagem e ornamentação. Tais indícios sugerem o fortalecimento de estruturas sociais mais complexas e a especialização de ofícios ceramistas (Roosevelt, 1991). A culminância dessa tradição se dá na Fase Marajoara (c. 400 – 1350 d.C.), considerada o ápice do desenvolvimento artístico e simbólico das populações indígenas da ilha. Neste período, a cerâmica alcança elevado grau de refinamento técnico e estético. Os artefatos urnas funerárias, vasos rituais, estatuetas e bancos ceremoniais são ricamente ornamentados com grafismos geométricos, espirais, entrelaçamentos e representações antropo-zoomórficas. A pintura policromática, geralmente em vermelho, branco e preto, é aplicada com precisão e equilíbrio visual. As evidências arqueológicas apontam para uma sociedade complexa e estratificada, em que elites políticas e religiosas utilizavam a cerâmica em contextos rituais e funerários, especialmente em enterramentos secundários, nos quais os ossos eram depositados em urnas cuidadosamente decoradas (Schaan, 2006; Meggers, 1971).

O grupo Marajoara habitava a Ilha de Marajó, a maior ilha fluviomarinha do planeta, localizada no estado do Pará. Seus assentamentos eram construídos sobre grandes aterros artificiais conhecidos como “tesos” elevações de terra que protegiam as habitações das inundações sazonais. Nessas estruturas foram encontrados inúmeros vestígios arqueológicos, incluindo cerâmicas decoradas com grafismos intrincados, revelando a centralidade dessa prática artística nas dinâmicas sociais e religiosas do grupo (Schaan, 2006).

Como ocorre em diversas culturas indígenas, a sociedade marajoara parece ter se estruturado em torno de práticas espirituais e rituais. Seus símbolos e grafismos, presentes no artefatos cerâmicos, possuíam forte carga simbólica e representavam divindades e elementos essenciais à cosmologia local. A arte, nesse contexto, funcionava como um veículo de transmissão do conhecimento e da memória cultural. Conforme Mircea Eliade (1979, p. 16), "a imagem, enquanto feixe de significações, é verdadeira em si mesma, e não apenas por um dos seus aspectos ou referências". Isso demonstra que os grafismos marajoaras não podem ser reduzidos a uma única interpretação; eles incorporam saberes coletivos que eram perpetuados pelo artista/artesão. A relação entre imagem e símbolo na cerâmica marajoara é indissociável, pois os motivos registrados na argila não eram meramente decorativos, mas sim expressões de um repertório cultural herdado e transmitido ao longo das gerações. Como destacou Darcy Ribeiro (in Zanini, 1983, p. 35), "o requinte formal e a qualidade da cerâmica, bem como as características dos aterros, indicam uma sociedade em processo de diferenciação e estratificação social". Essa afirmação reforça a ideia de que a cultura material marajoara é uma manifestação concreta de sua organização sociopolítica e econômica.

Além disso, a mitologia desse povo se fazia presente em seus rituais, nas artes plásticas e nos padrões gráficos encontrados tanto na cerâmica quanto na pintura corporal. Segundo Denise Pahl Schaan (1996, p. 37), "a necessidade de tornar os conceitos visíveis, audíveis ou verbalizáveis reflete a forma de percepção dessas sociedades, onde a visualidade tem um papel predominante na preservação da memória coletiva". Dessa forma, a arte ceramista marajoara não apenas ornamentava objetos, mas consolidava e perpetuava narrativas fundamentais sobre a identidade do grupo.

### **1.2 - O grafismo marajoara na construção da identidade nacional**

Durante o século XIX, no contexto do Império brasileiro, iniciou-se um processo de apropriação simbólica do grafismo marajoara como elemento estratégico na formulação de uma identidade nacional. Os padrões visuais sofisticados das cerâmicas encontradas na Ilha de Marajó, foram reinterpretados como vestígios materiais de uma civilização indígena altamente desenvolvida, anterior à colonização europeia. Esse processo culminou na exposição antropológica de 1882, promovida pelo Museu Nacional, onde a cerâmica marajoara passou a ser exibida como símbolo da antiguidade autóctone brasileira (Linhares, 2015, p. 82).

A patrimonialização do grafismo marajoara, ainda em curso durante o Império, buscava consolidar a ideia de uma origem nobre e indígena para a identidade nacional. Como observam

Henrique e Linhares (2019, p. 394), “a transformação desses bens culturais em patrimônio cultural brasileiro envolveu questões de ordem política, de relações de poder que implicam a produção de discursos de valorização de determinados bens enquanto silencia outros”. No entanto, esse processo implicava o deslocamento desses objetos de seus contextos originais, rituais, cosmológicos e comunitários, para um campo visual estetizado, voltado à legitimação simbólica do projeto de Estado nação.

Com o advento da República, esse ideário se aprofundou e ganhou novas camadas por meio das artes visuais. Nomes como Theodoro Braga desempenharam papel central na legitimação estética dos grafismos marajoaras. Braga, um dos pioneiros no processo de reinvenção, associou o grafismo ao ideário da brasiliidade em sua pintura e em obras que buscavam fixar uma iconografia nacional. Ele contribuiu diretamente para consolidar o "estilo marajoara" como um repertório visual identitário, sobretudo em monumentos e edifícios públicos no Norte do país (Valle, 2008).

Ao considerar a nacionalização do grafismo marajoara, é fundamental observar que esse processo não se restringiu à mera reprodução de formas visuais, mas implicou uma profunda articulação entre tradição e modernidade. Artistas e intelectuais do período, como Theodoro Braga, perceberam nos grafismos indígenas não apenas um legado arqueológico, mas um instrumento ideológico capaz de fundamentar uma identidade cultural própria. Como argumenta Stuart Hall (2006), "a identidade cultural não é fixa, mas construída em processos históricos e sociais" (Hall, 2006, p. 23). Braga, que se formou na Escola Nacional de Belas Artes e aperfeiçoou sua técnica em Paris, utilizou os motivos marajoaras em suas obras e, sobretudo, em suas propostas pedagógicas, defendendo que “a origem da arte brasileira reside na incorporação dos elementos naturais e indígenas, elementos estes que, ao serem ressignificados, afastam a dependência de modelos estrangeiros” (Pascoal, 2013, p. 48)

Eliseu Visconti, apesar de mais identificado com o *Art Nouveau*<sup>5</sup>, também se envolveu com a busca por uma estética nacional, relacionando-se indiretamente com esse movimento de valorização das artes indígenas. Já Vicente do Rego Monteiro, nos anos 1920 e 30, apropriou-se de elementos visuais da cerâmica marajoara em sua produção modernista, fundindo motivos indígenas com a linguagem plástica das vanguardas europeias. Essa fusão criava uma espécie de “primitivismo erudito”, que reforçava uma ideia de autenticidade brasileira forjada por meio da reinterpretação do passado ameríndio (Roiter, 2010). Outro nome fundamental foi Fernando Correia Dias, artista português radicado no Brasil, que estilizou motivos marajoaras em seus

---

<sup>5</sup>Art Nouveau, ou "Arte Nova", foi um movimento artístico e arquitetônico que surgiu no final do século XIX e início do século XX. O estilo foi inspirado na natureza, com linhas sinuosas e assimétricas.

trabalhos gráficos e cerâmicos. A partir de 1928, suas criações foram produzidas industrialmente pela Companhia Cerâmica Brasileira. Segundo Valle (2008), Correia Dias projetou não apenas objetos de uso cotidiano, como luminárias e conjuntos de chá, mas também capas de livros e azulejos, cujas decorações incorporaram os grafismos amazônicos reinterpretados à luz do modernismo gráfico brasileiro.

Essas apropriações artísticas reforçaram a estetização e a espetacularização do grafismo marajoara, deslocando-o de seu contexto cosmológico originário e transformando-o em ornamento visual da brasiliidade. Como destaca Linhares (2015, p. 162), “Interessante perceber como o simbolismo marajoara passa a ser explorado como atrativo turístico, mesmo em lugares situados a milhares de quilômetros da Ilha do Marajó.”, tornando-se elemento constituinte de uma identidade nacional artificialmente elaborada.

Esse processo, contudo, foi criticado por autores contemporâneos por seu viés essencialista e colonial. A arqueóloga Betty Meggers (1971), embora tenha sido uma das responsáveis por sistematizar o estudo da cerâmica marajoara, contribuiu para uma visão restrita da Amazônia como “paraíso falsificado” (counterfeit paradise), sugerindo que as limitações ambientais impediriam o florescimento de sociedades complexas. Essa concepção foi refutada por arqueólogos como Schaan (2004), que demonstra que os povos marajoaras desenvolveram estruturas sociais complexas, assentamentos sobre aterros (tesos), e expressões artísticas sofisticadas. Para a autora, “os padrões gráficos marajoaras não são meros ornamentos, mas representações de sistemas de crença profundamente enraizados na sociedade que os produziu” (Schaan, 2004, p. 89).

A crítica mais ampla a essa patrimonialização está ancorada nas contribuições de autores como Pierre Nora. (1993, p. 12), “a memória coletiva é um fenômeno vivo, sempre em transformação, que depende das práticas culturais para se perpetuar”. O uso do grafismo marajoara como símbolo nacional, ao ser retirado de seu contexto vivo, transforma-se em um “lugar de memória” (lieu de mémoire) uma representação do passado mais voltada à institucionalização simbólica do que à preservação de sua vitalidade cultural

Nesse contexto, o grafismo marajoara, oriundo da rica tradição cerâmica pré-colonial da Ilha de Marajó, passou a ser ressignificado e incorporado como elemento central na construção de uma “arte nacional”. A partir da redescoberta dos motivos indígenas caracterizados por padrões geométricos, labirínticos e simbólicos e de sua divulgação por meio de pesquisas arqueológicas realizadas no final do século XIX, esses elementos passaram a ser vistos como a origem de uma estética autêntica, que dialogava com as tendências modernistas e, sobretudo, contribuía para a afirmação da brasiliidade (PASCOAL, 2013, p 45).

Essa perspectiva reflete um movimento de renovação estética que se consolidava na tentativa de criar uma linguagem visual genuinamente brasileira, onde o resgate dos saberes ancestrais se alia a práticas modernistas para construir uma memória coletiva. Apesar da centralidade do grafismo marajoara na construção simbólica da nacionalidade, as populações indígenas associadas a essa tradição foram sistematicamente excluídas do processo de patrimonialização. Os povos da Fase Marajoara, responsáveis pela cerâmica grafada, já estavam desestruturados no período da colonização Brasil (Schaan, 2004).

As discussões sobre a origem e organização social dos povos marajoaras têm sido marcadas por controvérsias teóricas ao longo do século XX. Como analisa Schaan (1996, p. 12), inicialmente predominou a tese de Meggers e Evans (1957), que atribuíam a sofisticação cerâmica marajoara a influências andinas, argumentando que a civilização teria entrado em decadência devido às limitações ambientais da região. Contudo, a partir dos anos 1980, Roosevelt passou a defender um desenvolvimento autóctone, baseado em datações arqueológicas mais antigas e evidências comparativas com outros povos amazônicos. Embora Roosevelt sugira que os marajoaras teriam organizado um sistema de cacicado, Schaan (1996) questiona essa categorização rígida, argumentando que a escassez de dados não justifica enquadrar a sociedade marajoara em modelos evolutivos tradicionais. A autora ressalta que a complexidade material – como a cerâmica elaborada – nem sempre corresponde diretamente a hierarquias sociais fixas, destacando a diversidade de formas de organização sociocultural que desafiam generalizações (Schaan 1996, p. 12).

Enquanto o Estado e as elites artísticas se apropriaram desses elementos visuais, as comunidades originárias remanescentes enfrentavam políticas de assimilação e violência estrutural, evidenciando a contradição entre a exaltação da "herança indígena" como artefato do passado e a negação dos direitos dos povos indígenas contemporâneos.

Essa dinâmica reflete o que Gonçalves (2007) define como "seletividade da memória nacional", onde certos traços culturais são valorizados como patrimônio apenas quando desvinculados de seus contextos vivos e de suas demandas políticas. A crítica decolonial atual, como aponta Krenak (2019), denuncia que essa apropriação perpetuou uma visão essencialista da cultura indígena, tratando-a como recurso estético a serviço do nacionalismo, mas ignorando suas dimensões cosmológicas e as lutas por autodeterminação dos povos originários.

Como apontado acima, a apropriação não se limitou ao meio acadêmico, tendo repercussão significativa nos círculos artísticos, nos quais os motivos indígenas foram reinterpretados e adaptados para atender às demandas estéticas e ideológicas do período. Nesse sentido, os grafismos marajoaras passaram a ser empregados como elementos decorativos no

design, na arquitetura e em diversas manifestações artísticas do Art Déco, movimento que, ao valorizar formas geométricas e uma ornamentação sofisticada, encontrou nos padrões indígenas uma fonte de inspiração original (Araújo; Barros, 2010, p. 32).

A função ornamental em espaços urbanos elitizados reforça a domesticação de um repertório indígena, agora a serviço de um projeto modernizador excludente. Como apontam Linhares (2015) e Gonçalves (2007), tal processo não apenas silenciou as comunidades originárias, mas também naturalizou a ideia de que a "identidade nacional" poderia ser reduzida a uma estética desvinculada de suas raízes políticas e territoriais.

A influência dos grafismos marajoaras no campo do Art Déco e, consequentemente, na identidade visual brasileira, pode ser observada em múltiplas dimensões. Por um lado, os padrões geométricos e as tramas labirínticas dos motivos indígenas forneceram uma base estética que se adaptava perfeitamente às exigências do design moderno, marcado pela racionalização das formas e pela busca por uma ornamentação funcional. Por outro lado, essa incorporação teve uma forte carga simbólica, na medida em que representava a valorização do patrimônio cultural e o resgate das tradições que, até então, estavam relegadas ao passado. Márcio Roiter (2010, p. 36) ressalta que “a presença dos grafismos marajoaras no Art Déco demonstra a capacidade dos artistas brasileiros de ressignificar elementos tradicionais e transformá-los em um vetor de modernidade e identidade nacional”. Assim, a utilização desses motivos foi fundamental para que a arte decorativa e a arquitetura do período não apenas se alinhasssem às correntes internacionais, afirmando uma singularidade que remetia às origens do Brasil. Mas também, de acordo com os argumentos acima, esvazia o grafismo marajoara dos seus sentidos endógenos a cultura, reduzindo-os à sua dimensão estética.

A disseminação dos motivos marajoaras na arquitetura, design e artes decorativas de fato criou uma ilusão de continuidade histórica, mas uma continuidade seletiva. Como alerta Linhares (2025), ao espetacularizar esses grafismos, transformando-os em ornamentos desprovidos de seus significados cosmológicos, o modernismo brasileiro produziu uma dupla violência: primeiro, ao deslocar os padrões visuais de seus contextos rituais e comunitários; segundo, ao recriá-los como símbolos de uma "brasilidade" que servia justamente para apagar a presença política dos povos indígenas no presente. O caso do grafismo marajoara exemplifica como o Estado brasileiro, desde o Império até a República, operou uma verdadeira "simbologia do apagamento": celebrar o indígena do passado como artefato museológico para melhor negar os direitos dos indígenas contemporâneos.

### 1.3 - Ressemantização do grafismo marajoara

A ressemantização é um conceito central nos estudos da cultura e da linguagem, como afirma Fonseca (2001), “os grupos sociais operam uma ressemantização desses elementos, relacionando-os a uma representação coletiva a que cada membro do grupo de algum modo se identifica” (Fonseca, 2001, p. 113). Esse processo, no entanto, não é neutro. Ele carrega implicações políticas, pois, como argumenta Oliveira (2012), “o conceito de representação, identidade, sujeito, subjetividade, objetividade [...] ainda preservam sua forma cultural” (Oliveira, 2012, p. 34), o que demonstra o risco da ressemantização ser capturada por paradigmas coloniais. No caso do grafismo marajoara, como analisado anteriormente, sua apropriação por políticas patrimoniais e estatais exemplifica um uso estratégico da ressemantização que, ao celebrar um “índio do passado”, exclui os sujeitos indígenas do presente. Isso revela o que Silva & Carneiro (2016) identificam como deslocamento político do sentido, em que a ressemantização atua como “ruptura epistemológica” ao (re)definir identidades com base em “relações sociais, econômicas, culturais e políticas produzidas e reproduzidas em seus territórios” (Silva; Carneiro, 2016, p. 294). Contudo, é possível identificar uma segunda onda de ressemantização nos anos 1970, com a atuação do ceramista Mestre Cardoso, cuja obra resultou na consolidação do chamado grafismo neomarajoara. Após visitar uma exposição no Museu Paraense Emílio Goeldi, ele encantou-se com os padrões gráficos das urnas funerárias e vasos ceremoniais da cultura marajoara. Em um processo autodidata, Cardoso reinterpretou tais elementos, adaptando-os com novas cores e formatos à produção em série das olarias de Icoaraci, no Pará. Sua prática ilustra como a ressemantização constitui um gesto de agência cultural e territorial:

“onde estão gravadas as referências culturais e simbólicas da população, do grupo ou da comunidade. Dessa forma, o território étnico seria o espaço construído, materializado a partir das referências de identidade e pertencimento territorial e, geralmente, a sua população tem um traço de origem comum..” (Fonseca, 2001, p. 113)

Assim, ao fundar uma escola ceramista baseada na mescla entre tradição e inovação, Cardoso reforça a ideia de que o território é também um campo de disputa simbólica e produtiva, onde grafismos antigos são atualizados como marcadores de identidade e pertencimento, em consonância com as tensões entre herança cultural e economia criativa.

A cerâmica marajoara contemporânea vai além da simples repetição de formas

arqueológicas, constituindo-se como uma prática cultural ativa, relacional e em constante reinvenção. É ressignificada por mestres ceramistas, que a utilizam como linguagem simbólica de afirmação identitária. Como propõe Fonseca (2001), essas referências só se constituem como patrimônio simbólico “quando são consideradas e valorizadas enquanto marcas distintivas por sujeitos definidos” (p. 117). Para Linhares (2011), o artesanato neomarajoara representa uma “disseminação espetacular” dessa estética ancestral no território paraense, mobilizada não apenas como recurso econômico, mas também como eixo estruturante de uma memória coletiva: “a produção desses objetos em Icoaraci no início do século XX, mas na realidade, essa propagação do uso do simbolismo marajoara, surge bem antes dos artistas e artesãos de Icoaraci pensarem em produzir objetos copiados e replicados dos arqueológicos marajoara.” (Linhares, 2024, p. 07)

Nesse contexto, os mestres artesãos de Icoaraci e do Marajó não se limitam a replicar um legado fixo, mas se posicionam como agentes de um processo de ressemantização contínuo, que articula ancestralidade e contemporaneidade. Conforme argumentam Silva e Carneiro (2016), essa dinâmica territorial é expressão viva de “relações sociais, econômicas, culturais e políticas produzidas e reproduzidas em seus territórios”, onde o fazer cerâmico atualiza sentidos e ativa pertencimentos.

A reflexão proposta por Hobsbawm (2002) sobre as “tradições inventadas” oferece base teórica potente para compreender a ressemantização dos grafismos marajoaras na produção cerâmica contemporânea. Ao incorporarem fragmentos visuais de peças arqueológicas em uma nova cadeia de significados, os mestres artesãos não apenas reproduzem, mas reinterpretam símbolos ancestrais em função de identidades reinventadas no presente. Como explica o historiador: “Tradições que aparecem ou se afirmam como antigas são frequentemente recentes na origem e às vezes inventadas. 'Inventar' uma tradição, no sentido aqui empregado, inclui tanto a criação como a formalização e ritualização de práticas sociais.” (Hobsbawm, 2002, p. 9)

Nesse gesto, as formas do passado são atualizadas para atender a uma demanda identitária do agora, reafirmando o papel do artesão como mediador entre tempos, como já indicava Fonseca (2001) ao ressaltar que “os grupos sociais operam uma ressemantização desses elementos, relacionando-os a uma representação coletiva” (p. 113).

Baudrillard (2004) contribui à discussão ao apontar que objetos ressignificados deixam de ter apenas função utilitária, assumindo valor simbólico na lógica do consumo. Em suas

palavras: “Os objetos antigos não são mais definidos por sua função, mas pela nobreza hereditária que lhes é atribuída, pela carga de tempo que carregam, por seu ar de autenticidade, mesmo quando são cópias.” (Baudrillard, 2004, p. 83)

Nesse contexto, o grafismo marajoara torna-se uma matriz visual que ultrapassa seu valor original para adquirir, no circuito comercial e simbólico, a função de signo identitário e culturalmente legitimado. A tradição dos grafismos pelos artesãos paraenses se insere num sistema mais amplo de circulação, atravessando espaços museológicos, oficinas, feiras e o mercado turístico. Linhares (2011, p. 10) observa que ações como a instalação do Museu do Marajó e os cursos promovidos por instituições como SEBRAE e PANFLOR fomentaram a disseminação da estética marajoara, mesmo que descolada dos sentidos originais das populações indígenas. Essa mediação institucional reforça o que Canclini (2003) descreve como a “espetacularização da tradição”, um fenômeno em que a autenticidade é performada e negociada: “As indústrias culturais e o turismo têm contribuído para transformar tradições em espetáculos e objetos de consumo, gerando novas formas de apropriação simbólica dos bens culturais.” (Canclini , 2003, p. 139)

Essa dinâmica não apenas altera o valor das peças, mas reconfigura o modo como elas são percebidas pelos consumidores que, diante da estética neomarajoara, projetam sobre ela autenticidade, pertencimento e exotismo, ainda que o objeto seja uma invenção contemporânea do passado. Dessa maneira, o uso atual dos grafismos marajoaras deve ser compreendido como parte de um processo dialético entre memória e invenção, em que a continuidade se dá por meio da inovação. Os artesãos não são reprodutores passivos, mas sujeitos de agência, que reconfiguram práticas e signos segundo suas vivências e contextos locais. Como destacam Silva e Carneiro (2016), esse gesto de reapropriação constitui um ato político de territorialidade, onde as relações identitárias e culturais são “produzidas e reproduzidas em seus territórios” (p. 294), reforçando o pertencimento por meio do fazer.

Na década de 1920, o grafismo marajoara passou a ser reinterpretado por artistas e intelectuais modernistas brasileiros, que o associaram a um projeto nacionalista de identidade visual. No contexto do movimento Art Déco e do ideário modernista, esses elementos foram ressignificados sob a lógica da “cor local”, isto é, incorporados como alegorias do exotismo indígena que serviam à construção de uma estética nacional. Conforme aponta Oliveira (2012), ainda hoje muitas representações da identidade no Brasil operam sob molduras helênico-cristãs e coloniais “O conceito de representação, identidade, sujeito, subjetividade, objetividade [...] ainda preservam sua forma cultural helênico-cristã.” ( Oliveira , 2012, p. 34)

Nesse sentido, a ressignificação operada pelos modernistas, embora tenha introduzido o grafismo no imaginário nacional, não dialogava com os povos originários vivos, mas com uma ideia romantizada e silenciosa do indígena, servindo, portanto, mais como instrumento de representação ideológica do que como reconhecimento cultural efetivo. É fundamental reconhecer o papel das políticas culturais e das iniciativas de valorização do patrimônio na consolidação da estética cerâmica neomarajoara como prática identitária. Conforme argumenta Gonçalves (2001), as estratégias de preservação e divulgação do patrimônio possibilitam às comunidades historicamente marginalizadas reinterpretam suas heranças como instrumentos de resistência simbólica. Esse movimento, aliado a uma política cultural sensível à diversidade, ressignifica as práticas artesanais locais, articulando-as a novos contextos sociais e econômicos.

Nas palavras do autor:

“A patrimonialização pode ser vista como uma forma de resistência simbólica e de reapropriação cultural por parte dos grupos sociais historicamente excluídos, na medida em que permite a afirmação de identidades, a reconstrução de memórias e a valorização de saberes tradicionalmente desqualificados.” (GONÇALVES, 2001, p. 164)

Nesse sentido, a produção cerâmica em localidades como Cachoeira do Arari e Salvaterra opera como um elo entre a pesquisa arqueológica, a prática artesanal e as políticas públicas de patrimônio, conforme observa Linhares (2011). Trata-se de um processo no qual os saberes locais se articulam a repertórios acadêmicos e institucionais, promovendo a constituição de uma identidade territorial que transcende fronteiras regionais. Como ressalta Fonseca (2001), a ressemantização cultural depende de sujeitos que deem sentido às práticas e referências simbólicas, convertendo-as em sistemas de valor compartilhados.

A dimensão humanizada dessa trajetória manifesta-se nos relatos dos próprios artesãos, que reconhecem na cerâmica não apenas um meio de geração de renda, mas um espaço afetivo e político de enraizamento cultural. Produzir peças com grafismos marajoaras é, para muitos, um gesto de continuidade e evocação dos saberes ancestrais, através dos quais se estabelecem vínculos com o passado. Como destaca Fonseca (2001), a referência cultural só se constitui como tal quando “os sujeitos dos diferentes contextos culturais têm um papel não apenas de informantes como também de intérpretes de seu patrimônio cultural” (p. 118). Essa relação entre objeto e identidade transforma a cerâmica em símbolo vivo de pertencimento e resistência, que permite às comunidades se afirmarem diante das dinâmicas da globalização sem abrir mão de sua singularidade e memória.

“O território étnico seria o espaço construído, materializado a partir das referências de identidade e pertencimento territorial e, geralmente, a sua população tem um traço de origem comum. [...] As demandas históricas e os conflitos com o sistema dominante têm imprimido a esse tipo de estrutura espacial exigências de organização e a instituição de uma autoafirmação política-social-econômica-territorial.” (Anjos apud Silva; Carneiro, 2016, p. 298)

Em síntese, a apropriação e ressemantização dos grafismos marajoaras pelos mestres artesãos do Pará e do Marajó revelam um processo multifacetado de invenção, memória e reinvenção cultural. Trata-se de uma prática que transita entre o arqueológico e o artístico, entre o ancestral e o contemporâneo, entre a resistência e a estética. Ao reatualizar esses signos, os artesãos não apenas celebram uma herança visual, mas constroem uma identidade coletiva que dialoga com o passado, se projeta no presente e resiste ao apagamento.

A partir das contribuições de Schaan e Linhares, pode-se compreender que os grafismos marajoaras não representam unicamente traços arqueológicos de um passado remoto, mas constituem signos em constante ativação simbólica, ressignificados no presente pelos artesãos como forma de enraizamento territorial e afirmação identitária. A estética herdada da cerâmica antiga é reinterpretada e reinserida no cotidiano produtivo das comunidades paraenses, o que fortalece o sentimento de pertencimento e contribui para a valorização de suas histórias locais. Nesse processo, o passado não é fossilizado, mas continuamente reinventado.

O grafismo marajoara constitui, portanto, um exemplo notável de como a memória cultural pode ser ressignificada ao longo do tempo, funcionando como elo entre passado e presente, tradição e reinvenção. Ao ser incorporado à produção artesanal contemporânea, ele deixa de ser apenas um artefato arqueológico para se tornar um símbolo vivo de pertencimento. Conforme afirma Fonseca (2001), “os bens culturais não valem por si mesmos, não têm um valor intrínseco. O valor lhes é sempre atribuído por sujeitos particulares e em função de determinados critérios e interesses historicamente condicionados” (p. 115). Essa ressignificação, ancorada em experiências locais, contribui não apenas para o fortalecimento da identidade regional, mas também para a valorização da diversidade cultural como elemento estruturante da identidade nacional. Linhares (2011) aponta que essa estética “remete a um universo sagrado e simbólico que foi, ao longo do tempo, sendo absorvido e reinterpretado” (p. 12). A cerâmica, nesse sentido, torna-se um meio de comunicação entre gerações, evocando saberes que permanecem vivos nos modos de fazer, nas escolhas estéticas e nas relações com o território. É o que Fonseca (2001) chama de “representações que configuram uma identidade da região para seus habitantes” (p. 117).

Estudos arqueológicos reforçam que os grafismos marajoaras representam, com frequência, animais totêmicos, entidades protetoras ou figuras míticas vinculadas aos ciclos da vida e da morte. Segundo Schaan (2007), os desenhos expressos nas urnas funerárias e vasos ceremoniais revelam uma cosmologia integrada, na qual “arte, espiritualidade e organização social se articulam de forma indissociável” (p. 94). Essas representações não apenas decoram, mas funcionam como “signos mediadores entre o mundo dos vivos e dos ancestrais” (Schaan, 2007, p. 96). Assim, ao serem reaproveitados em contextos artesanais contemporâneos, tais grafismos carregam uma força simbólica ancestral que é constantemente realizada por meio das práticas artísticas, da oralidade e da vida cotidiana nas comunidades produtoras. A ressignificação do patrimônio cultural imaterial marajoara manifesta-se com força nas práticas dos mestres artesãos atuantes no Pará e na ilha do Marajó. Esses sujeitos, ao reinterpretarem os grafismos ancestrais, operam um duplo movimento: preservam traços visuais e simbólicos oriundos das culturas indígenas pré-coloniais e, simultaneamente, constroem uma identidade visual situada no presente. Ao se apropriarem desses motivos, os artesãos não apenas mantêm viva uma tradição, mas também transformam-na em linguagem política e estética. Como destaca Fonseca (2001), “falar em referências culturais significa dirigir o olhar para representações que configuram uma identidade da região para seus habitantes” (p. 117), o que confere às práticas artesanais uma dimensão comunitária e territorial. Esse gesto não é passivo; trata-se de uma ressemantização ativa que afirma a singularidade dos povos do Pará e do Marajó, permitindo que ocupem um lugar autônomo no cenário cultural brasileiro, com base em suas memórias, estéticas e narrativas. Essa dinâmica de ressignificação se torna ainda mais complexa quando inserida na lógica do mercado, que frequentemente valoriza a estética da “antiguidade” como sinônimo de autenticidade. Os artesãos, ao atenderem a essa demanda, muitas vezes reproduzem peças inspiradas em modelos arqueológicos sem necessariamente manter os contextos rituais ou espirituais originais. Ainda assim, esses objetos atualizam uma memória coletiva e cumprem funções simbólicas importantes. Como observa Baudrillard (2004), o valor atribuído a esses objetos transcende sua função original: “O objeto antigo dá-se, portanto, como mito de origem: não é apenas sinal de uma história, é a própria história, ou o próprio tempo que se metamorfoseia em signo.” (Baudrillard, 2004, p. 83)

Essa metamorfose simbólica reforça o poder dos grafismos como marcas bioancestrais, que operam tanto na esfera estética quanto na ética, ativando o que Silva e Carneiro (2016) chamam de territorialidade simbólica: um modo de viver o espaço a partir das relações culturais e das memórias dos corpos e da terra.

#### **1.4 - A política de patrimônio no âmbito do grafismo Marajoara.**

A trajetória de patrimonialização do grafismo marajoara revela camadas complexas de ressignificação, deslocamentos e apropriações simbólicas, que extrapolam o território da Ilha de Marajó e se inserem em narrativas nacionais sobre identidade e memória. Já nas primeiras décadas do século XX, os grafismos presentes na cerâmica arqueológica marajoara passaram a ser reinterpretados por intelectuais, arquitetos e artistas como marcas visuais de uma suposta ancestralidade indígena brasileira. Um exemplo emblemático é o uso desses elementos no Pavilhão do Brasil durante a Exposição do Mundo Português, em 1940, quando o grafismo foi integrado a um repertório de “nacionalismo decorativo” (Roiter, 2010), evidenciando um processo de espetacularização do patrimônio. Nesse contexto, os grafismos deixam de ser expressão de um modo de vida ancestral para se tornarem ornamentos que ilustram uma ideia hegemônica de brasiliade.

Com a ampliação das concepções de patrimônio ao longo das décadas seguintes impulsionada por eventos como a Carta de Santiago (1972), que reconhece os modos de vida e as expressões simbólicas como parte essencial do patrimônio o entendimento do grafismo marajoara começa a se deslocar da esfera material para a imaterial. Essa virada conceitual é consolidada no final dos anos 1990, com documentos como a Carta de Fortaleza e a Carta de Mar del Plata (ambas de 1997), que reafirmam a importância de salvaguardar não apenas os objetos, mas os saberes, práticas e formas de expressão que constituem a identidade de um povo, em articulação com seus territórios e relações com o meio ambiente. O grafismo, nesse sentido, é reconhecido não apenas como imagem, mas como linguagem um léxico visual ancestral que comunica cosmologias, territorialidades e modos de vida ameríndios (IPatrimônio, 2012).

Ulpiano Meneses (2010) ressalta que o valor do patrimônio não reside apenas nos objetos em si, mas nas práticas sociais e nos sujeitos que lhes atribuem sentido. Da mesma forma, Mário Chagas (2005) defende uma poética e política decolonial do patrimônio, em que os processos de patrimonialização devem ser orientados pela escuta sensível às narrativas e memórias dos povos e comunidades que habitam esses signos. O grafismo marajoara, ao ser reapropriado por ceramistas e artistas paraenses, ou mesmo em contextos de comunidades de matriz africana como no Ilê da Oxum Apará, ganha novos sentidos, afirmando-se como lugar de memória viva, no sentido proposto por Pierre Nora (1993), onde a memória não é algo preservado, mas constantemente recriado.

Neste panorama, a política de patrimônio deve ser entendida não apenas como um esforço

de conservação, mas como um campo de disputas simbólicas, ontológicas e políticas. A patrimonialização do grafismo marajoara, longe de ser um processo linear, revela um movimento de reexistência, em que a estética ancestral se torna ferramenta de afirmação identitária, resistência cultural e insurgência epistêmica frente à lógica colonial de silenciamento e apagamento.

Essa dinâmica dialoga diretamente com os princípios estabelecidos nas Cartas Patrimoniais, evidenciando como o grafismo marajoara passa a ser compreendido não apenas como uma herança arqueológica do passado, mas como um elemento vivo, constantemente ressignificado em práticas culturais contemporâneas. Tais práticas se manifestam no artesanato regional, em exposições museológicas e, sobretudo, nas expressões rituais de comunidades tradicionais de matriz africana. A Carta de Mar del Plata reconhece que “o patrimônio cultural intangível constitui-se de saberes, crenças, valores, línguas, práticas e formas de expressão enraizadas nas comunidades e grupos, sendo portador de uma função social essencial” (Carta De Mar Del Plata, 1997, p. 5). Esse entendimento amplia a noção de patrimônio para além da materialidade dos objetos, inserindo-os no campo das relações, dos sentidos e da memória ativa.

É importante destacar que essa concepção difere significativamente da perspectiva predominante nas políticas patrimoniais do Estado brasileiro no início do século XX, marcadas por uma valorização do monumento, da obra artística e da memória institucionalizada. Ao ser ressemantizado por comunidades tradicionais, e por artesãos populares, o grafismo marajoara passa a integrar um processo de circulação simbólica, onde se reafirma sua atualidade como patrimônio em constante reconstrução. A esse respeito, Pierre Nora (1993, p. 12) contribui ao afirmar que a memória coletiva é um “fenômeno vivo, sempre em transformação, que depende das práticas culturais para se perpetuar”. Nesse sentido, a preservação do grafismo marajoara deve considerar não apenas sua dimensão formal e museológica, mas também suas formas de transmissão simbólica, como a oralidade, as práticas ceramistas e os usos litúrgicos e pedagógicos que seguem vivos nos territórios afroindígenas e populares do Brasil. Portanto, considerar o grafismo marajoara à luz das políticas de patrimônio e das contribuições teóricas contemporâneas significa reconhecer a importância de estratégias de salvaguarda que articulem o reconhecimento institucional, como tombamentos e registros, O grafismo marajoara foi oficialmente reconhecido como patrimônio arqueológico nacional pelo IPHAN em 1992, com o tombamento do acervo cerâmico do Museu Paraense Emílio Goeldi. Esse ato marcou um avanço nas políticas de proteção da cultura indígena, legitimando a cerâmica marajoara como expressão fundamental da memória e identidade brasileiras. O tombamento assegura sua preservação e projeção no imaginário nacional.

“O tombamento do Acervo Arqueológico de Cerâmica Marajoara pelo Departamento de Patrimônio Histórico Artístico e Cultural do Pará, em 24 de janeiro de 1992, representa um marco na valorização da cultura indígena amazônica, assegurando a preservação física e simbólica das peças como testemunhos da tradição cerâmica marajoara” (AMORIM, 2020).

A Indicação nº 6391/2010 reconhece que a cerâmica marajoara, com seus padrões geométricos e simbologias mitológicas, representa um patrimônio cultural de profunda relevância histórica e identitária, sendo transmitida entre gerações e constantemente recriada por artesãos e comunidades do Marajó, especialmente em Icoaraci e Cachoeira do Arari (Brasil, 2010). Esses passos dados para institucionalização do grafismo fazem confluência com a valorização das práticas vivas e contextos sociais que garantem a continuidade e ressignificação desse patrimônio. Conforme Henrique e Linhares (2019) demonstram, esse processo não se limita a preservar objetos, mas envolve a construção de sentidos partilhados, que tornam tais bens referenciais de memória, identidade e pertencimento para diferentes grupos sociais. A presença do grafismo marajoara em acervos etnográficos, rituais afroindígenas e artefatos simbólicos comprova sua relevância contínua e reforça a necessidade de políticas públicas comprometidas com a diversidade e a pluralidade dos modos de viver, crer e criar no Brasil.

A presença do grafismo marajoara extrapola seu contexto original arqueológico para adentrar os campos da arte, do design e das práticas culturais contemporâneas, consolidando-se como um repertório visual de reexistência. Elementos estéticos inspirados nas cerâmicas marajoaras vêm sendo reinterpretados em peças de vestuário, na decoração de ambientes, em produções arquitetônicas e objetos de design, não como meros adornos, mas como estratégias de valorização simbólica das matrizes indígenas amazônicas e de afirmação de uma identidade territorial e cultural frente à homogeneização global (Linhares, 2024). Esta estética, ao ser apropriada por artistas e designers, manifesta uma ruptura com a lógica eurocêntrica da arte e propõe um deslocamento da centralidade para os saberes locais, ameríndios e populares.

Trata-se de um processo de ressignificação cultural que envolve tanto os mestres ceramistas do Marajó e do Pará quanto as comunidades urbanas que se reconhecem nesse repertório visual. Conforme Gonçalves (2001, p. 39), “as estratégias de preservação do patrimônio cultural permitem que comunidades marginalizadas encontrem na identidade histórica um instrumento de resistência e afirmação”. Nesse sentido, o trabalho artesanal não se limita à técnica, mas se torna uma linguagem de resistência, uma forma de narrar a

ancestralidade e construir o presente. Para a UNESCO (2003, p. 45), a salvaguarda do patrimônio imaterial pressupõe “a transmissão intergeracional e a participação ativa das comunidades detentoras desses saberes, garantindo que sua memória e relevância cultural sejam preservadas ao longo do tempo”.

A produção contemporânea de cerâmica, embora muitas vezes descolada de seu uso ritual original, ainda guarda traços de um “mito de origem” que vincula o presente ao passado indígena marajoara, como apontam estudos de Linhares (2011, 2015, 2020, 2024) e Schaan (1996, 1997, 2007). Os relatos dos próprios ceramistas revelam que o ato de modelar e grafar uma peça é também um ato de memória e espiritualidade: uma forma de escuta ancestral. Como aponta Linhares (2007, p. 156), “os moradores da cidade identificam-se com o ocorrido. Eles sentem-se eminentemente marajoaras quando observam as pinturas ao longo da cidade, passando a fazer ligação de sua cultura com a cultura dos marajoaras que habitaram a região tempos atrás”.

Essa prática viva de reinterpretar e reatualizar o grafismo encaixa-se no conceito de “invenção das tradições” de Hobsbawm (2002), em que o passado é recriado no presente como ferramenta de coesão social, afirmação simbólica e resistência política. No caso marajoara, essa invenção não é artificial, mas fundamentada em uma vivência contínua, comunitária e territorial, que articula memória, estética e pertencimento.

A trajetória do grafismo marajoara em direção à sua institucionalização como patrimônio cultural é sustentada por uma série de dispositivos legais e conceituais que ampliaram o escopo da proteção patrimonial no Brasil. Desde a promulgação do Decreto-Lei nº 25/1937, que fundamenta a proteção dos bens de valor histórico e artístico, até os desdobramentos da Constituição Federal de 1988, que introduziu o conceito de patrimônio imaterial ao reconhecer os “modos de criar, fazer e viver” como parte da herança cultural, o grafismo marajoara passou a ser progressivamente incorporado às políticas públicas de preservação. Essa concepção é reafirmada na Convenção da UNESCO para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (2003), da qual o Brasil é signatário, e que estabelece que os elementos do patrimônio imaterial devem ser protegidos em seus contextos vivos, com ênfase na transmissão intergeracional e na participação ativa das comunidades portadoras.

O reconhecimento do grafismo marajoara também se alicerça na Carta de Fortaleza (1997) e na Carta de Mar del Plata (1997), que expandem a noção de patrimônio para abranger práticas simbólicas, saberes tradicionais e territorialidades culturais. Essas diretrizes dialogam com o que se observa em comunidades como a de Cachoeira do Arari, no arquipélago do Marajó, onde a produção cerâmica ganhou novos contornos como expressão de pertencimento

e resistência. Nas palavras de Zezé, liderança local e ceramista, “a gente já começou a ter conhecimento dessas coisas e passou a dar um certo valor prá cultura marajoara. [...] Agora todo mundo quer desenho marajoara [...]” (Linhares, 2007, p. 69). Essa afirmação revela que a estética cerâmica não é apenas resgate arqueológico, mas um dispositivo de reconhecimento identitário.

Esse fenômeno revela o que Ulpiano Meneses (2010) define como “práticas de patrimonialização vividas”, em que o valor do patrimônio não é imposto externamente por instituições estatais, mas reappropriado pelas comunidades que o atualizam cotidianamente. A inscrição simbólica dos grafismos marajoaras no cotidiano, na produção artística e nas expressões culturais da comunidade traduz uma reinvenção contínua da tradição — um processo que não fixa o passado, mas o mobiliza como linguagem de presença, como memória em ato.

A produção e comercialização de peças inspiradas na estética marajoara têm se consolidado como um relevante motor econômico e cultural para comunidades artesãs no Pará, especialmente nos polos de Icoaraci e Cachoeira do Arari. Nessas localidades, mestres ceramistas reelaboram os grafismos marajoaras para atender às exigências do mercado contemporâneo, ao mesmo tempo em que mantêm uma ligação simbólica com a ancestralidade. Essa adaptação dos padrões tradicionais resulta em produtos híbridos, entre o utilitário, o decorativo e o ritual, capazes de gerar renda, atrair turismo cultural e reforçar o pertencimento local. Como observa Linhares (2007, p. 158), “No fim das contas, o que é utilitário torna-se decorativo e o que é decorativo pode vir a se tornar qualquer outra coisa”.

Esse fenômeno pode ser interpretado à luz da teoria do signo de Baudrillard (2004, p. 84), segundo o qual “o objeto antigo, quando ressignificado, atua como um signo que evoca o tempo mitológico e confere uma aura de autenticidade [...] valorizada pelos consumidores”. A valorização mercadológica das peças cerâmicas, nesse sentido, não decorre apenas de sua funcionalidade ou beleza formal, mas da aura de ancestralidade que lhes é atribuída. O consumo passa a operar por meio da simbologia cultural do objeto, ativando memórias e autenticidades reconstituídas.

Além disso, a cadeia produtiva da cerâmica marajoara funciona com base na lógica da padronização e da customização, conforme analisa Canclini (1995, p. 74), que destaca como “os produtos culturais tradicionais são adaptados ao gosto urbano, perdendo parte de sua função originária, mas ganhando novos sentidos enquanto expressão de identidade no mercado”. Essa transição é evidenciada por um dos documentos oficiais do IPHAN, que analisa o processo de produção artesanal como patrimônio em uso:

“Comercializadas em feiras e lojas de artesanato, as peças não possuem mais a função original das peças cerimoniais marajoaras; ainda assim, os ceramistas afirmam que, ao pintar os grafismos tradicionais, estão retomando os conhecimentos e se conectando aos seus ancestrais”(IPHAN, 2010, p. 6).

Essa percepção é fortalecida pela noção de Hobsbawm (2002), para quem a “invenção das tradições” constitui um mecanismo social pelo qual o passado é reinterpretado de modo a conferir legitimidade a práticas atuais, moldando o presente com base em narrativas de ancestralidade. No caso marajoara, tal invenção não é uma falsificação histórica, mas uma estratégia legítima de valorização simbólica e fortalecimento econômico, onde o grafismo se torna simultaneamente signo de resistência cultural e mercadoria de valor simbólico.

Nesse contexto, instituições como o Museu do Marajó, bem como projetos de difusão educativa e cultural, assumem um papel de mediação entre o passado arqueológico e o presente vivido. Tais espaços contribuem para que o grafismo marajoara não permaneça enclausurado na categoria de relíquia, mas seja compreendido como uma linguagem ancestral que pulsa no cotidiano, nos rituais e nas práticas artísticas das populações locais. Essa é a função pedagógica e afetiva dos acervos patrimoniais, função está explicitada no relatório técnico do acervo arqueológico marajoara:

“As peças arqueológicas reunidas em museus e coleções, muitas vezes, perdem sua função original e se tornam objeto de contemplação. Porém, ao serem recontextualizadas por meio de atividades educativas, podem resgatar seu sentido simbólico e fomentar o reconhecimento da herança cultural por parte das novas gerações” (IPHAN, 2010, p. 3).

Essa prática está em consonância com o que Linhares (2011) identifica como o esforço de "reintegração cultural" do grafismo marajoara, por meio de ações que buscam restituir a essas imagens sua função identitária e espiritual, para além da vitrine museológica. Canclini (1995, p. 74) reforça essa perspectiva ao lembrar que “o patrimônio é um campo dinâmico de negociações e reinvenções culturais”, sendo essencial que as práticas educativas e artísticas promovam o reconhecimento da pluralidade cultural brasileira e fortaleçam as identidades locais. Assim, o grafismo marajoara deixa de ser apenas signo do passado para tornar-se agente pedagógico e estético da contemporaneidade, atuando como linguagem de memória, resistência e pertencimento nos territórios que o reativam e reinventam.

Apesar dos avanços institucionais e comunitários em torno da salvaguarda do grafismo marajoara, persistem desafios significativos que ameaçam a continuidade e a autenticidade dessa tradição. A pressão do mercado globalizado, ao buscar padronização estética e produção em larga escala, pode levar à homogeneização simbólica, conforme alerta Baudrillard (2004, p. 83): “a ressignificação do objeto antigo emula um tempo mítico que é consumido como se fosse presente, deslocando seu valor de uso para um valor de signo”. Tal deslocamento compromete o vínculo entre o saber tradicional e sua função originária, reduzindo o grafismo marajoara a mero artifício decorativo.

A “tradição inventada”, conceito desenvolvido por Hobsbawm (2002), é frequentemente observada na reprodução massiva dos grafismos sem compreensão de seus significados ancestrais. Essa dissociação entre forma e conteúdo contribui para um processo de esvaziamento simbólico. Linhares (2007, 2011) já apontava a fragilidade da articulação entre pesquisa acadêmica, políticas públicas e a produção artesanal cotidiana, destacando que muitos artesãos produzem sem acesso às narrativas de origem, o que limita a transmissão intergeracional de sentidos culturais profundos.

Além disso, a carência de infraestrutura e apoio contínuo limita o acesso das comunidades a mercados mais amplos e a recursos materiais. Gonçalves (2001, p. 39) adverte que, “as estratégias de preservação do patrimônio cultural permitem que comunidades marginalizadas encontrem na identidade histórica um instrumento de resistência e afirmação”. Sem tal suporte, essa resistência se fragiliza diante das forças econômicas hegemônicas.

Outro aspecto central é a espetacularização do grafismo marajoara, que transforma suas formas em signos midiáticos do exótico e do ancestral. Como afirma Debord (1997, p. 12), “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens”. Essa lógica espetacular afeta diretamente a produção artesanal, que passa a responder às demandas do mercado turístico e cultural por uma “autenticidade fabricada”.

Esse fenômeno pode ser observado com clareza na produção ceramista de Icoaraci, onde os artesãos reinterpretam os padrões marajoaras para atender à lógica da indústria cultural. Segundo Ferreira (2018), esse movimento tensiona os limites entre fidelidade ao passado e inovação mercadológica. Linhares (2007, p. 40) também aponta que o turismo passou a integrar as políticas desenvolvimentistas da região, agregando valor simbólico às peças: a posse de um artefato marajoara torna-se símbolo de pertencimento a uma tradição milenar. Como afirma Canclini (1995), “o patrimônio é um campo dinâmico de negociações e reinvenções culturais” (p. 74), e é nessa interseção entre tradição e mercado que se joga o destino do grafismo marajoara.

É fundamental destacar, como afirma um relatório técnico sobre o acervo arqueológico de Belém, que:

“As peças arqueológicas reunidas em museus e coleções, muitas vezes, perdem sua função original e se tornam objeto de contemplação. Porém, ao serem recontextualizadas por meio de atividades educativas, podem resgatar seu sentido simbólico e fomentar o reconhecimento da herança cultural por parte das novas gerações” .(IPHAN, 2010, p. 3)

O futuro da estética marajoara, portanto, está intrinsecamente ligado à capacidade das comunidades em manterem a tradição viva, sem abrir mão da possibilidade de inovação. A sustentabilidade cultural depende de ações integradas entre produção artesanal, pesquisa acadêmica e políticas públicas voltadas à educação patrimonial, capacitação técnica e fomento à cultura local. A integração dos grafismos marajoaras nos currículos escolares e em programas de educação museal pode catalisar o resgate dos saberes ancestrais de maneira orgânica e crítica.

A difusão por meio das tecnologias digitais, por sua vez, apresenta novas possibilidades para preservação, documentação e circulação simbólica dos grafismos. Essas tecnologias podem ampliar o alcance do legado marajoara, criando novos mercados e novas narrativas. Conforme Anderson (1993, p. 23), “a construção de identidades nacionais passa pela reinterpretação dos símbolos do passado, reinventados para responder às demandas do presente”. Nesse sentido, o grafismo marajoara atua como operador semiótico de uma memória coletiva adaptável, viva e politicamente situada.

A análise final evidencia que a estética marajoara constitui um patrimônio cultural imaterial de relevância extraordinária. Sua complexa simbologia vai além da materialidade, operando como sistema visual de comunicação ancestral (Schaan, 2007; Linhares, 2011; Geertz, 1989; Levis-Strauss, 1997). Trata-se de um código mnemônico, um “instrumento de memória” (Schaan, 2007, p. 105), que articula oralidade, espiritualidade e cosmologias indígenas. A aplicação contemporânea dos grafismos em suportes diversos, do design à arte urbana, reafirma a presença indígena e afroameríndia no imaginário nacional, simbolizando a confluência entre tradição e modernidade.

A UNESCO (2003, p. 45) reforça a importância de que “a salvaguarda do patrimônio imaterial deve envolver a participação ativa das comunidades detentoras desses saberes, garantindo que sua memória e relevância cultural sejam preservadas ao longo do tempo”. Assim, ao consolidar políticas de salvaguarda aliadas ao protagonismo comunitário, o Brasil tem a chance de transformar o grafismo marajoara não apenas em legado a ser preservado, mas em linguagem viva que continue a inspirar o presente e a reinventar o futuro.

## CAPÍTULO II - ILÊ DA OXUM APARÁ: CERÂMICA MARAJOARA, HERANÇA AFROINDIGENA.

### 2.1 - Grafismo Marajoara: Uma cosmovisão afroindígena

A história do Brasil é marcada por intensos processos de encontro, tensão e fusão entre diferentes matrizes culturais, sobretudo a indígena e a africana. (PACHECO, 2017).

A interseção entre esses dois grupos é fundamental para compreender a formação da identidade cultural brasileira e, mais especificamente, os conceitos de "afroindígena" e "afropindorama". Esses termos emergem como categorias de análise que buscam romper com a tradicional narrativa da mestiçagem e enfatizam a complexidade das interações entre povos africanos e indígenas. O surgimento dos conceitos "afroindígena" e "afropindorâmico" está inserido num contexto histórico e intelectual de crítica às visões coloniais dominantes que simplificam e homogeneizam as complexas relações culturais nas Américas. Esses termos emergem não como categorias fixas ou essencialistas, mas como processos dinâmicos que buscam reconhecer e valorizar as identidades híbridas resultantes do encontro entre povos indígenas e africanos. É nesse cenário que Marcio Goldman introduz o conceito "afroindígena", destacando-o como uma relação que não apenas une elementos culturais distintos, mas que articula suas diferenças de maneira particular e ativa.

Goldman (2021, p. 2) argumenta que "a relação afroindígena [...] não serve apenas para designar conexões unindo conjuntos afros e indígenas preexistentes, mas também para compreender melhor um certo modo particular de articular diferenças." Nesse sentido, o autor critica abordagens coloniais tradicionais que interpretam esses encontros através de conceitos como "sincretismo" e "mestiçagem".

Para Goldman, (2021, p.8) essas categorias frequentemente promovem uma visão homogeneizadora que não captura as dinâmicas de resistência cultural presentes nas interações afroindígenas. Em oposição, ele propõe conceitos como "contra sincretismo" e "contra mestiçagem" para destacar explicitamente as formas de resistência cultural e política a partir das identidades híbridas.

Ampliando essa reflexão crítica, Antônio Bispo dos Santos (Nego Bispo) introduz o termo "afropindorâmico" para ressaltar uma dimensão ainda mais radical e contra-colonizadora dessas relações culturais. Bispo dos Santos (2015) usa o termo "Pindorama", referente à América pré-colombiana, para enfatizar a importância das epistemologias indígenas e afrodescendentes na produção do conhecimento. Ele defende uma distinção crucial entre os "saberes orgânicos",

próprios das comunidades tradicionais afroindígenas, e os "saberes sintéticos", típicos da academia eurocêntrica, afirmando que "a contra-colonização é um processo de enfrentamento entre povos, raças e etnias em confronto direto no mesmo espaço físico geográfico" (SANTOS, 2015, p. 20).

Essas perspectivas encontram eco nas cosmologias afroindígenas presentes na Amazônia Marajoara, analisadas por Agenor Sarraf Pacheco. O autor afirma que essas cosmologias devem ser compreendidas como práticas culturais híbridas que resistem explicitamente ao domínio colonial europeu. Segundo Pacheco (2012, p. 200), "as cosmologias afroindígenas são entendidas como práticas e visões de mundo resultantes do contato e intercâmbio cultural, caracterizadas pela resistência contra o domínio colonial europeu". O estudo das produções literárias e artísticas marajoaras revela essa resistência cultural e oferece uma visão alternativa às narrativas dominantes, evidenciando práticas culturais, sociais e espirituais tradicionalmente marginalizadas.

O simbolismo marajoara analisado por Anna Maria Alves Linhares (2020) exemplifica como os conceitos afroindígena e afropindorâmico se interligam com questões contemporâneas de identidade cultural e apropriação simbólica. A autora descreve como símbolos originalmente funerários e rituais marajoaras foram descontextualizados e apropriados pela cultura brasileira moderna, ressaltando a importância de se reconhecer e respeitar as complexidades históricas e culturais associadas às identidades híbridas, os conceitos afroindígena e afropindorâmico emergem como importantes ferramentas críticas e políticas que permitem compreender e valorizar as complexidades e dinâmicas das identidades culturais nas Américas.

Ao desafiarem abordagens coloniais tradicionais e promoverem uma valorização ativa dos saberes tradicionais, esses conceitos oferecem caminhos significativos para uma abordagem mais justa, plural e democrática da diversidade cultural latino-americana.

O conceito de "afro-indígena" e o termo "afropindorama" emergem como categorias fundamentais para compreender a complexidade das identidades que se formaram na Amazônia Marajoara, constituindo elementos essenciais na construção social e cultural dessa região. Historicamente, o Brasil – e em especial a Amazônia – foi palco de intensas interações entre povos indígenas e africanos, cuja convivência e trocas deram origem a modos de vida híbridos que desafiam as categorias excludentes impostas pelo colonialismo.

Conforme Conrado e Barros (2022) apontam, a categoria "afro-indígena" ultrapassa a mera explicação reducionista da miscigenação biológica, constituindo-se num campo de saberes, práticas e significados que refletem as lutas e resistências dos grupos historicamente marginalizados. No contexto da Amazônia Marajoara, a intersecção entre as ancestralidades

indígenas e africanas é ressignificada a partir de processos de contato, negociação e afetividade que se manifestam tanto na oralidade quanto na produção artística e na prática cotidiana. A ideia de “afropindorama” – termo cunhado por Nego Bispo que sintetiza a confluência entre “afro” e “Pindorama” (nome indígena que designava “Terra das Palmeiras” ou, mais objetivamente, em toponímia semântica, “Lugar das Palmeiras.”) – reforça que a identidade marajoara é construída a partir de uma interação contínua entre essas duas matrizes culturais.

Segundo Goldman (2021, p. 23), o encontro entre as culturas não pode ser entendido apenas como um processo de miscigenação, mas como uma “contramestiçagem” que desafia as leituras dominantes e propicia a emergência de novas formas de ser e de se expressar. Assim, o “afropindorama” configura-se como uma identidade que incorpora a ancestralidade e os saberes tanto dos povos originários quanto da diáspora africana, constituindo um espaço de resistência cultural frente às imposições coloniais.

A construção social da Amazônia Marajoara passa, portanto, pela valorização dessas interseccionalidades, onde a estética marajoara – reconhecida pela sua riqueza de grafismos e simbolismos – se torna um dos elementos expressivos dessa identidade híbrida. Conforme Schaan (2007, p. 105) observa, os grafismos presentes na cerâmica marajoara funcionam como códigos mnemônicos, que permitem a transmissão intergeracional dos saberes e a materialização de uma cosmovisão que integra o sagrado, o ritual e a organização social. Esses mesmos grafismos, ao serem reproduzidos pelos mestres artesãos contemporâneos, atuam como instrumentos de memória e de afirmação identitária, servindo de elo entre o passado arqueológico e as práticas culturais atuais. Nesse cenário, a categoria “afro-indígena” não apenas reflete as origens históricas dos grupos que compõem a sociedade marajoara, mas também atua como um agente político de reivindicação dos direitos e da autonomia dessas comunidades. Conforme destaca Bispo dos Santos (2015, p. 27), os colonizadores, ao imporem denominações generalizadas, como “índio”, buscavam desumanizar e quebrar as identidades originais dos povos, ignorando a pluralidade de suas autodenominações e práticas culturais.

Em contrapartida, o reconhecimento e a autodeclaração “afro-indígena” representam uma forma de resistência e de reapropriação do próprio passado, o que é fundamental para a construção de uma narrativa que valorize a diversidade e a complexidade dos saberes presentes na região (Conrado & Barros, 2022). Ademais, o processo de construção da identidade “afropindorama” é permeado por uma intensa dinâmica de trocas culturais que se manifestam nas práticas linguísticas, religiosas e artísticas. A influência da Língua Geral Amazônica, por exemplo, e seus traços substratais afro-indígenas, conforme apontam Serra (2016) e Oliveira et al. (2015), evidenciam como a comunicação oral e escrita foi moldada pela convivência e pelo

intercâmbio entre essas culturas.

Essa dimensão linguística reforça a ideia de que a identidade não se resume a uma fixidez biológica, mas é fruto de processos históricos de interação e de resistência, em que as categorias impostas pelo discurso colonial são constantemente contestadas e reconfigurada.

Do ponto de vista artístico, a estética marajoara desempenha um papel crucial na materialização do que se pode chamar de “memória afropindorama”.

A presença da cerâmica marajoara nos terreiros de Candomblé no Pará e no Rio de Janeiro revela um fenômeno que transita entre a ancestralidade, a ressignificação simbólica e a espetacularização da cultura material amazônica. Esse processo é resultado da interseção entre a identidade indígena e africana no Brasil, o chamado afro pindorama, e a apropriação mercadológica do grafismo marajoara. Como destaca Canclini (1995, p. 74), “o patrimônio não é apenas um conjunto de bens herdados, mas um campo dinâmico de negociações e reinvenções culturais”. Esse pensamento fundamenta a análise da maneira como as cerâmicas marajoaras migraram de artefatos arqueológicos para objetos sagrados em contextos religiosos afro-brasileiros. Dessa forma, como parte desse fenômeno de ressemantização, onde elementos indígenas são absorvidos em contextos afro-religiosos, reforçando a dimensão espiritual de ambas as matrizes culturais.

Nos terreiros de Candomblé, essas peças assumem uma função que ultrapassa o valor estético. A cerâmica, ao ser incorporada aos rituais, ganha um status sagrado e passa a representar ancestralidades e forças da natureza. Conforme observa Goldman (2015, p. 19), “se quisermos escapar do clichê antropológico que nos prende à mera determinação de variedades culturais, devemos mapear as premissas epistemológicas e ontológicas imanentes aos discursos nativos”. Ou seja, a presença da cerâmica marajoara nos terreiros não pode ser vista apenas como uma apropriação mercadológica, mas como um processo de ressignificação dentro de um universo simbólico próprio.

Esse deslocamento do grafismo marajoara da arqueologia para a ritualística afro-brasileira também reflete as questões sobre patrimônio e identidade. Pierre Nora (1993) argumenta que a memória coletiva se cristaliza em objetos e lugares que são continuamente reinterpretados. Nesse sentido, as cerâmicas marajoaras se tornam “lugares de memória” dentro dos terreiros, conectando o presente a um passado ancestral que se manifesta na materialidade dos objetos e nos rituais religiosos.

A “incorporação” do grafismo marajoara nos rituais afro-brasileiros também pode ser compreendida sob a perspectiva de uma “contra-mestiçagem”, conforme Goldman (2021). Ele propõe que a interação entre diferentes tradições não resulta necessariamente na fusão cultural,

mas na coexistência de sistemas sígnicos autônomos, que se reforçam mutuamente sem perder suas especificidades.

Nos terreiros de Candomblé, a presença de peças cerâmicas com grafismos marajoaras reforça essa coexistência, integrando um repertório visual e simbólico que amplia as formas de expressão da espiritualidade afro-indígena.

A presença dessas peças nos terreiros do Pará e do Rio de Janeiro indica, portanto, um duplo movimento: de um lado, a permanência de uma memória ancestral que resiste às dinâmicas coloniais; de outro, a influência da indústria cultural na mercantilização do patrimônio imaterial.

Esse fenômeno demonstra como o indigenismo, o afropindorama e a espetacularização do grafismo marajoara convergem para criar novas formas de pertencimento e expressão religiosa no Brasil contemporâneo. Como conclui Canclini (1995, p. 89), “a cultura híbrida não é um sincretismo homogêneo, mas uma negociação contínua entre diferentes temporalidades e lógicas sociais”. Assim, a ressignificação da cerâmica marajoara nos terreiros de Candomblé reflete não apenas um fenômeno estético, mas também um diálogo entre histórias, territórios e espiritualidades.

## **2.2 - Babalorixá Jair de Ogum: A reconstrução de uma história e a preservação das memórias**

A história do Ilê da Oxum Apará está intrinsecamente ligada à trajetória de vida de Jaime Faislon Filho, que mais tarde se tornaria o Babalorixá Jair de Ogum. Natural de Itabuna, no sul da Bahia, e proveniente de uma família mestiça marcada por atravessamentos étnicos, com mãe de origem indígena e pai descendente de sírios e indianos, o menino Jaime encarna os fluxos migratórios, os atravessamentos civilizatórios e os reencontros simbólicos da diáspora afroindígena no Brasil contemporâneo (ALMEIDA, 2023, p. 11).

“O território da Bahia é um dos que mais apresenta quadro de migração territorial no Brasil durante o século XX. Neste quadro aparece o menino Jaime Faislon Filho, migrando no pau de arara, juntamente com sua família” (ALMEIDA, 2023, p. 35).

Ao chegar ao Rio de Janeiro no início da década de 1950, sua família se instala na favela do Cariri, no Complexo do Alemão, onde enfrentam condições precárias e marginalização. Essa realidade marca profundamente a infância de Jaime, que abandona a escola ainda na antiga quarta série do ensino primário e passa a trabalhar como engraxate e vendedor de amendoim nos trens da Central do Brasil (Almeida, 2023, p. 11). Seu primeiro contato com a religião de

matriz africana ocorre na década de 1960, quando é iniciado no Candomblé pela Ialorixá Júlia de Obaluâê, da tradição Alaketu, na casa de Pai Cecílio de Lógun Edê. Foi iniciado para Ogum Aires e Oxum Apará. Anos depois, durante uma manifestação espiritual, surge a entidade Ogum Iara, que se torna um dos pilares espirituais e políticos da casa (Faislon, 2025). "Ele foi iniciado para Ogum, não era Ogum Iara, era Ogum Oaires. E ele foi iniciado para Oxum, Oxum Apará. E Ogum Iara surge depois. [...] Quando Ogum Iara se apresenta, a relação muda. Porque aí depois Oxum se torna [...] a dona da casa" (Faislon, 2025).

A fundação do Ilê da Oxum Apará como comunidade tradicional começa em Benfica, no Rio de Janeiro, após o encontro de Jair com a professora Marlene Lucia da Silveira e um grupo de intelectuais negras, entre elas Lélia Gonzalez. Esse coletivo de sete mulheres torna-se cofundador do Ilê. Em 1972, o grupo aluga uma casa em Benfica, onde iniciam os primeiros rituais e encontros. "Com Marlene juntaram-se Maria José, Marocas, Eny, Emília, Lélia Gonzalez, Ana Garcia, todas professoras. Este grupo de sete mulheres são consideradas cofundadoras do Ilê da Oxum Apará" (Almeida, 2023, p. 32).

O reconhecimento espiritual do local definitivo ocorre após orientação de Pai Ogum Iara, que indica Itaguaí como o verdadeiro "Castelo de Oxum". A partir de 1977, com a aquisição de um terreno amplo e cercado por vegetação nativa, tem início a construção do complexo. Segundo os registros institucionais: "O Ilê da Oxum Apará é uma comunidade tradicional de matriz africana que coexiste em uma unidade territorial tradicional de aproximadamente 50 mil m<sup>2</sup> onde cultura, meio ambiente e sociedade interagem de forma interdependente" (ALMEIDA, 2023, p. 2).

A trajetória do Ilê reflete uma pedagogia do sagrado que dialoga com os princípios da bioancestralidade, da etnobiodiversidade e da cosmopercepção afroindígena. Como bem dito por Jayro Pereira de Jesus "É preciso dar conta da bioancestralidade como lugar da subjetividade, e esse princípio é necessário para sairmos das caixinhas. Pensar no colonialismo como a destruição do ser e a partir daí pensar sua reconstrução" (BRASIL, 2023, p. 56) Jair de Ogum, por meio da escuta ancestral, da liderança espiritual e da organização comunitária, constrói um espaço de referência, acolhimento e transmissão de saberes.

"A cada árvore plantada é um momento, é uma vitória, é uma conquista. Então, os momentos do Ilê do Oxum ao Pará são todos os dias. A todo dia que essa comunidade se mantém viva, a todo dia que essa comunidade planta uma árvore, a todo dia que essa comunidade faz os seu sororos, faz as suas celebrações tradicionais de matriz africana, são momentos." (FAISLON, 2025).

O Complexo Ilê da Oxum Apará não é apenas um terreiro, mas uma Comunidade e território tradicional, que se manifesta como uma instituição viva de educação patrimonial, um polo de memória afrodiásporica e de resistência simbólica, ecológica e espiritual. A história de Jair de Ogum não se resume ao seu caráter religioso, mas à sua força como educador de uma nova geração, como articulador político-cultural, como organizador de um legado que se inscreve na história do Brasil como devir afropindorâmico.

A missão do Ilê está ancorada em práticas cotidianas que reafirmam o direito à memória, ao território e à espiritualidade. O plantio de ervas sagradas, os rituais de iniciação, as rodas de formação comunitária e os projetos de articulação interreligiosa fazem parte de uma engrenagem simbólica que move a comunidade. O complexo tornou-se também um espaço de enfrentamento ao racismo religioso, à intolerância institucional e à mercantilização dos saberes tradicionais. "O Ilê da Oxum Apará promove ações de educação ambiental, de proteção das águas e das florestas, sendo exemplo de cuidado comunitário com a natureza e a ancestralidade" (Almeida, 2023, p. 7).

Além da dimensão religiosa, o Ilê desenvolveu, ao longo das décadas, uma vocação museológica. Os acervos do Complexo Cultural Ilê da Oxum Apará reúne documentos, fotografias, registros audiovisuais e objetos sagrados que testemunham as lutas, os afetos e as memórias da comunidade. É nesse sentido que se pode compreender o Ilê como um Ponto de Memória, reconhecido pelo IBRAM, e como um Pontão de Cultura do Ministério da Cultura.

A liderança de Jair de Ogum foi fundamental para esse processo. Seu trabalho com juventudes, seu engajamento em redes de articulação nacional de terreiros e seu compromisso com a formação de lideranças revelam uma prática educativa baseada na oralidade, na escuta e no cuidado coletivo. Mesmo após sua passagem, o legado permanece vivo nos filhos de santo, nas plantas cultivadas, no "legado bioancestral de princípios e valores civilizatórios e culturais" (Faislon, 2025).

Esse entrecruzamento entre simbologia, espiritualidade e política produz o que podemos chamar de pedagogia do Ilê, um sistema vivo de saberes ancestrais. Nessa perspectiva, o Ilê da Oxum Apará constitui-se como uma resposta afropindorâmica à colonialidade, um território de cura e reexistência. Sua arquitetura não é apenas física, mas também simbólica: ela inscreve-se no chão, no gesto, na fala e na escuta dos que por ali transitam.

O legado de Jair de Ogum também se estrutura por uma capacidade rara de traduzir valores ancestrais em práticas contemporâneas. Seu modo de articular o saber tradicional com ações políticas efetivas fez do Ilê da Oxum Apará uma referência nacional. Não à toa, a casa desenvolve projetos voltados à juventude negra, à saúde mental, à formação de lideranças

quilombolas e indígenas, e à defesa da cultura afro-brasileira nos espaços públicos e escolares.

Além das ações voltadas ao seu entorno, o Ilê mantém uma rede de intercâmbio com outras comunidades tradicionais, terreiros e organizações sociais em diversos estados do Brasil. Esses laços geram um sistema circular de apoio, mobilização e partilha, no qual a ancestralidade é vivida como potência e pedagogia. " o Ilê da Oxum Apará pensa politicamente a partir da ética da ancestralidade ou da filosofia da ancestralidade as nossas ações políticas elas necessariamente são pensadas a partir de uma ética filosófica da ancestralidade " (Faislon, 2025).

Essa perspectiva se manifesta também nos eventos públicos organizados pelo Ilê, como feiras de cultura negra, festivais, vivências, encontros inter-religiosos e mutirões de reflorestamento. A interface entre a ancestralidade, ecologia e cidadania permeia toda a organização da comunidade, estabelecendo uma ética que se opõe frontalmente à lógica extrativista e colonial.

Do ponto de vista pedagógico, o Ilê estrutura-se como território educativo perene. A educação informal, o ensino por meio da oralidade, da vivência corporal, do trabalho coletivo e das cerimônias sagradas produzem formas de conhecimento que escapam às métricas formais, mas constroem, a cada dia, identidades fortes e consistentes. Como afirmam Chagas (2005) e Abreu (2006), os espaços de memória e os patrimônios vivos são, eles mesmos, formas de ensinar. "Todo lugar de memória é também um lugar de formação. O museu é, ao mesmo tempo, arquivo, escola e testemunho" (Chagas, 2005, p. 29).

O acervo do Ilê da Oxum Apará não se resume àquilo que pode ser tocado. Ele é feito também de performances, de danças, de modos de cozinhar, de tecnologias ancestrais de cura e de cuidado com o corpo e com a terra. São saberes corporificados, transmitidos por mães e pais de santo, por mais velhos e por crianças, que constituem um arquivo vivo e pulsante. Essa noção de acervo expandido coincide com a proposta de uma museologia social, como indica Regina Abreu (2006), ao reconhecer a centralidade das experiências comunitárias, das narrativas afetivas e das práticas de resistência na construção da memória pública. "Nos processos de patrimonialização, não se trata apenas de preservar, mas de atualizar, transformar e reposicionar os saberes e os fazeres no presente" (Abreu, 2006, p. 38).

O Ilê da Oxum Apará atua, assim, como agente ativo no campo da memória, não apenas como guardião do passado, mas como produtor de sentidos para o presente e para o porvir. O legado de Jair de Ogum transcende o campo da religiosidade e se inscreve na luta por justiça social, por reconhecimento e por reparação histórica. O próprio nome da casa carrega uma força simbólica: Oxum Apará é a jovem guerreira das águas doces, senhora dos encantos e dos

espelhos. Apará é a que corta, mas também a que cura. Não por acaso, é ela quem guia o Ilê em sua travessia contemporânea. A união entre Oxum Apará e Ogum Iara expressa, no campo simbólico, a junção entre ternura e força, entre criação e resistência. "Ogum Iara cria uma coisa chamada República Livre de Ogum Iara [...] é um espaço livre, é um espaço de acolhimento de todas as culturas [...] é a afirmação da ancestralidade afroindígena" (Faislon, 2025).

O complexo tornou-se também um espaço de acolhimento de pessoas em situação de vulnerabilidade social, funcionando como terreiro e também como refúgio. Crianças, jovens e idosos participam de atividades que vão desde oficinas de tambor, relações étnico raciais, letramento racial, grafismo e culinária tradicional, até rodas de conversa sobre autoestima, identidade e enfrentamento ao racismo. A materialidade do espaço carrega as marcas dessas vivências: os grafismos marajoaras nos acervos, as folhas plantadas nos canteiros, os bancos circulares ao redor da fogueira, o som dos atabaques durante as celebrações. Tudo ali comunica uma forma de existência outra, forjada na experiência do cuidado coletivo e da escuta ancestral. " o Ilê do Oxum Apará tendo a sua contextualização, a sua história, a sua trajetória a sua existência, ela poderia ser compreendida como uma comunidade afropindorâmica " (Faislon, 2025).

Por fim, cabe destacar que o Complexo do Ilê da Oxum Apará é um território em disputa. Disputa por visibilidade, por respeito institucional, por permanência. A sua consolidação como território tradicional de matriz africana, reconhecido em políticas públicas de cultura e patrimônio, é fruto da luta organizada, da articulação com universidades, com o poder público e com redes da sociedade civil. Essa luta é também epistemológica: ela questiona quais saberes importam, quais memórias devem ser preservadas e quem tem o direito de dizer o que é patrimônio. Nesse sentido, a história do menino Jair de Ogum é também a história de um levante simbólico, de uma insurgência civilizatória que conecta o ferro de Ogum e a doçura de Oxum à travessia dos povos afroindígenas em território brasileiro. Desse modo, a trajetória do menino Jair de Ogum, entre trens e oferendas, entre a dor e a luta, entre o ferro de Ogum e as águas de Oxum, torna-se símbolo de uma coletividade que se ergue sobre o axé, sobre a terra molhada, sobre a memória de seus ancestrais. E o Ilê segue vivo: casa, corpo e território daquilo que não se apaga.

### **2.3 - Não Jogue seu sagrado no lixo: cultura, memória e meio ambiente**

O projeto "Não jogue seu sagrado no lixo" nasce das ações pioneiras e visionárias do Babalorixá Jair de Ogum ainda nas décadas de 1990 e 2000. Movido por uma profunda

responsabilidade ética e espiritual, Jair recolhia objetos sagrados descartados indevidamente em lixeiras públicas, terrenos baldios, rios e praias. Essas peças incluíam guias rompidas, imagens religiosas quebradas, ferramentas rituais abandonadas e outros artefatos de culto que carregavam valor simbólico e ancestral significativo. Jair realizava rituais específicos para restaurar e reconsagrar esses objetos, redirecionando-os posteriormente a casas em formação e terreiros recém-iniciados. A iniciativa, segundo Baba OgunFaislon (2025), filho e sucessor do legado bioancestral de Jair, nasceu da percepção sensível de que esses objetos não poderiam ser tratados como lixo:

“O projeto Não Jogue Seu Sagrado no Lixo foi criado pelo nosso babalorixá Jair Ogum em 2003 ou 2005, quando ele se incomoda com a presença de materiais da nossa cultura no meio ambiente, em cachoeiras, em rios, em mares, nas ruas, nas encruzilhadas, nas matas.” (FAISLON, 2025).

Com o tempo, essas ações se transformaram num projeto estruturado, oficializado a partir da década de 2010 como uma campanha educativa e política que ganhou visibilidade regional e nacional. O projeto passou a combater diretamente o racismo religioso, o descaso ambiental e a desvalorização dos saberes e práticas das religiões afro-brasileiras.

Em reportagem publicada pelo jornal *Extra*, ficou evidente o alcance e o impacto dessa iniciativa comunitária. Jair de Ogum organizou um galpão em Itaguaí para armazenar as peças recolhidas. De 2003 a 2005, foram restauradas pela restauradora Fátima Couto Martins e catalogadas mais de três mil peças, incluindo uma imagem de São Jorge em gesso com quase dois metros de altura, recuperada após estar quebrada em dezenas de pedaços (ALVES, 2023). Jair reforçou, na reportagem, o caráter cultural e histórico dessa prática: “Uma das imagens mais impressionantes é um São Jorge em gesso de um metro e oitenta de altura. Ela chegou aqui quebrada em dezenas de pedaços e ficou como nova” (ALVES, 2023).

O projeto “Não jogue seu sagrado no lixo” transcende a recuperação material dos objetos e promoveu também um debate público sobre patrimônio, cultura e memória. Como afirma Regina Abreu (2006), o patrimônio cultural não se limita ao passado, mas é uma reivindicação presente e dos grupos em relação à sua identidade: “O que é transformado em patrimônio é, antes de tudo, aquilo que os grupos reivindicam como constitutivo de sua identidade e pertencimento” (Abreu, 2006, p. 38). Essa perspectiva permitiu que o Ilê da Oxum Apará desempenhasse papel relevante na educação patrimonial, especialmente junto aos jovens das comunidades locais. Oficinas, exposições públicas, rodas de conversa e atividades culturais

reforçaram o entendimento de que cada peça recuperada possuía uma história e um valor imensurável.

Os desdobramentos desse projetos reverberaram na elaboração e curadoria de várias exposições, tendo uma com o título da campanha, “ NÃO JOGUE SEU SAGRADO NO LIXO”. Entre os anos de 2003 e 2005, a campanha idealizada pelo babalorixá Jair de Ogum, mobilizou uma ampla rede de conscientização contra o descarte de elementos sagrados de religiões afro-brasileiras e espirituais no meio ambiente urbano e rural. O projeto surgiu como resposta direta ao aumento do abandono de imagens, roupas, utensílios e objetos de culto, muitas vezes encontrados em rios, terrenos baldios ou calçadas, e que carregam consigo camadas de sacralidade, memória e ancestralidade. Por meio de um trabalho meticoloso de recolhimento, restauração e catalogação, Jair transformou o que antes era lixo em testemunho vivo da fé popular e do sincretismo religioso brasileiro. Em 2022 as peças que não foram doadas passaram a integrar uma exposição permanente no Ilê da Oxum Apará, em Itaguaí, compondo um impressionante acervo que documenta a efemeridade dos materiais votivos e a ação do tempo sobre a matéria sagrada, como demonstram as esculturas com partes corroídas, desbotadas ou fragmentadas. Mais do que um museu, o espaço constitui um lugar de respeito e reflexão, onde o sagrado, mesmo em ruína, continua a ensinar sobre cuidado, permanência e resistência simbólica.

A ação de Jair de Ogum e do Ilê da Oxum Apará também trouxe um aspecto ecológico importante: a conscientização sobre a responsabilidade ambiental das práticas religiosas afro-brasileiras. Em lugar de descartes indiscriminados, o projeto incentivou práticas sustentáveis de retorno à terra, respeitando ciclos naturais e promovendo a circularidade dos materiais ritualísticos. Essa ética ambiental encontra eco na filosofia ancestral yorubá, sintetizada na máxima “Kò sí ewé, kò sí òrìṣà” (sem folha, não há orixá). Baba OgunFaislon reforça essa ideia:

“A importância do projeto Não Jogue Seu Sagrado no Lixo para a nossa comunidade é o ensinamento, que é o legado que os nossos antepassados, nossos ancestrais nos deixaram, sobretudo pensando a preservação do meio ambiente, sobretudo pensando a co responsabilidade com aquilo que é feito por pessoas autodeclaradas de religiões de matriz africana, por entender como que a gente pode operacionalizar um outro mundo” (Faislon, 2025)

Além disso, o projeto também cumpre uma função política e social, servindo como

resposta contundente à intolerância religiosa. Episódios de desrespeito ao sagrado, como o descarte de guias religiosas em hospitais e outros ambientes institucionais, são contestados diretamente pela campanha, que se tornou também uma mensagem política contra o preconceito e a discriminação religiosa. A frase “Não jogue seu sagrado no lixo” ultrapassou o âmbito religioso e se converteu num lema de resistência cultural. Ela representa a luta cotidiana contra o epistemicídio e a marginalização da cultura afro-brasileira, conforme expressa por Baba OgunFaislon:

“A gente tem uma coisa chamada Otá, que é uma pedra que fica dentro de um ibá, que é um pote. A gente tem as favas, os elementos, os búzios. Então isso pode ser restituído à natureza, mas o pote em si, que é de louça, que é de cerâmica, que é de qualquer outra natureza, que é de ferro, a estrutura de ferro, os fios de conta, isso não precisa ser restituído à natureza, até porque ele não é absorvido pela natureza.” (Faislon, 2025).

Ao ressignificar objetos que a sociedade insiste em marginalizar, o projeto contribuiativamente para a valorização do patrimônio cultural afro-brasileiro, tornando-o um instrumento de educação, memória e resistência cultural. Cada guia restaurada, cada objeto recuperado, cada exposição realizada reafirma que preservar o legado bioancestral afro-brasileiro não é somente um ato de conservação material, mas uma prática contínua de respeito à história, à cultura e à identidade de um povo. Assim, o projeto “Não jogue seu sagrado no lixo” consolida-se como uma das iniciativas mais relevantes de preservação do patrimônio cultural e ambiental, sustentando uma prática comunitária que educa, resgata e transforma o olhar social sobre o sagrado afro-brasileiro.

## CAPÍTULO III - O GRAFISMO MARAJOARA NO ACIOA - ACERVO CULTURAL DO ILÊ DA OXUM APARÁ.

### 3.1 - Aproximações com o campo etnográfico: percursos e patrimonialização coletiva

A inserção do grafismo marajoara nas comunidades tradicionais de matriz africana contemporâneas, como o Ilê da Oxum Apará, deve ser compreendida a partir de uma complexa teia de ressignificações que envolvem dimensões tradicionais, patrimoniais e simbólicas. O que outrora foi concebido como signo ritualístico em contextos ameríndios torna-se, no presente, elemento híbrido e tensionado entre ancestralidade e consumo, entre culto e espetáculo.

De acordo com Schaan (2006), os estilos cerâmicos arqueológicos da Amazônia, como os grafismos marajoaras, foram apropriados e reinterpretados por artesãos e consumidores contemporâneos dentro de uma lógica de consumo identitário. Nesse processo, os signos originais são frequentemente descontextualizados e reinscritos em novos circuitos simbólicos, especialmente no artesanato e em objetos religiosos de matriz africana. Ao serem integrados ao repertório tradicional do candomblé ou da umbanda, esses grafismos ganham novos sentidos e funções, tornando-se elementos de um sistema estético afrodiásporico que reconfigura os códigos visuais ancestrais. Como observa Canclini (1998), esse tipo de circulação cultural desloca o foco das origens dos objetos para seus usos sociais, produzindo formas híbridas que mantêm a potência simbólica, mesmo quando suas referências originais são ressignificadas.

No caso do Ilê da Oxum Apará, a introdução do grafismo marajoara ocorreu de forma gradativa e sistemática, por meio de aquisições, doações de seus membros e também em momentos distintos, anteriores e posteriores ao projeto “Não jogue seu sagrado no lixo”. Com o tempo, esses grafismos foram incorporados à materialidade do cotidiano da comunidade, ocupando seu lugar na retórica tradicional. Conforme declara Baba OgunFaislon, o reconhecimento desses grafismos se deu por meio de uma percepção estética-ancestral, um tipo de saber sensível que emergia não das classificações arqueológicas, mas da memória viva da comunidade: “Você chega um dia e tem uma quartinha com grafismo marajoara... E aquilo tem uma correspondência ancestral, visual, estética com a nossa cultura” (Faislon, 2025).

O grafismo, nesse contexto, não é reaplicado como réplica arqueológica, mas reatualizado como signo vivo, como linguagem tradicional que comunica pertencimento, consagração e ancestralidade. Como afirma Linhares (2020), há um movimento de estetização e esvaziamento simbólico promovido pelo mercado, mas também de reapropriação contra-hegemônica por parte das comunidades tradicionais.

No entanto, no interior do Ilê, o uso desses grafismos se articula à cosmopercepção afropindorâmica, cuja ética é relacional e bioancestral. Como enfatiza Baba Faislon: "A presença do grafismo Marajoara nessa comunidade do ponto de vista político, filosófico e ancestral é necessariamente a afirmação do pacto feito entre os nossos ancestrais aqui no período da escravização e da colonização" (Faislon, 2025). Essa afirmação evidencia um movimento de reinscrição simbólica dos grafismos enquanto pactos visuais de re-existência entre povos que compartilham experiências de resistência desde o período colonial. Como afirma Baba OgunFaislon, "a presença do grafismo marajoara nessa comunidade, do ponto de vista político, filosófico e ancestral, é necessariamente a afirmação do pacto feito entre os nossos ancestrais aqui no período da escravização e da colonização. Porque indígenas e africanos estiveram juntos nesse confronto, nessa tentativa de construção de uma civilização, mesmo com as marcas da opressão" (Faislon, 2025). Trata-se da construção de um léxico visual afrodiáspórico-afroindígena, que se vale da ancestralidade ameríndia como linguagem de mediação espiritual e resistência estética. O grafismo marajoara, nesse sentido, não é mero símbolo arqueológico, mas signo de uma nova ontologia, marcada por uma ética bioancestral e cosmológica que rompe com as fronteiras coloniais entre arte, objeto e culto. Essa presença gráfica reflete não apenas um gesto estético, mas uma aliança histórica – um contrato de continuidade civilizatória entre povos que foram historicamente silenciados, mas que encontram, nesse traço compartilhado, uma forma de reencantar o mundo e reafirmar sua permanência viva no território.

O grafismo, assim, circula entre o ancestral, o estético e o político. Ele compõe um corpo-território de luta simbólica contra o epistemicídio. Como diria Pierre Nora (1993), não é mais memória espontânea, mas lugar de memória — onde o tempo se cristaliza, se ritua, se comemora, se refaz. E no caso do Ilê, esses lugares não são apenas lugares físicos: são corpos, orixás, folhas e bioancestral.

Ao mesmo tempo em que a estética marajoara é capturada pelo mercado religioso e transformada em mercadoria descontextualizada, a comunidade do Ilê da Oxum Apará opera uma ressignificação dos grafismos como gesto de continuidade civilizatória e afirmação do seu legado bioancestral. Como lembra Baba Ogum Faislon, a presença desses grafismos não foi inicialmente uma escolha consciente, mas uma identificação estética profunda com os signos de circularidade, continuidade e triangulação que já compõem a cosmopercepção afroindígena vivenciada no Ilê (Faislon, 2025). Nesse processo, os grafismos não apenas comunicam, mas instauram, são tecnologias visuais de evocação e preservação da memória, da presença e do futuro possível. São, portanto, pedagogias visuais insurgentes que reatualizam a ancestralidade

como um campo político, espiritual e afetivo.

Essa reinscrição simbólica se entrelaça com os fundamentos ancestrais da comunidade, que não separa o material do imaterial, nem o sagrado do cotidiano: tudo é bioancestral, no Ilê, como ensina Faislon (2025), a terra, o ar, os objetos e os corpos são suportes de memória viva, sendo os grafismos marajoaras reapropriados como pactos visuais que conectam o passado ameríndio à resistência afrodescendente, em uma lógica de sucessão e não de herança. Como reforça Almeida (2023), o Ilê atua como território de formação e de re-existência, onde a pedagogia ancestral se manifesta por meio da memória, da oralidade e dos acervos etnográficos, tensionando os apagamentos coloniais com práticas de cura, cuidado e transmissão intergeracional dos saberes. Nesse sentido, os objetos grafados se tornam mediadores entre mundos, reforçando o vínculo com os orixás, organizando o cuidado com o território e dando forma visual àquilo que a comunidade deseja continuar sendo.

A seguir, aprofundaremos como essas práticas comunitárias se traduzem em atos cotidianos que evidenciam a potência do grafismo marajoara como forma de reexistência estética, epistêmica e espiritual. No Ilê da Oxum Apará, o grafismo não é mero ornamento ou expressão artística isolada — ele é um corpo-signo, um agente simbólico que interage com a coletividade e inscreve nos objetos de uso ritual e cotidiano uma pedagogia visual afroindígena. Essa prática se articula à cosmopercepção afropindorâmica, na qual não há dissociação entre forma, função e ancestralidade. Como salienta Faislon (2025), mesmo antes de saberem que se tratavam de grafismos marajoaras, os membros do Ilê já se reconheciam neles, pois esses desenhos evocavam uma estética da continuidade, da circularidade e do encantamento, valores profundamente enraizados na tradição oral e nas práticas de cuidado da comunidade. A incorporação dos grafismos em quartinhos, porões e ibás, por exemplo, não ocorreu de forma planejada, mas como uma resposta intuitiva e ancestral àquilo que já estava simbolicamente presente no imaginário comunitário (Faislon, 2025). Nesse sentido, os traços espirais, geométricos e curvilíneos passam a atuar como dispositivos de ativação da memória ancestral, ancorando o presente em vínculos profundos com o passado afroameríndio. Como destaca Almeida (2023), essa materialidade não apenas preserva a memória, ela a movimenta, a reinscreve nos corpos, nos ritos, nos territórios. É nesse cotidiano, feito de gestos e objetos, que o grafismo marajoara deixa de ser uma herança arqueológica para se tornar um instrumento vivo de cura, educação e denúncia.

Longe de uma apropriação despolitizada, a presença dessa estética no Ilê se configura como um gesto consciente de reterritorialização e contra-hegemônia. Trata-se de uma crítica prática à lógica patrimonialista ocidental, que tende a musealizar os saberes ameríndios,

transformando-os em vestígios congelados. Ao reinscrever os grafismos em contextos vivos e rituais, a comunidade afirma sua soberania epistêmica e seu direito de reinterpretar os signos do passado a partir de suas próprias necessidades espirituais e políticas (FAISLON, 2025; ALMEIDA, 2023). O grafismo marajoara, nesse contexto, é mais do que símbolo, é ferramenta de reexistência e expressão do legado bioancestral. Esse gesto se insere dentro de um processo mais amplo de resgate afroindígena, operando aquilo que Abdias do Nascimento chamaria de “quilombismo” uma prática cultural insurgente que visa restaurar sentidos e cosmologias apagadas ou marginalizadas pelo projeto colonial de nação. Ao utilizar um grafismo originado nos povos que habitavam o delta amazônico antes da invasão europeia, a comunidade se alinha a um processo contra-hegemônico de refundação dos marcos civilizatórios.

O grafismo marajoara, nesse contexto, torna-se também campo de disputa simbólica. Por um lado, é apropriado e comercializado em larga escala pelo mercado do artesanato, em objetos turísticos esvaziados de sentido. Por outro, nas mãos de comunidades como o Ilê da Oxum Apará, é transformado em código sagrado, revitalizado como expressão bioancestral. Aqui, a espetacularização não é absorvida passivamente, mas transformada em instrumento pedagógico. Essa disputa atravessa também o campo da museologia. Enquanto nos museus arqueológicos as peças marajoaras são tratadas como testemunhos de um passado longínquo, distantes da experiência cotidiana das populações negras e indígenas atuais, no Ilê essas mesmas formas, além museais, são corporificadas, ativadas e reinscritas em rituais vivos. A diferença fundamental está na forma de mediação: no museu, a mediação é feita por vitrines e curadorias; no Ilê, por cânticos, folhas e orixás.

Mário Chagas (2011), ao propor uma museologia da reexistência, defende que os objetos musealizados não devem ser apenas conservados, mas reativados em seus significados culturais. É justamente isso que o Ilê realiza com o grafismo marajoara. Trata-se de um museu vibrante, um arquivo em movimento, onde cada grafismo desenhado numa quartinha ou num assentamento fala, dialoga, canta, responde, atua. Essa abordagem dialoga também com as teorias de memória de Paul Ricoeur (2007), que entende a memória não como simples registro do que foi, mas como construção ativa do presente a partir das escolhas que fazemos sobre o que lembrar e o que esquecer. O Ilê, ao escolher lembrar dos povos marajoaras por meio de seus traços visuais, está, na verdade, reconfigurando a memória do Brasil: coloca no centro do culto uma estética originária, marcada por cosmologias nativas que dialogam com os fundamentos do candomblé.

Nas práticas formativas do Ilê da Oxum Apará, que incluem vivências, oficinas, celebrações e ritos, os grafismos marajoaras não são apenas adereços, mas linguagens sagradas

de cura, proteção e reconexão. Inscritos em panos, corpos, paredes, utensílios, roupas e espaços de consagração, esses traços atuam como dispositivos simbólicos que canalizam saberes ancestrais e ampliam a potência dos atos rituais. A comunidade mobiliza esses elementos gráficos como parte integrante de uma cosmopercepção que entende o corpo, o território e os objetos como extensões da ancestralidade. Segundo Faislon (2025), os grafismos não são simples ornamentos, mas sinais que orientam, protegem e comunicam com o invisível, funcionando como escudos contra a colonialidade e como pontes para o reencontro com o sagrado.

Essa visão fortalece o entendimento de que a presença da estética marajoara no Ilê não se reduz a um exotismo visual, tampouco a uma apropriação estilística: ela é expressão da ancestralização dos espaços de culto e do enraizamento espiritual afroindígena. Conforme sublinha Almeida (2023), a pedagogia do Ilê se estrutura a partir de um legado que une práticas africanas e ameríndias em uma epistemologia do cuidado, da circularidade e da coletividade. A inscrição dos grafismos é, assim, uma prática de reencantamento dos territórios e de reconstrução da memória coletiva por meio de gestos visuais que evocam saberes silenciados. O que se projeta, portanto, é uma proposta afropindorâmica, na qual se entrelaçam as raízes africanas e indígenas, configurando novas formas de existência, resistência e cura diante dos desafios do presente.

Em tempos de apagamento das referências indígenas e africanas no imaginário brasileiro, o uso do grafismo marajoara pelo Ilê da Oxum Apará se apresenta como uma estratégia profunda de enfrentamento simbólico e reterritorialização ancestral. Mais do que decorar os espaços da casa de axé, os traços marajoaras consagram, nomeiam e protegem. Cada curva, cada padrão geométrico inscrito em objetos rituais e paredes de barro carrega não apenas beleza, mas denúncia e reexistência. Esses grafismos materializam um pacto civilizatório entre as matrizes indígenas e africanas — um gesto político e espiritual que recusa o silenciamento colonial e reescreve a ancestralidade como linguagem viva.

Segundo Faislon (2025), esse reencontro entre as tradições não é acidental, mas resultado de uma orientação espiritual que reconhece a terra do Ilê como território coabitado por ancestralidades indígenas e africanas. Esse reconhecimento se tornou fundamento da construção do espaço e da filosofia vivida pela comunidade. Como afirma o próprio Baba Ogum Faislon:

“O motivo é que Oxum orientou que aqui é um espaço coabitado pelas ancestralidades indígenas, elas moraram nesse espaço, elas conviveram nesse espaço, e também pelas

ancestralidades africanas que se refugiaram da escravização aqui nesse espaço. Então Oxum orientou de que aqui existia a ancestralidade indígena e africana” (Faislon, 2025).

Essa declaração revela que o pacto afroindígena não é apenas teórico ou estético: ele é vivido, sentido e territorializado. O Ilê transforma essa fusão em prática cotidiana — na arquitetura dos espaços, nas celebrações, na pedagogia comunitária e na estética simbólica. Como destaca Almeida (2023), essa integração das ancestralidades é também uma ferramenta educativa contra o racismo, que restitui aos corpos negros e indígenas o direito de narrar-se a partir de suas próprias epistemes. O grafismo marajoara, nesse contexto, é ressemantizado como elemento mediador entre mundos, convertendo barro em verbo e verbo em luta viva. Ele não apenas evoca a ancestralidade: ele a convoca para habitar o presente como potência de cura, memória e continuidade.

### **3.2 - Interpretação etnográfica: Ficha de Análise das peças do acervo**

As cerâmicas marajoaras compõem umas das reservas técnicas do Ilê da Oxum Apará, catalogadas no exercício desta pesquisa, a partir de uma inquietação surgida no entrecruzamento entre memória, arte, identidade e ancestralidade. A questão que moveu esse processo não se restringiu aos critérios museológicos tradicionais, mas partiu de uma indagação existencial e política: como os grafismos cerâmicos marajoaras, oriundos de uma tradição indígena ancestral da Amazônia, puderam ser reinscritos, ressignificados e atualizados no corpo vivo de uma comunidade tradicional de matriz africana? E, mais profundamente: O que dizem esses grafismos aos corpos, às tradições, às casas e às memórias que hoje os acolhem e reproduzem?

Essa inquietação originária deu lugar a uma prática de inventário afetivo, na qual o ato de catalogar transcende o registro técnico. Como aponta Mariza Peirano, “etnografia não é método” no sentido convencional, mas sim uma postura de estranhamento, escuta e envolvimento com aquilo que nos surpreende, que nos desloca do lugar de neutralidade científica para o compromisso com o vivido (PEIRANO, 2014). Inspirado por essa abordagem, o processo de catalogação no Ilê foi marcado por uma metodologia etnográfico-afetiva, em que cada peça cerâmica foi analisada não apenas como objeto, mas como sujeito simbólico de memória e presença ancestral.

A metodologia utilizada foi baseada em três eixos principais: Na Buscativa Comunitária realizou-se uma mobilização interna no Ilê da Oxum Apará para identificar as peças. Esse

processo envolveu escuta e consultas com os mais velhos e guardiões do território tradicional. Ao decorrer da pesquisa "a curadoria levou três dias para ser organizada, fizemos uma buscativa pela comunidade, o que demonstra um movimento coletivo e orgânico, para a catalogação da reserva técnica marajoara . Na Ficha de análise etnográfica, cada peça foi registrada a partir de uma ficha que articula elementos descritivos, históricos, antropológicos e simbólicos. A análise foi pautada em autores como Pierre Nora, ao reconhecer os objetos como "lugares de memória" (NORA, 1993), e Mario Chagas, ao conceber o patrimônio como "ato político, simbólico e afetivo" (CHAGAS, 2005). A incorporação dos grafismos como signos vivos reafirma, nesse sentido, o conceito de "patrimônio em movimento". A Leitura bioancestral e afropindorâmica identifica os objetos foram interpretados com base em uma cosmopercepção afroindígena. Como destaca Baba OgunFaislon, "mesmo sem saber que eram grafismos marajoaras, a gente se identificava porque eles reproduziam símbolos da nossa cosmopercepção"

Essa leitura não arqueológica, mas cosmopolítica, permitiu compreender os objetos como vetores de uma epistemologia visual insurgente, enraizada na repetição dos gestos, na circularidade da vida e na evocação de presenças ancestrais. Assim, ao serem reunidas, nomeadas e interpretadas, as peças cerâmicas marajoara do Ilê da Oxum Apará se apresentam como vetores de um patrimônio cultural vivo — não enraizado na monumentalidade, mas nos vínculos bioancestrais que ligam o passado pindorama ao presente afrodiáspórico. O Ilê se afirma, nesse gesto, como um território de elaboração patrimonial, onde o valor dos objetos é simultaneamente simbólico, tradicional, pedagógico e existencial. Como propõe Ulpiano Meneses, o patrimônio é forjado nas relações que os sujeitos estabelecem com o mundo, e não na abstração institucional do valor (MENESES, 2014). A ressemantização dos grafismos marajoaras, portanto, é uma reescrita da história pela via do corpo, da terra, do axé e da memória.

Essa inquietação inicial desdobrou-se numa ação comunitária que revelou o potencial do acervo não apenas como conjunto de objetos materiais, mas como expressão dinâmica de um patrimônio cultural enraizado nas práticas cotidianas e ancestrais da comunidade. Longe de constituírem meros artefatos etnográficos, as peças do Ilê da Oxum Apará se afirmam como signos bioancestrais, cuja força simbólica reside no modo como são habitadas, manipuladas, consagradas e reinterpretadas. Conforme argumenta Ulpiano Meneses (2010), o patrimônio cultural não é uma qualidade imanente dos objetos, mas resulta das relações que os sujeitos estabelecem com eles e dos significados que lhes atribuem em contextos situados. Nesse sentido, o acervo do Ilê não é um repositório de objetos inertes, mas um território simbólico em constante ativação, onde cada peça opera como condensador de axé, memória e pertencimento.

A metodologia adotada para a consolidação desta catalogação envolveu a realização de rodas de conversa com membros mais velhos e mais novos da comunidade, valorizando as formas tradicionais de transmissão oral e afetiva de saberes. Como propõe Mariza Peirano (2014), a etnografia, mais do que um método fixo, é uma atitude de abertura ao inesperado, à escuta e ao estranhamento, sendo nesse espaço de troca entre o vivido e o observado que a antropologia se reinventa. Durante esses encontros, foram partilhadas narrativas sobre as origens das peças, seus usos rituais, seus vínculos com determinados orixás, e os sentidos afetivos que mobilizam. Cada objeto foi assim reinscrito como lugar de memória viva, ativando camadas de saber que ultrapassam o campo do visível e dialogam com o mundo dos ancestrais. A catalogação, nesse processo, foi menos um gesto técnico e mais um exercício de mediação entre oralidade e escrita, entre tradição e sistematização. Como revela uma das análises contidas no inventário, "o grafismo não é visto como decoração, mas como linguagem visual de cosmologias indígenas"

Essa concepção foi essencial para reconhecer que os valores patrimoniais não derivam de critérios institucionais externos, mas emergem dos próprios modos de vida e dos marcos simbólicos da comunidade. Ao registrar esses saberes coletivamente, o Ilê reafirmou-se como espaço de criação patrimonial autônoma, em que a memória é, ao mesmo tempo, gesto, palavra e presença espiritual. Atualmente, o acervo conta com 40 peças catalogadas, cuidadosamente preservadas em um dos espaços do Ilê da Oxum Apará, que funciona como território simbólico e de transmissão da memória afroindígena. A curadoria desse acervo foi realizada em três dias intensivos de trabalho coletivo, mobilizando membros do terreiro em uma dinâmica de "buscativa", conceito próprio da prática comunitária, que descreve a procura afetiva e ativa por peças guardadas, esquecidas ou dispersas nos espaços e nos quintais do Ilê.

Essa buscativa foi mais do que um procedimento logístico: foi um ritual de escuta e reencontro com a ancestralidade. Ao "procurar e achar" as peças, encontraram-se também histórias, afetos, memórias e pactos intergeracionais. Como bem indica Meneses (2010), o verdadeiro valor patrimonial de um bem cultural não está apenas em sua idade, raridade ou monumentalidade, mas na capacidade que ele tem de produzir pertencimento, interioridade e sentido na vida dos que o usam e vivenciam.

"O patrimônio não está nas coisas, mas nas relações que se estabelecem com elas. É no uso, na permanência, no hábito e no sentido produzido por aqueles que vivem essas práticas culturais que se constitui o verdadeiro valor cultural. Quando retiramos esse uso, desterritorializamos o bem e o esvaziamos de seu conteúdo

existencial.”(MENESCES, 2010, p. 4)

O acervo marajoara do Ilê, assim, materializa essa concepção viva e plural do patrimônio cultural, como prática social e existencial. Por isso, esta seção não se limita à exposição de dados técnicos ou classificações formais. As fichas de análise aqui apresentadas foram elaboradas com base em uma abordagem etnográfica ampliada, que valoriza tanto os aspectos físicos (forma, material, técnica, estilo) quanto os simbólicos (significados ancestrais, relações com a tradição e com a memória). Foram utilizadas fontes como registros fotográficos, observações de campo, relatos orais, arquivos do território e o acervo museológico da comunidade.

Cada ficha constitui, portanto, uma tentativa de escutar o objeto em sua inteireza, não apenas como coisa, mas como presença. Uma quartinha grafada com espirais, por exemplo, pode ser lida à luz da cosmologia marajoara, ioruba, congo-angola e matrizes culturais africanas que constituem a cosmologia da tradição afro-brasileira. Da mesma forma, uma tigela com desenhos serpentiformes pode convocar memórias sobre Oxumarê, sobre a serpente na tradição ameríndia, sobre os movimentos circulares da ancestralidade e da cura.

Neste sentido, as fichas não são neutras nem objetivas. São ferramentas de escuta e valorização, que assumem o ponto de vista dos praticantes, dos frequentadores e dos responsáveis por manter vivo esse patrimônio. O que se pretende com esta seção é oferecer uma metodologia que contribua para o reconhecimento do acervo do Ilê da Oxum Apará como um patrimônio cultural em movimento, de caráter afroindígena, comunitário e ritual.

Mais do que proteger objetos, proteger esse acervo é proteger os vínculos que esses objetos produzem entre sujeitos, histórias, afetos e mundos invisíveis. Ao reconhecer o valor patrimonial dessas peças a partir da experiência concreta de uso e fruição comunitária, reafirma-se que o patrimônio não reside nas coisas, mas nas relações que se estabelecem com elas. O acervo cerâmico marajoara do Ilê da Oxum Apará é prova de que o barro pode ser verbo, que o grafismo pode ser oração, e que a memória quando cuidada pela comunidade torna-se um campo fértil para a regeneração de sentidos.

FIGURA 01 - Quartinha cerâmica



Fonte: Acervo Ilê da Oxum apará ( Imagem autoral)

### **IDENTIFICAÇÃO:**

**Objeto 01:** Quartinha cerâmica com grafismos marajoaras

**Composição:** Quartinha ou moringazinha de barro

**Material:** Cerâmica artesanal pintada

**Técnica de fabricação:** Modelagem manual com pintura em tons verdes e grafismo linear; envolta por guia de miçangas azuis (contas de vidro)

**Estilo:** Segunda reinvenção Neomarajoara.

**Origem:** Cultural: Icoaraci/PA, possível chegada no acervo na década de 2000.

**Dimensões:** Altura: 18cm / Diâmetro da boca: 8cm / Diâmetro da base: 6cm.

**DESCRIÇÃO DO OBJETO:** O objeto é uma quartinha de corpo bojudo, base circular e boca destacada. Está decorado com grafismos de inspiração marajoara pintados em cor verde sobre fundo terracota, com linhas geométricas em padrões angulares e simétricos. O corpo da quartinha está envolto por guias (colares) de miçangas azuis, possivelmente associados à ancestralidade Oxossi.

**RECORTE HISTÓRICO:** As quartinhas são objetos tradicionais de uso ritual em religiões afro-brasileiras, notadamente no Candomblé e na Umbanda. A estética da peça remonta aos grafismos da cerâmica marajoara, cultura indígena que floresceu na Ilha de Marajó entre 400 e 1400 d.C. O uso atual da estética marajoara nos objetos do Ilê da Oxum Apará representa uma ressemantização contemporânea de símbolos ancestrais.

**LOCALIZAÇÃO GEOGRÁFICA: Referência simbólica:** Ilha de Marajó, Pará, Amazônia

Legal Atual: Ilê da Oxum Apará, Itaguaí, RJ

**ANÁLISE ANTROPOLÓGICA:** A quartinha representa um artefato de confluência simbólica entre o universo afro-brasileiro e o indígena amazônico. Como afirma OgunFaislon (2025), “mesmo sem saber que eram grafismos marajoaras, a gente se identificava porque eles reproduziam símbolos da nossa cosmopercepção” – revelando um elo estético-espiritual entre cosmovisões. A presença da guia azul remete à simbologia de Oxossi, orixá da caça, que se articula com a ancestralidade da cerâmica marajoara ligada à água, fertilidade e vida. A reprodução dos grafismos funciona como uma afirmação identitária: não como cópia arqueológica, mas como expressão viva e dinâmica. A análise permite compreender o objeto como “lugar de memória” (Nora, 1993) e como marcador de um projeto político de reterritorialização simbólica dos saberes invisibilizados pela história oficial.

**USOS E SIGNIFICADOS:** -No contexto litúrgico, a quartinha é utilizada para conter água, elemento fundamental para a consagração de orixás e ancestralidades. No Ilê da Oxum Apará, sua presença no acervo museal e ritual compõe uma pedagogia da ancestralidade que articula práticas devocionais e educativas. A estética marajoara reforça um pacto civilizatório entre o legado africano e indígena, expressando um pertencimento afropindorâmico que escapa às categorias eurocentradas de arte, culto e patrimônio.

**ANÁLISE DO GRAFISMO.** O grafismo superior da peça apresenta uma geometria composta por linhas retas e paralelas que se encontram em ângulos de 90°, formando padrões espelhados que sugerem uma organização meticulosa. Conforme interpreta Denise Schaan (2007), esses grafismos estão associados à organização social e cosmológica dos povos marajoaras, expressando a duplicidade entre os mundos visível e invisível. Sob uma leitura afropindorâmica, essa configuração geométrica pode ser compreendida como a representação do equilíbrio entre forças opostas e complementares, como Ogum e Oxum, cuja harmonia é expressa por meio da estética da simetria e da retidão. Já o grafismo inferior se constitui por curvas ascendentes e formas semi-circulares que partem da base em direção ao centro do corpo da peça, entrelaçando-se a linhas diagonais. Tradicionalmente, tais formas evocam imagens de serpentes ou de caminhos espiralados, elementos comuns tanto na cosmologia amazônica quanto nas tradições banto, onde o movimento contínuo e circular representa ciclos, transformação e conexão entre mundos.

A base da peça, por sua vez, é mais espessa, lisa e ampliada, desprovida de grafismos, o que lhe confere uma presença sólida e estável. Essa região inferior simboliza o suporte do mundo, o chão primordial de onde tudo emerge. Em uma leitura litúrgica afro-brasileira, essa base pode ser interpretada como a representação do assentamento – fundamento simbólico e

material do orixá, ponto de ancoragem das forças espirituais na matéria.

FIGURA 02 - Conjunto cerâmico coruja



Fonte: Acervo IlÊ da Oxum Apará (imagem autoral)

### **IDENTIFICAÇÃO:**

**Objeto 02:** Conjunto cerâmico marajoara em forma de coruja

**Composição:** Base zoomórfica (coruja), tigelas com tampa, quartinha e prato

**Material:** Argila com acabamento em engobe branco e pintura preta

**Técnica de fabricação:** Cerâmica modelada, esculpida e pintada à mão

**Estilo:** Neomarajoara (inspirado na fase Marajoara clássica)

**Origem:** Povos indígenas da Ilha de Marajó (PA), com reinterpretação contemporânea feita pelos mestres artesãos.

**Dimensões:** Peça central completa (com suporte e tigela com tampa): Altura total: 50cm / Largura com alças abertas: 30cm / Tigela superior com tampa: Altura (com tampa): 20 cm / Diâmetro (sem alças): 22 cm / Vaso pequeno com tampa (à direita): Altura:15 cm / Largura com alças: 8cm / Prato circular com grafismo (em frente): Diâmetro:15 cm

**DESCRIÇÃO DO OBJETO:** A imagem apresenta um conjunto ritualístico ou decorativo composto por: Uma base em forma de coruja, ricamente ornamentada com padrões escamados no ventre e olhos destacados; Um grupo de tigelas empilhadas com tampa, pintadas com grafismos lineares e zigue-zague; Uma quartinha com alças laterais e tampa, com mesma pintura; Um prato ou tampa cerâmica redonda com grafismo centrado; Todas as peças compartilham a paleta branco-preto-terracota e os grafismos geométricos característicos da

cerâmica marajoara, em padrões de linhas quebradas, losangos e curvas.

**RECORTE HISTÓRICO:** A cerâmica marajoara remonta às civilizações indígenas da Ilha de Marajó entre os séculos IV e XIV, sendo uma das expressões mais sofisticadas da arte pré-colonial das Américas. No século XIX, foi apropriada pelo Estado e elites intelectuais como símbolo da “civilização indígena extinta”, como critica Anna Linhares (2024), e depois reconfigurada por comunidades negras e tradicionais como “legado bioancestral” Ogun Faislon (2025). Este objeto representa uma ressignificação contemporânea: é inspirado nos repertórios arqueológicos, mas reatualizado em contexto afrodiásporico, museológico e artesanal – como nos acervos vivos do Ilê da Oxum Apará, onde grafismos marajoaras são integrados a práticas espirituais afroindígenas.

**LOCALIZAÇÃO GEOGRÁFICA: Referência simbólica:** Ilha de Marajó, Pará (Amazônia Legal). Atual: Acervo Ilê da Oxum Apará.

**ANÁLISE ANTROPOOLÓGICA:** O objeto ilustra um elo entre o mundo natural (representado pela coruja) e o universo simbólico e ritual dos povos originários. A coruja é tradicionalmente associada à sabedoria, silêncio, visão noturna e vigília espiritual, e sua incorporação como base do objeto revela o valor zoomórfico e protetivo da peça. Na cultura afro-brasileira, aves como a coruja também podem estar associadas a encantados e ancestralidades de linha indígena. Os grafismos remetem a significados simbólicos como movimento (ziguezague), eternidade (espirais) e fertilidade (escamas e losangos), sendo entendidos não como decoração, mas como linguagem visual de cosmologias indígenas. Como observa Reichel-Dolmatoff (1971), tais padrões se relacionam a visões xamânicas e estados alterados de consciência, sendo “elementos de comunicação simbólica com o mundo espiritual”. Essa obra configura-se, assim, como uma peça bioancestral: não apenas objeto estético, mas vetor de continuidade civilizatória e espiritual.

**USOS E SIGNIFICADOS:** A peça pode ser utilizada em diversos contextos simbólicos e pedagógicos. Em práticas ancestrais, por exemplo, pode servir como suporte para quartinhos ou alimentos sagrados, desempenhando um papel litúrgico no culto aos orixás e ancestrais. Além disso, possui potencial como objeto de exposição em espaços museológicos comunitários, funcionando como instrumento de mediação para ações de educação patrimonial voltadas às dimensões afroindígenas e afroecológicas. Seu uso também pode se estender ao campo do afroturismo, sendo valorizada como símbolo de memória coletiva e identidade territorial. Os significados associados à peça são múltiplos e densos: pode ser compreendida como um símbolo de saberes ancestrais, representada metaforicamente pela figura da coruja; expressa, ainda, a integração entre arte, ancestralidade e território, reafirmando a importância da estética

indígena como patrimônio vivo. Por fim, também se afirma como prática de resistência anticolonial, ao recuperar e ressemantizar formas e símbolos tradicionais em contextos contemporâneos de afirmação identitária.

**ANALISE DE GRAFISMO:** O grafismo presente na cerâmica marajoara segue uma lógica geométrica contínua e cuidadosamente estruturada. Observam-se linhas angulares e quebradas, dispostas em zigue-zague, que criam padrões repetitivos e simétricos, além de formas em losango e de espinha organizadas em sequências horizontais que conferem ritmo e equilíbrio visual à composição. Curvas e contra-curvas internas adicionam movimento e complexidade aos desenhos, intensificando a riqueza estética da peça. Outro aspecto marcante é o contraste cromático, estabelecido pelo uso de fundo branco – obtido por meio de engobe ou caulim – sobre o qual se aplica a pintura preta, em destaque sobre a superfície de argila alaranjada ou terracota.

FIGURA 03 - Urna cerâmica



Fonte: Acervo Ilê Oxum Apará (imagem autoral)

## IDENTIFICAÇÃO

**Objeto 03:** Urna ou pote cerâmico marajoara com grafismos em baixo-relevo e pintura geométrica superior

**Composição:** Urna (porrão) com vaso raso acompanhado de 5 pratos adornados e um pequeno ibá no centro também coberto de grafismos.

**Material:** Argila cozida (barro natural) com parte superior pintada

**Técnica de fabricação:** Modelagem manual, incisão de grafismos em baixo-relevo e pintura com engobe escuro sobre fundo claro.

**Estilo:** Neomarajoara, resignificado em um assentamento de orixá.

**Origem:** Baseado no grafismo marajoara.

**Dimensões:** Altura total: 75 cm / Diâmetro máximo (na parte mais larga): 35 cm / Diâmetro da boca (incluindo a borda ornamentada): 40 cm / Diâmetro da base: 20 cm.

**Descrição do Objeto:** A peça em questão é uma urna ou pote de grande porte, com base alargada e bojo arredondado, apresentando dois tipos de decoração. Na parte inferior e corpo principal: grafismos incisos em relevo com formas espiraladas contínuas e elementos em forma de "S", "olhos" e curvas entrelaçadas, compondo uma estética fluida e harmônica. Na borda superior (cuia encaixada): pintura com grafismos lineares contrastantes, formando padrões triangulares, grelhas e traços que remetem a elementos arquitetônicos ou cestaria.

**Recorte Histórico:** As urnas com grafismos como esse remontam à tradição cerâmica marajoara, especificamente entre os séculos IV e XIV, com destaque para a fase Marajoara Clássica, na Ilha de Marajó (PA). Tradicionalmente, essas urnas eram utilizadas em rituais funerários e cerimônias de ancestralidade. Contemporaneamente, como aponta Ogum Faislon (2025c), esses grafismos foram retomados em contextos de comunidades tradicionais de matriz africana, como forma de ressignificação simbólica e política dos saberes originários apagados pela colonização.

**Localização Geográfica:** Referência simbólica: Ilha de Marajó, Pará Uso contemporâneo da peça: Ilê da Oxum Apará – Itaguaí, RJ

**Análise Antropológica:** O objeto representa um exemplo de bioancestralidade materializada: uma forma de herança que atravessa o tempo, os povos e as cosmologias. A presença de grafismos em relevo e pintura geométrica sinaliza uma continuidade de práticas visuais não apenas estéticas, mas litúrgicas e cosmológicas. A urna pode estar em uso como assentamento ceremonial, objeto de proteção espiritual ou peça educativa em espaço museológico do território. A escolha por manter o corpo em tom natural (sem pintura) e apenas destacar a borda superior com pintura preta reflete uma intencionalidade simbólica: o invisível (interior da urna) é protegido pelo visível (grafismo externo).

**Usos e Significados:** A peça cerâmica apresenta múltiplos usos e significados no contexto das culturas afroindígenas. Pode ser empregada como assentamento ritual de orixás ou encantados, funcionando como suporte espiritual e energético em práticas litúrgicas; também pode assumir a função de urna de memória ancestral, guardando simbolicamente histórias, afetos e vínculos com os antepassados. Em ambientes de cultura e educação, revela-se como

objeto expositivo de grande valor didático, contribuindo para a formação em espaços voltados à valorização das matrizes afroindígenas. Em termos simbólicos, a peça representa fertilidade, continuidade e proteção, evocando princípios vitais. Sua configuração expressa a conexão profunda com os saberes indígenas da Amazônia e reafirma a estética afropindorâmica como uma forma de existência e resistência, capaz de articular arte, ancestralidade e política em uma linguagem própria e ancestral.

**ANÁLISE DO GRAFISMO:** O corpo do vaso apresenta grafismos em relevo compostos por espirais contínuas, curvas duplas e elementos em forma de “S” invertido. Esses padrões evocam o movimento cíclico da natureza, o fluxo das águas, a respiração da terra e a ideia do eterno retorno, elementos simbólicos recorrentes na visualidade dos povos originários amazônicos, que expressam uma concepção integrada e dinâmica do mundo natural e espiritual. Na borda superior do vaso, observa-se a presença de grafismos pintados, com padrões triangulares alternados, grelhas e cruzamentos lineares. Tais formas são tradicionalmente associadas à proteção, à noção de teia como símbolo da ancestralidade feminina, à arquitetura dos espaços encantados e às técnicas de cestaria, revelando o saber ancestral do entrelaçamento e da conexão entre mundos. A integração estética entre o relevo no corpo e a pintura na borda estabelece um duplo registro simbólico: o grafismo em relevo representa a herança indígena ancestral, profundamente ligada ao território e à natureza, enquanto o grafismo pintado na borda atua como mediação litúrgica afroindígena contemporânea, atualizando e ressignificando os códigos visuais dentro das práticas rituais e espirituais atuais.

FIGURA 04 - Urna cerâmica



Fonte: Acervo Ilê da Oxum Apará ( Imagem autoral)

## **IDENTIFICAÇÃO:**

**Objeto 04:** Urna cerâmica com tampa e grafismos marajoaras

**Composição:** Pote cerâmico com tampa e alças laterais, ornamentado com grafismos marajoaras em pintura negativa nas cores branca e marrom.

**Material:** Argila cozida com engobe preto e pintura branca sobre o fundo escuro.

**Técnica fabricação:** Modelagem manual, aplicação de engobe, polimento, baixo relevo e pintura com pincel fino

**Estilo:** Neomarajoara (fase contemporânea com base na fase Marajoara Clássica – 400–1400 d.C.)

**Origem:** Loja de venda de objetos de matriz africana.

**Dimensões:** Altura (com tampa): 18 cm / Diâmetro máximo (corpo): 15 cm / Diâmetro da base: 10 cm / Largura total com alças: 17 cm

**Descrição do Objeto:** A peça em questão é uma urna tradicional, caracterizada por um corpo globular, tampa arredondada e pequenas alças laterais que facilitam o manuseio. Sua superfície é organizada em três registros ornamentais principais. Na tampa, destacam-se grafismos radiais compostos por linhas curvadas que formam padrões semelhantes a escamas, sugerindo movimento e proteção. Na faixa intermediária do corpo, observa-se uma sequência de zigue-zagues alternados com grafismos em forma de “serra” invertida e traços verticais, criando um ritmo visual dinâmico. Já na parte inferior, os grafismos assumem formas circulares e espiraladas, distribuídos dentro de campos preenchidos com pigmentação preta. Esses elementos evocam imagens de caracóis (Igbí), labirintos e olhos estilizados, todos carregados de forte simbolismo associado à ancestralidade, à introspecção e à visão ancestral.

**RECORTE HISTÓRICO:** Esta cerâmica faz parte de uma tradição que remonta às civilizações da Ilha de Marajó, no Pará, particularmente à fase Marajoara Clássica, marcada por produção cerâmica simbólica, ligada a ritos funerários e cosmologias indígenas.

**LOCALIZAÇÃO GEOGRÁFICA:** Referência Simbólica: Ilha de Marajó (PA), Brasil

Atual: Acervo do Ilê da Oxum Apará, Itaguaí (RJ)

**ANÁLISE ANTROPOLÓGICA:** O objeto materializa uma epistemologia visual afroindígena, sendo portador de significados que transcendem o estético. Reafirmando seu caráter ativo e ancestral. A Urna é comumente usada em contextos tradicionais de matriz africana, como recipiente sagrado para elementos de um ajibó, folha ou assentamento espiritual. Sua superfície pintada não representa “arte” no sentido ocidental, mas sim uma escrita simbólica, uma forma de comunicação com os ancestrais e os encantados.

**USOS E SIGNIFICADOS:** A peça possui usos prováveis ligados tanto ao contexto ritual

quanto ao educativo. Pode ter servido para a contenção de água ancestral ou banhos de ervas sagradas, sendo parte integrante de assentamentos de orixás, especialmente ligados a divindades como Oxum, Nanã ou Obaluayê, cuja relação com a água, o barro e os ciclos da vida é profunda. Além disso, pode ser compreendida como uma peça de museu vivo, destinada à exposição em contextos educativos ou ceremoniais, onde seu significado é ativado e transmitido por meio de práticas culturais e espirituais. Do ponto de vista simbólico, a peça se apresenta como guardião de memórias e axés, condensando em sua forma e materialidade a continuidade entre os mundos material e espiritual. Seu corpo cerâmico atua como continente de forças ancestrais, sendo não apenas um objeto, mas um espaço de presença e manifestação de saberes, energias e vínculos cosmologicos.

**ANÁLISE DO GRAFISMO:** A peça apresenta três registros gráficos distintos, cada um carregado de significados simbólicos profundos. O grafismo da faixa intermediária é composto por um padrão em zigue-zague alternado com linhas verticais curtas preenchidas em preto. Essa combinação visual representa o “movimento entre mundos”, sendo interpretada como a serpente ancestral, o caminho da água e do espírito. Além disso, pode ser entendida como uma forma de proteção simbólica, funcionando como uma cerca que resguarda a peça contra energias desequilibradas.

Na parte inferior, o grafismo se organiza em padrões de espirais e formas de caracol, com traçado grosso e forte contraste cromático. Esses elementos evocam códigos de tempo e ancestralidade, remetendo ao retorno à origem, ao útero da terra e à espiral da existência, figura recorrente nas cosmologias indígenas e africanas, onde representa o ciclo contínuo da vida e da memória ancestral.

Por fim, a tampa da peça apresenta linhas curvas dispostas em composição radial, que sugerem formas de folhas, escamas ou plumas. Esse grafismo remete à cobertura da cabeça sagrada, simbolizando a proteção espiritual do conteúdo guardado no interior da peça. A leitura simbólica aponta para a presença dos orixás Oyá e Exu, que são tradicionalmente associados à guarda, à transformação e à comunicação entre os mundos

FIGURA 05 - Urna Cerâmica



Fonte: Acervo Ilê da Oxum Apará ( Imagem autoral)

## IDENTIFICAÇÃO

**Objeto 05:** Urna (Ibá) cerâmica de base globular com tampa.

**Composição:** Pote cerâmico (Ibá Ori) com tampa e alças discretas laterais, ornamentado com grafismos incisos sobre fundo claro (possivelmente engobado ou queimado em baixa temperatura), em tonalidade bege com traços ocres.

**Material:** Argila queimada, com engobe claro e grafismos finos em incisão

**Técnica de fabricação:** Modelagem manual, polimento e incisão com estilete ou ponta metálica

**Estilo:** Cerâmica de inspiração marajoara (fase Ananatuba ou contemporânea reinterpretada).

**Origem:** Possivelmente de terreiros oriundos do projeto não jogue seu sagrado no lixo decade de 2000.

**Dimensões:** Altura (com tampa):12cm / Diâmetro máximo do corpo:16 cm / Diâmetro da base: 8cm / Largura total com alças: 18 cm

**DESCRIÇÃO DE OBJETO:** A peça é uma urna (Ibá) arredondada de pequeno porte, com tampa acoplada por encaixe, alças laterais e superfície coberta por grafismos em baixo-relevo fino. A coloração predominante é clara, com engobe branco, conferindo aparência elegante e etérea. O traço dos grafismos é suave, sugerindo uso de ferramenta fina e movimentos contínuos. A ornamentação envolve todo o corpo e tampa, apresentando elementos espiralados, traços curvos, linhas paralelas e pequenos preenchimentos geométricos.

**RECORTE HISTÓRICO:** A estética da peça remete a cerâmica marajoara ancestral, anterior à Neomarajoara, marcada por grafismos mais leves, espiralados e menos densamente

preenchidos. e caracteriza-se por um simbolismo ligado à fertilidade, à água e à circularidade da vida. Contudo, a peça analisada é contemporânea e produzida em contexto de ressignificação cultural, sendo parte de um acervo vivo de terreiro ou museu comunitário. Como aponta Faislon (2024), o uso atual desses grafismos “não é arqueológico, mas cosmopolítico”.

**LOCALIZAÇÃO GEOGRÁFICA:** Referência Simbólica: Ilha de Marajó, Pará

Atual: Acervo Ilê da Oxum Apará – Itaguaí (RJ), Brasil

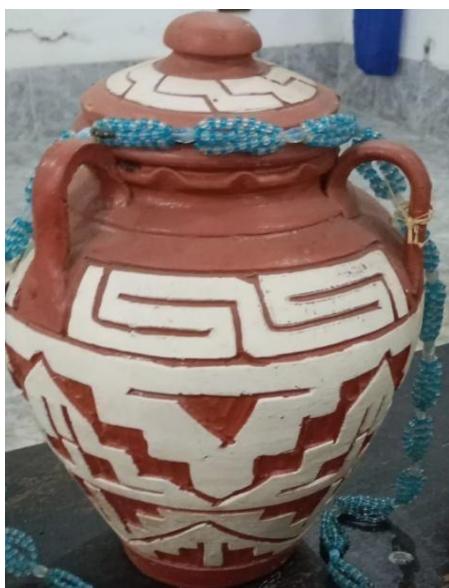
**ANÁLISE ANTROPOLOGÍCA:** A quartinha, tradicionalmente utilizada em rituais afro-brasileiros como recipiente para água ou folhas sagradas, adquire valor simbólico ampliado ao incorporar grafismos ancestrais. A leveza do traço e o fundo claro da peça sugerem associação à Oxum ou à ancestralidade feminina, vinculando estética e liturgia em um só corpo cerâmico. O objeto representa um exemplo claro do que Mario Chagas (2010) chama de “patrimônio em movimento”: um artefato que carrega consigo não apenas memória, mas também ação viva de pertencimento e resistência.

**USOS E SIGNIFICADOS:** A peça apresenta usos prováveis ligados ao armazenamento ritual de água e ao assentamento de ancestralidades femininas, sendo comumente associada a práticas devocionais em comunidades tradicionais de matriz africana ou contextos litúrgicos afroindígenas. Também pode ser compreendida como um objeto expositivo de grande valor simbólico, integrando acervos de museus ou espaços de memória dedicados à preservação e valorização das tradições afro-brasileiras e indígenas. Em termos simbólicos, a peça representa o útero da terra, sendo o recipiente entendido como um símbolo de origem, gestação e geração de vida. Sua forma remete a um cosmograma visual que expressa circularidade, fertilidade e axé — princípios fundamentais das cosmologias afroameríndias. Além disso, configura-se como um objeto de poder silencioso, capaz de conter e irradiar axé e ancestralidade, funcionando como mediador entre o visível e o invisível, entre o passado ancestral e o presente ritual.

**ANÁLISE DO GRAFISMO:** A peça apresenta uma combinação harmoniosa de elementos espiralados e curvos, especialmente visíveis na tampa e na base, onde se destacam espirais abertas, curvas em “S” e arcos entrelaçados. Esses elementos remetem simbolicamente à água em movimento, à energia vital em circulação e aos caminhos não lineares da vida, sendo também representações do feminino e do cílico, aspectos centrais nas cosmologias afroindígenas. Nas laterais, observa-se a presença de faixas paralelas e padrões lineares, compostos por linhas horizontais e verticais alternadas com pequenos triângulos ou losangos. Esses grafismos sugerem uma simbologia ligada à ordem cósmica, à conexão entre planos e à ancestralidade organizada. As faixas podem ser interpretadas como indicações visuais dos

limites entre os mundos espiritual e físico, funcionando como marcadores simbólicos de transição e proteção. A técnica de incisão fina, aplicada em toda a superfície da peça, reforça uma leitura estética voltada à leveza e à introspecção. A ausência de preenchimentos fortes ou contrastes cromáticos marcantes contribui para um visual mais sutil, conferindo à peça uma aura de “sagrado discreto”, onde a potência simbólica se manifesta com elegância e contenção.

FIGURA 06 - Urna Cerâmica



Fonte: Acervo Ilê da Oxum Apará ( Imagem autoral)

## IDENTIFICAÇÃO

**Objeto 06:** Urna ritual de cerâmica com tampa e alças

**Composição:** A peça é feita de argila terracota, com pintura em branco aplicada sobre a superfície avermelhada do barro.

**Material:** Argila avermelhada com auto relevo, aplicação de pintura negativa em branco

**Técnica de fabricação:** Modelagem manual, alisamento, pintura em negativo e queima oxidante

**Estilo:** Cerâmica marajoara reinterpretada (fase contemporânea neomarajoara)

**Origem:** A estética remete diretamente à cerâmica marajoara, tradição desenvolvida por povos indígenas na Ilha de Marajó (PA).

**Dimensões:** Altura (com tampa): 30cm / Diâmetro do corpo (parte mais larga): 18cm / Diâmetro da base: 12cm / Largura total com alças: 25cm.

**Descrição do Objeto:** Trata-se de uma urna com tampa e duas alças laterais,

confeccionada em argila de tonalidade natural avermelhada. A superfície da peça é ornamentada com grafismos em branco, aplicados por meio da técnica de pintura negativa — método no qual o fundo permanece com a cor da argila e os traços são definidos por áreas vazadas preenchidas com branco, criando um efeito visual de contraste sutil e refinado. Os grafismos estão organizados em três registros distintos. Na tampa, encontram-se linhas geométricas retangulares que lembram labirintos ou padrões serpentiformes, sugerindo movimento e complexidade simbólica. Na parte superior do corpo da urna, destaca-se uma faixa composta por linhas sinuosas entrelaçadas, formando desenhos em “S” ou em formato de gancho, que evocam fluxo e continuidade. Já na parte inferior da peça, os padrões em zig-zague invertido remetem a formas que podem ser interpretadas como montanhas, dentes ou caminhos sagrados, elementos recorrentes nas simbologias indígenas e afro-brasileiras, associados à travessia, à proteção e à ancestralidade.

**RECORTE HISTÓRICO:** A estética da peça faz referência à tradição cerâmica marajoara, especialmente à fase Marajoara Clássica (400–1400 d.C.), quando os vasos funerários e rituais eram intensamente grafados com códigos visuais cosmológicos. Contudo, a urna (ibá) atual é fruto de um processo de ressignificação cultural contemporânea, possivelmente vinculada a práticas de comunidades de matriz africana que dialogam com os grafismos marajoaras como forma de enraizar visualmente a espiritualidade afroindígena.

**LOCALIZAÇÃO GEOGRÁFICA:** Origem simbólica: Ilha de Marajó (PA) Atual: Acervo do Ilê da Oxum Apará, Itaguaí (RJ)

**ANÁLISE ANTROPOLÓGICA:** O uso da urna ultrapassa a função utilitária: trata-se de um corpo cerâmico com função ritualística, que pode conter água, folhas ou até elementos de assentamento de orixás ou encantados. A peça é marcada pela polissemia dos grafismos, que carregam elementos de proteção, de invocação da ancestralidade e de comunicação cosmológica. A presença do colar de contas azuis (guias) indica seu uso litúrgico em contexto afroreligioso, possivelmente relacionado à orixá Oxum ou à energia das águas doces.

**USOS E SIGNIFICADOS:** A peça possui usos diversos que se entrelaçam entre o campo ritual, simbólico e pedagógico. Pode ser utilizada para o armazenamento ritual de líquidos, como águas consagradas ou preparados de ervas, assumindo a função de objeto de culto em terreiros e casas de matriz africana, onde atua como suporte material para práticas espirituais e litúrgicas. Além disso, a peça pode ser compreendida como um símbolo identitário e pedagógico, especialmente quando inserida em exposições de museus de base comunitária, contribuindo para processos de educação patrimonial e valorização das culturas afro-brasileiras. Em termos de significado, a urna se configura como recipiente da ancestralidade, um corpo

simbólico que estabelece a ligação entre o mundo visível e o invisível. Funciona como emblema de resistência visual e espiritual das culturas afrodiáspóricas, afirmando, por meio de sua presença estética e material, a continuidade de saberes, memórias e práticas que desafiam os apagamentos coloniais e reafirmam a centralidade da arte como forma de existência e preservação identitária.

**ANÁLISE DO GRAFISMO:** A ornamentação da peça apresenta três grafismos principais, cada um com significados simbólicos profundos. Na parte superior do corpo, destaca-se o padrão em forma de “S”, constituído por uma sequência de linhas retas e curvas que formam um desenho contínuo, semelhante a um caminho em espiral quebrada. Esse grafismo evoca a imagem da serpente ancestral, símbolo da energia vital que movimenta o mundo, com paralelos ao conceito de *kundalini*. Além disso, remete ao fluxo da água e da vida, representando também o percurso do iniciado e a sabedoria ancestral acumulada ao longo das gerações. Na base da peça, o grafismo é composto por uma sequência de formas triangulares invertidas e escalonadas, formando um padrão em zigue-zague invertido. Essa configuração pode ser interpretada como uma referência às montanhas sagradas, aos limites entre o mundo físico e o espiritual, e à força telúrica da terra. Simboliza ainda o “subir e descer” das energias espirituais, o que reforça seu papel como ponte entre planos existenciais distintos. Já na tampa, observa-se um grafismo labiríntico, composto por formas quadradas em espiral com contornos grossos. Esse tipo de desenho está relacionado ao mistério, à proteção e aos caminhos internos do espírito. Além disso, associa-se aos ciclos de renascimento e à memória ancestral, funcionando como um mapa simbólico da travessia espiritual e do retorno às origens profundas da existência.

FIGURA 07 - Vaso Cerâmica



Fonte: Acervo Ilê Oxum Apará (imagem autoral)

## IDENTIFICAÇÃO

**Objeto 07:** Urna ou vaso cerâmico com gargalo estreito e bojo globular

**Composição:** A peça é composta por argila natural de tonalidade ocre clara, moldada em formato globular com base arredondada, corpo dilatado e gargalo alongado, que termina em uma abertura estreita e lisa.

**Material:** Argila de tonalidade natural ocre (sem pintura externa visível)

**Técnica de fabricação:** Modelagem manual, alisamento e incisão com utensílio de ponta fina

**Estilo:** Grafismo geométrico contínuo em baixo-relevo (inspiração marajoara/clássica amazônica)

**Origem:** O estilo da decoração remete a tradições visuais indígenas da Amazônia pré-colonial, especialmente à cerâmica marajoara, embora com claras adaptações contemporâneas.

**Dimensões:** Altura total: 28cm / Diâmetro máximo (na parte mais larga): 25 cm / Diâmetro da base: 8cm / Diâmetro da boca: 4cm

**Descrição de Objeto:** A peça é um vaso de porte médio a grande, com boca estreita, borda suavemente arredondada e corpo globular. Toda a superfície é revestida por grafismos simétricos incisos em baixo-relevo, com traço firme e profundamente marcado. Os grafismos são distribuídos em faixas horizontais que contornam o bojo do vaso, sem pintura, o que permite à própria sombra das linhas criar contraste. Os padrões incluem: espirais retangulares (“meandros” ou “labirintos”), triângulos intercalados, símbolos de repetição ondular e desenhos curvilíneos próximos ao formato de olhos, pássaros ou folhas estilizadas.

**RECORTE HISTÓRICO:** Esse tipo de objeto remete visualmente às urnas funerárias da

tradição Marajoara Clássica (400–1400 d.C.), desenvolvida por povos originários da Ilha de Marajó, na foz do rio Amazonas. No entanto, o acabamento polido e a ausência de pintura indicam uma interpretação moderna ou reinterpretiação contemporânea da técnica ancestral. Também pode estar relacionado a objetos pan-amazônicos ou andinos com decorações em relevo contínuo, sugerindo circulação de estilos ou atualização artesanal em contextos de valorização da arte indígena.

**LOCALIZAÇÃO GEOGRÁFICA:** Referência simbólica: Ilha de Marajó, PA, Brasil

Atual: Acervo Ilê da Oxum Apará.

**ANÁLISE ANTROPOLÓGICA:** Este objeto se insere no conceito de “vaso cosmográfico”: um receptáculo que, além da função de contenção (água, cinzas, folhas, comida ritual), atua como condensador de saberes e cosmologias ancestrais. Segundo Pierre Clastres, nas sociedades indígenas “a arte é parte da organização do mundo” — e aqui o mundo é narrado graficamente sobre o barro. A ausência de cor reforça o valor da forma pura e da linha ritual, onde o relevo se torna linguagem. Essa peça, com seus padrões complexos e simétricos, pode estar associada a práticas xamânicas, funerárias ou mesmo educativas — funcionando como mapa simbólico, contêiner espiritual e objeto de memória.

**USOS E SIGNIFICADOS:** A peça apresenta usos prováveis que se situam entre o campo ritual, simbólico e museológico. Pode ter funcionado como vaso ritualístico destinado a oferendas ou à contenção de líquidos sagrados, sendo parte integrante de cerimônias e práticas devocionais. Também pode ter atuado como urna de memória ancestral, com possível função funerária ou simbólica, relacionada ao culto aos antepassados e à preservação de linhagens espirituais. Em contextos contemporâneos, a peça pode ser valorizada como objeto decorativo e educativo, integrando acervos de museus indígenas ou museus de terreiro, onde assume um papel pedagógico e de valorização das tradições originárias e afrodescendentes. Do ponto de vista simbólico, trata-se de um verdadeiro continente de forças ancestrais, cuja forma e ornamentação expressam a cosmologia do povo produtor. A peça se configura como objeto sagrado, não apenas pela função que desempenha, mas por sua capacidade de guardar e transmitir saberes, histórias e energias que atravessam o tempo e conectam os mundos visível e invisível.

**ANÁLISE DO GRAFISMO:** A peça apresenta um repertório gráfico sofisticado, distribuído em diferentes faixas que articulam simbolismos espirituais, ancestrais e de proteção. Na parte superior, destacam-se faixas ornamentadas com meandros e espirais quadrados, compostos por padrões contínuos e simétricos, com linhas retas formando figuras semelhantes a um “G” espelhado. Esses grafismos são comumente associados a caminhos espirituais, travessias e

fluxos de energia, sendo recorrentes em diversas culturas como representações do “labirinto da vida” ou da serpente cósmica — símbolos que expressam o deslocamento entre mundos e a sabedoria adquirida pelo percurso. Na faixa intermediária, observa-se a presença de triângulos e chevrons intercalados em repetição modular. Esses padrões agudos remetem visualmente a dentes, montanhas ou à figura feminina, sendo interpretados como úteros estilizados, expressando fertilidade, potência geradora e proteção. Além disso, exercem uma função atuando como grafismos de defesa e resguardo espiritual da peça. No centro da composição, sobressai uma figura que pode ser lida como um coração ou um pássaro estilizado, formada por linhas curvas que criam um desenho em “V” triplo. Essa figura central pode representar uma entidade guardiã, um pássaro mítico ou um símbolo de ancestralidade viva. Em uma leitura afrocentrada, é possível interpretá-la como uma evocação do *Òkàñ Mímò*, o “coração ritual”, ou ainda como a entrada simbólica da vida, o ponto de origem e retorno da energia vital.

FIGURA 08 - Vaso Cerâmica Coruja



Fonte: Acervo Ilê Oxum Apará (imagem autoral)

## IDENTIFICAÇÃO

**Objeto 08:** Vaso cerâmico zoomorfo (em forma de coruja)

**Composição:** Modelada em argila terracota, sem pintura ou engobe, com acabamento manual e textura rústica.

**Material:** Argila avermelhada, sem pintura aparente

**Técnica de fabricação:** Modelagem manual escultórica; modelado em massa com elementos em relevo

**Estilo:** Cerâmica figurativa ameríndia (inspirada na tradição marajoara ou andina)

**Origem:** Peça contemporânea inspirada em tradições ameríndias ou afroindígenas, evocando simbologia de coruja (sabedoria, vigília ancestral). Pode ser associada a arte devocional ou educativa.

**Dimensões:** Altura: 18cm / Largura: 12cm / Profundidade: 10cm.

**Descrição do Objeto:** A peça é uma pequena urna ou recipiente de barro moldado na forma de uma ave antropomorfizada, provavelmente uma coruja. O objeto apresenta: Olhos circulares em relevo com moldura em alto relevo simulando penas, Um bico proeminente, Patas dianteiras e traseiras modeladas em proporção simbólica e Um orifício superior que indica função de contenção. A peça apresenta acabamento rústico e uniforme na coloração, com leve polimento. Ausência de pintura indica que os detalhes são transmitidos pela própria forma escultórica.

**Recorte Histórico:** Esse tipo de peça remonta às tradições cerâmicas ameríndias da Amazônia e dos Andes, como as da fase Marajoara Clássica (400–1400 d.C.), que produziam vasos zoomórficos para uso funerário, ritualístico e simbólico. Contudo, a peça em questão provavelmente é de produção contemporânea, feita como releitura de objetos ceremoniais por artesãos indígenas ou afroindígenas em contextos culturais e educativos, como museus de terreiro ou centros de memória viva. O uso de forma zoomórfica indica função espiritual de guarda, vigília e mediação.

**Localização Geográfica:** Referência simbólica: Ilha de Marajó (PA) / cultura pan-amazônica. Atual: Acervo Ilê da Oxum Apará

**Análise Antropológica:** A forma da coruja evoca um arquétipo comum nas cosmologias indígenas e afroindígenas: a da ave como símbolo da visão espiritual, do silêncio sagrado e da mediação noturna. A ausência de pintura e a força do relevo reforçam o caráter totêmico da peça: um objeto que é mais do que um recipiente, é guardião. A coruja é tradicionalmente associada à sabedoria, à ancestralidade feminina e ao mundo dos mortos em diversas culturas indígenas do Brasil e da América Latina. Como aponta Baba OgunFaislon (2025), “quando o barro assume forma de bicho, ele já está orando”.

**Usos e Significados:** A peça em questão apresenta usos prováveis voltados tanto ao campo ritual quanto ao educativo. Pode ter sido utilizada como recipiente ritual ou urna ceremonial, cumprindo funções sagradas em práticas religiosas e espirituais. Também pode ter atuado como objeto de culto em espaços dedicados à espiritualidade, como terreiros, casas de matriz africana ou ambientes de conexão ancestral. Em contextos contemporâneos, sua presença em exposições educativas afroindígenas reforça seu papel como elemento didático e

simbólico, contribuindo para a valorização e a transmissão de saberes tradicionais. Em termos simbólicos, a peça carrega significados profundos ligados à vigilância espiritual, funcionando como sentinela de energias e saberes ocultos. Representa a sabedoria ancestral e o silêncio ritual, evocando a dimensão sagrada do não dito e da escuta interior. Atua, assim, como mediadora entre os mundos visível e invisível, estabelecendo uma ponte entre o presente e o ancestral, entre o corpo material e as presenças espirituais que o habitam e o rodeiam.

**ANÁLISE DO GRAFISMO:** A peça apresenta um relevo anatômico que funciona como linguagem visual simbólica. Os olhos e penas, moldados em círculos concêntricos, simulam padrões gráficos recorrentes na cerâmica marajoara, nos quais a combinação de espiral e círculo está associada ao olhar do espírito e ao conceito de eterno retorno — uma visão de mundo cíclica e espiritualizada que conecta o tempo presente ao passado ancestral.

A ausência de grafismos pintados reforça a escolha estética por valorizar a forma pura e o relevo escultórico. Nesse contexto, o barro fala por si: a própria modelagem da peça se converte em grafismo, revelando uma intenção estética em que a escultura substitui a pintura e comunica por meio da tridimensionalidade. Essa decisão ressalta a dimensão tática, simbólica e espiritual do objeto. .

FIGURA 09 - Bule cerâmico



Fonte: Acervo Ilê Oxum Apará (imagem autoral)

## IDENTIFICAÇÃO

**Objeto 09:** Bule cerâmico pintado com grafismos indígenas e tampa removível

**Composição:** Cerâmica em formato de bulé, feito de cerâmica com grafismos pintados.

**Material:** Argila modelada e queimada com pintura em engobe vermelho, preto e ocre

**Técnica de fabricação:** Modelagem manual, engobagem, pintura gráfica e queima oxidante

**Estilo:** Pan-amazônico com elementos de tradição marajoara reinterpretada

**Origem:** Peça contemporânea com influência da cerâmica marajoara ou andina, adaptada para forma de bule. Possivelmente criada para fins decorativos ou simbólicos em contexto afroindígena ou ameríndio.

**Dimensões:** Altura total (com alça): 18cm / Comprimento (do bico à borda traseira): 20cm / Diâmetro da base: 14 cm.

**Descrição do Objeto:** A peça é um bule cerâmico com alça arqueada e bico projetado, composto por um corpo cilíndrico abaulado e tampa superior esférica com puxador. O bule está ornado com pinturas gráficas de inspiração indígena, utilizando tons terrosos, preto e vermelho. A peça é acompanhada por um colar de contas verdes, sugerindo contexto ritualístico afro-religioso ou decorativo. O design geral confere à peça um caráter simbólico e ceremonial, mesmo mantendo uma forma funcional (recipiente vertedor).

**Recorte Histórico:** O objeto mescla formas contemporâneas com pintura inspirada nos grafismos marajoaras e pan-amazônicos, como se vê na arte dos povos Aruan, Maraguá e até Tupinambá. O uso da forma de bule é uma hibridização moderna, comum em oficinas de cerâmica indígena contemporânea ou em centros de cultura afroindígena que reinterpretam saberes materiais ancestrais. A presença do colar de contas verdes aponta para uso ritual ou decorativo em espaços de matriz africana, como o Ilê da Oxum Apará, onde peças com formas utilitárias são ressignificadas como objetos de axé e memória.

**Localização Geográfica:** Referência simbólica: Amazônia brasileira (influência marajoara, Aruan, Tukano) Atual: Acervo do IOA - Ilê da Oxum Apará

**Análise Antropológica:** A peça se insere na lógica de objetos transculturais e pós-coloniais, que rompem com dicotomias entre “arte popular” e “arte erudita”, “objeto de uso” e “objeto sagrado”. O bule, forma de origem europeia ou asiática, é reapossado como corpo cerâmico simbólico, carregado por pintura ancestral e envolto em guia sagrado. O colar de contas verdes pode estar associado a Ossain (orixá das folhas) ou Oxóssi, dependendo do culto, indicando que a peça foi convertida em objeto de oferenda ou ritual de alimentação sagrada.

**Usos e Significados:** A peça apresenta usos prováveis que articulam a funcionalidade prática com a dimensão espiritual. Pode ter servido como recipiente ritual para líquidos sagrados, como água, infusões de folhas ou chás utilizados em banhos, defumações e outros ritos de purificação. Também pode ter atuado como elemento de oferenda em cerimônias de matriz africana, sendo depositada nos assentamentos ou entregues em rituais como expressão de reverência às entidades cultuadas. Em contextos expositivos, a peça assume valor como objeto decorativo e simbólico em museus de terreiro ou espaços culturais voltados à preservação das tradições afroindígenas. Quanto aos significados, a peça simboliza a união

entre função prática e espiritualidade, sendo um artefato que transcende o utilitário para se tornar suporte de energia e memória. Reatualiza a tradição da cerâmica indígena em uma nova configuração simbólica, na qual o gesto de moldar o barro carrega intencionalidade sagrada. Como objeto portador de axé, identidade e ancestralidade, a peça se inscreve em uma linhagem viva de criação, cuidado e resistência cultural.

**ANÁLISE DO GRAFISMO:** A ornamentação da peça é composta por elementos gráficos distribuídos de forma simbólica em diferentes regiões de sua superfície. Na parte lateral, destaca-se a pintura composta por painéis em tons de vermelho e ocre, contornados por traços pretos espessos. Esses campos apresentam formas triangulares, curvas e áreas preenchidas, cuja alternância de formas e cores cria uma sensação de movimento e dinamismo. A leitura simbólica desses grafismos os associa a padrões protetivos, cosmológicos e identitários, representando caminhos, corpos e territórios marcados por força ancestral. A tampa da peça exibe uma pintura circular com linhas concêntricas irradiando a partir de um ponto central, evocando a imagem de um olho ou umbigo. Este grafismo é carregado de significado espiritual, podendo ser interpretado como a representação do centro do mundo, ponto de equilíbrio e de irradiação do axé. A tampa, nesse sentido, cumpre a função de fechamento ritual, proteção simbólica e concentração energética. Curiosamente, o bico e a alça da peça não apresentam grafismos, o que pode ser interpretado como áreas de “respiro” visual. Essa ausência intencional reforça a centralidade simbólica do corpo da peça, entendido como o principal campo de inscrição do sagrado. As extremidades, por sua vez, funcionam como condutores do axé, direcionando o fluxo de energia a partir do núcleo simbólico.

FIGURA 10 - Urna Cerâmica



Fonte: Acervo Ilê Oxum Apará (imagem autoral)

## IDENTIFICAÇÃO

**Objeto 10:** Urna cerâmica com grafismos marajoaras e guia ritual (colar de contas)

**Composição:** Argila marrom avermelhada com engobe branco e grafismos em pintura negativa. Miçangas de vidro (branco, verde e laranja).

**Material:** Argila queimada e engobada, com escavação em negativo para grafismo; contas de resina ou vidro

**Técnica de fabricação:** Modelagem manual com pintura em negativo e escavação, combinada a montagem de guia com contas trançadas

**Estilo:** Tradição cerâmica marajoara reinterpretada (fase contemporânea afroindígena)

**Origem:** Cerâmica contemporânea de inspiração marajoara, com função litúrgica em contexto afroindígena (possivelmente assentamento de orixás ou encantados).

**Dimensões:** Altura: 35cm / Diâmetro do corpo: 20cm / Abertura superior: 18 cm

**DESCRIÇÃO DE OBJETO:** Trata-se de uma urna cerâmica de médio porte, com bojo arredondado e borda superior espessa. A superfície apresenta grafismos incisos e em baixo-relevo, com pintura contrastante (branco sobre base escura) no corpo principal. A peça está adornada com uma guia ceremonial, composta por contas verdes, brancas e elementos de separação em vermelho e verde translúcido, distribuídas em tranças típicas de terreiros de candomblé ou umbanda. A presença da guia transforma a função da urna em algo simbólico e litúrgico.

**RECORTE HISTÓRICO:** A cerâmica com grafismo marajoara remonta à chamada fase Marajoara Clássica (400–1400 d.C.), quando povos originários da Ilha de Marajó desenvolveram uma estética sofisticada baseada em padrões geométricos interligados a rituais e cosmovisões. Contudo, esta peça em questão é uma releitura contemporânea, provavelmente produzida em um contexto de reafirmação identitária afroindígena, como no Ilê da Oxum Apará. A apropriação dos grafismos por comunidades de matriz africana representa um gesto político de reterritorialização da ancestralidade indígena.

**LOCALIZAÇÃO GEOGRÁFICA:** Referencia simbólica: Ilha de Marajó, PA (referência estética) Produção contemporânea: Acervo do IOA – Ilê da Oxum Apará

**ANÁLISE ANTROPOOLÓGICA:** Este objeto evidencia uma cosmopolítica do barro, em que a cerâmica não é apenas contenção material, mas sujeito de ancestralidade. A associação da urna com a guia indica que ela passou a ter função ceremonial, provavelmente usada como: Recipiente de axé, ponto de oferenda, ou como representação de divindade (como Ossain, Obaluayê ou Oxóssi). A guia, com cores branco e verde, aponta simbolicamente para forças associadas à cura, às folhas e ao conhecimento sagrado. Conforme Silvana Santana (2023), “essas peças não são feitas apenas com barro, mas com corpo, história e axé”.

**USOS E SIGNIFICADOS:** A peça possui usos prováveis associados a contextos rituais e pedagógicos. Pode ter sido utilizada para a contenção de elementos sagrados, como folhas, água ou alimentos consagrados, desempenhando uma função central em rituais de purificação, oferenda ou preparo litúrgico. Também é possível que tenha integrado assentamentos ceremoniais em terreiros, compondo os espaços dedicados aos orixás e entidades espirituais. Em ambientes museológicos, especialmente aqueles voltados à preservação das tradições afroindígenas, a peça adquire valor educativo, funcionando como objeto expositivo que promove o reconhecimento e a valorização de culturas ancestrais.

Em termos simbólicos, trata-se de um verdadeiro continente de memória e força espiritual. A peça expressa a interseção entre os saberes indígenas e africanos, incorporando elementos estéticos e rituais que revelam uma espiritualidade sincrética. Sua presença visual representa a ancestralidade viva, sendo tanto objeto de culto quanto instrumento pedagógico, que comunica, através da forma e da matéria, os vínculos profundos entre corpo, território e espiritualidade.

**ANÁLISE DO GRAFISMO:** A ornamentação da peça se organiza em três registros visuais distintos, cada um carregado de significados simbólicos profundos. Na faixa superior, observam-se labirintos entrelaçados ou meandros compostos por formas contínuas em “S”, interligadas por um preenchimento branco. Esses grafismos remetem a caminhos espirituais, à proteção ancestral e aos ciclos da existência. Comuns em urnas funerárias marajoaras, essas

formas simbolizam o retorno ao útero-terra, evocando a ideia de renascimento e de integração com a ancestralidade. No corpo da peça, os grafismos são formados por elementos espiralados, ganchos e formas espelhadas, criados a partir de incisões profundas que geram figuras dobradas e simétricas. Esses desenhos representam olhos espirituais, forças encantadas e dualidades fundamentais como vida e morte, masculino e feminino, céu e terra. A simetria das formas expressa o equilíbrio e a interdependência entre essas forças, tão presentes nas cosmologias afroindígenas. A ausência de pintura cromática além do branco é também significativa. A cor branca, nas religiões afro-brasileiras, possui forte valor simbólico, associando-se à pureza, à iniciação, à espiritualidade e à conexão com o sagrado. Sua presença solitária na peça reforça a intenção ritual e espiritual do objeto, cuja linguagem estética comunica silenciosamente as potências que abriga.

FIGURA 11 - Pratos e Quartinha Cerâmica



Fonte: Acervo Ilê Oxum Apará (imagem autoral)

## IDENTIFICAÇÃO

**Objeto 11:** Conjunto cerâmico ritual composto por dois pratos circulares e uma quartinha tripla com alças

**Composição:** Conjunto cerâmico em argila terracota com pintura em tons de preto, branco e vermelho escuro.

**Material:** Argila queimada com pintura em engobe vermelho, branco e preto

**Técnica de fabricação:** Modelagem manual, pintura com pincel de fibra vegetal, queima oxidante

**Estilo:** Cerâmica ritualística contemporânea afroindígena com influência da tradição marajoara clássica

**Origem:** Cerâmica contemporânea de matriz afroindígena, com forte influência marajoara. Usado em rituais de oferenda, firmeza ou culto aos orixás e encantados.

**Dimensões:** Altura total (com empilhamento): 40cm / Diâmetro dos pratos: 35 cm / Altura do vaso central: 25 cm

**Descrição de Objeto:** O objeto consiste em uma composição vertical com três peças interligadas: Base: Um prato cerâmico largo, com grafismo pintado em toda a superfície; Centro: Uma pequena quartinha ceremonial com três alças, pintada com grafismos curvilíneos e angulares, e adornada com guias de miçanga (possivelmente vermelhas e brancas), indicando uso ritualístico; Topo: Um segundo prato, semelhante ao inferior, invertido como tampa ou suporte, formando uma estrutura simétrica e estável. Toda a composição apresenta um padrão de continuidade gráfica, com linhas que remetem à estética da cerâmica marajoara, reconfigurada com intenção litúrgica contemporânea.

**RECORTE HISTÓRICO:** A estética remete à tradição cerâmica marajoara clássica (400–1400 d.C.), em especial nas urnas funerárias, pratos votivos e vasos com grafismos espiralados e formas simétricas. No entanto, o arranjo tridimensional, o uso da quartinha e a presença de guias revelam uma releitura contemporânea de matriz afro-brasileira, como se vê em contextos de terreiro, museus comunitários e centros culturais ligados à espiritualidade afroindígena.

**LOCALIZAÇÃO GEOGRÁFICA: Referência simbólica:** Ilha de Marajó (PA) Produção contemporânea: Sudeste do Brasil, especialmente em contextos religiosos e culturais afro-brasileiros (como o Ilê da Oxum Apará, RJ)

**ANÁLISE ANTROPOLÓGICA:** A peça representa uma síntese cerâmica do cosmos afroindígena. O sistema de três partes (base, corpo, topo) evoca a cosmologia da circularidade: mundo Aye (Mundo físico (ancestralidade/terra), Orum (Mundo espiritual/Orixás). O uso da quartinha central com guias revela que o objeto serve como assentamento ou altar portátil, podendo ser usado para abrigar elementos sagrados (água, folhas, oferendas), funcionando também como peça expositiva de memória e resistência cultural.

**USOS E SIGNIFICADOS:** A peça apresenta usos prováveis ligados ao campo ritual, simbólico e educativo. Pode ter sido utilizada como assentamento ritual de orixás ou encantados, funcionando como suporte sagrado em práticas devocionais que conectam a matéria ao espiritual. Também pode ter sido empregada como oferenda simbólica em rituais afro-brasileiros, representando a entrega de elementos sagrados às divindades e forças da natureza. Em contextos museológicos ou em terreiros com função pedagógica, a peça assume

papel expositivo, contribuindo para a educação patrimonial e a valorização das tradições afroindígenas. Do ponto de vista simbólico, a peça expressa a cosmogonia em três planos — céu, terra e submundo — compondo uma visão de mundo em que tudo está interligado. O barro, aqui encantado pela mão criadora, torna-se portador de axé, carregando em si a energia vital que atravessa gerações. A peça, portanto, atua como um objeto de travessia entre mundos, corpos e tempos, sendo simultaneamente testemunha e mediadora das potências ancestrais que moldam a existência.

**ANÁLISE DO GRAFISMO:** A composição visual dos pratos apresenta uma rica simbologia expressa por meio de grafismos e cores, distribuídos em diferentes registros significativos. Os motivos centrais espiralados e reflexivos, localizados no centro das peças, são formados por figuras em “S” e “C” espelhadas, que sugerem a presença de serpentes, caminhos ou olhos duplos. Esses elementos simbolizam o movimento contínuo, a dualidade, a sabedoria ancestral e a circulação energética — princípios fundamentais nas cosmologias afroindígenas, que associam tais formas ao fluxo vital entre os mundos visível e invisível. Ao redor desses centros, traços angulados e padrões em zigue-zague desenham a superfície das peças com linhas pretas marcantes, que contornam campos pintados de vermelho e branco. Essa combinação de linhas e cores estrutura a superfície em caminhos e compartimentos visuais, cuja leitura simbólica remete à energia em fluxo, à proteção espiritual e à organização do mundo sagrado, como uma cartografia ritual do universo. As cores utilizadas também desempenham papel simbólico central. O vermelho está associado à força vital, à ancestralidade guerreira e às entidades como Exu e Obaluayê. O preto representa o mistério, a morte simbólica e os estados de liminaridade, sendo a cor das passagens e dos limites entre mundos. Já o branco expressa pureza, espiritualidade e o contato com o *Orun*, o mundo espiritual. Juntas, essas cores não apenas decoram, mas instauram a presença do sagrado, convertendo os pratos em suportes de axé, memória e conexão ritual.

FIGURA 12: Escultura Cerâmica.



Fonte: Acervo Ilê Oxum Apará (imagem autoral)

## IDENTIFICAÇÃO

**Objeto 12:** Escultura cerâmica antropomorfa com feições expressivas e braços abertos

**Composição:** Ser antropomórfico em tons escuros e textura rústica.

**Material:** Argila escurecida (provavelmente queimada em baixa temperatura com defumação parcial)

**Técnica de fabricação:** Modelagem manual com texturização em incisão vertical e acabamento rústico

**Estilo:** Arte cerâmica ritual ou popular com inspiração afroindígena

**Origem:** Peça contemporânea com estética inspirada em arte afroindígena. A figura remete a entidades protetoras ou sentinelas espirituais, possivelmente associada a figuras míticas como Exu ou caboclos encantados.

**Dimensões:** Altura: 20cm / Largura (com braços): 18 cm / Base: 12 cm

**DESCRIÇÃO DE OBJETO:** A peça apresenta forma compacta e maciça, com aparência antropomorfa estilizada, podendo remeter a uma coruja, ser encantado ou entidade tutelar. Possui: Olhos grandes e circulares; Sobrancelhas e nariz marcadamente em relevo; Corpo cilíndrico com texturas verticais incisadas (imitando penas ou pelagem); Dois braços arqueados lateralmente que tocam o solo, sugerindo posição de guarda ou firmeza. A superfície é irregular e queimada parcialmente, deixando manchas alaranjadas expostas sob uma pátina escurecida, o que evidencia tanto o manuseio artesanal quanto possíveis marcas de uso ceremonial.

**RECORTE HISTÓRICO:** A peça remete à tradição ancestral de esculturas zoomórficas presentes em cerâmicas ameríndias e afroindígenas, especialmente em contextos rituais e domésticos. O estilo bruto e simbólico lembra artefatos da cultura marajoara (400–1400 d.C.),

assim como esculturas devocionais de uso popular no candomblé ou umbanda rural. No contexto atual, essa peça representa uma reinterpretação moderna com intenção simbólica e espiritual, talvez produzida em ateliê de terreiro ou oficina de cultura tradicional como forma de memória e resistência estética.

**LOCALIZAÇÃO GEOGRÁFICA:** Referência estética: Amazônia brasileira, tradição marajoara. Provável origem atual: Sudeste ou Norte do Brasil – terreiro, comunidade afroindígena ou artista popular vinculado à cultura de axé

**ANÁLISE ANTROPOLÓGICA:** A escultura pode ser lida como símbolo de vigilância espiritual ou ancestralidade totêmica. Seu corpo bruto, olhos arregalados e textura vertical evocam o poder da presença: o ser que observa, protege, testemunha. A postura estática e braços curvados indicam um papel de sentinela — comum a entidades protetoras nos terreiros, como Exu guardião ou entidades encantadas ligadas à floresta. O uso do barro e do fogo como forças formadoras reforça o vínculo entre matéria e espiritualidade.

**USOS E SIGNIFICADOS:** A peça apresenta usos prováveis fortemente associados à sua função espiritual e simbólica. Pode ter atuado como sentinela espiritual, posicionada à entrada de terreiros, altares ou outros espaços de força, marcando a liminaridade entre o mundo profano e o sagrado. Também pode ser compreendida como objeto de firmeza ou proteção, vinculado a entidades como Exu, caboclos encantados ou guardiões, sendo utilizada para ancorar energias, selar passagens e proteger ambientes ritualísticos. Além disso, configura-se como uma peça de arte devocional, portadora de memória afroindígena, cuja presença estética carrega uma profundidade espiritual e cultural que ultrapassa o objeto em si. Do ponto de vista simbólico, a peça representa o corpo ancestral encarnado no barro, matéria viva e sagrada que, ao ser moldada, dá forma ao invisível. Funciona como guardião de axé e do silêncio ritual, sendo presença discreta, mas potente, nos contextos em que atua. Sua figura pode ser associada a uma entidade protetora vinculada à terra, à floresta ou à sabedoria noturna, expressando a conexão profunda entre espiritualidade, natureza e ancestralidade viva.

**ANÁLISE DO GRAFISMO:** A peça apresenta uma textura incisa ao longo de toda a sua superfície, composta por linhas verticais regulares realizadas com instrumento cortante. Esse padrão remete visualmente a penas, escamas ou pelagem, estabelecendo uma ligação simbólica com elementos da natureza, como aves e animais encantados. Ao mesmo tempo, essas incisões podem ser lidas como marcas do tempo — cicatrizes que individualizam a peça, conferindo-lhe a condição de ser vivente e carregado de experiência ancestral. O contraste cromático entre o preto e o laranja, resultado de uma queima desigual, revela os elementos próprios do barro em sua transformação. O escurecimento parcial da superfície evoca a presença do fogo, elemento

essencial nos ritos de consagração e purificação, enquanto as áreas em barro exposto remetem ao corpo-terra original, à origem comum entre matéria e espírito. Essa tensão cromática reforça a sacralidade da peça, marcada pelas forças naturais que a constituem. As feições exageradas como os olhos salientes, o nariz proeminente e as sobrancelhas acentuadas — amplificam a expressividade do objeto e lhe conferem um caráter totêmico. O rosto esculpido atua simultaneamente como espelho do axé e como máscara da ancestralidade, mediando a relação entre o visível e o invisível, entre o humano e o sagrado. Essa presença facial não apenas comunica, mas convoca, sendo canal de energia e proteção em contextos ceremoniais.

FIGURA 13 - Vaso Cerâmico



Fonte: Acervo Ilê Oxum Apará (imagem autoral)

## IDENTIFICAÇÃO

**Objeto 13:** Vaso ou recipiente cerâmico de base alargada com bojo cilíndrico

**Composição:** Faz em forma de Cone Argila avermelhada com pintura em preto, branco e vermelho.

**Material:** Argila modelada manualmente, engobe colorido (vermelho, branco e preto)

**Técnica de fabricação:** Modelagem manual, gravação leve, pintura com engobe e queima oxidante

**Estilo:** Cerâmica artística contemporânea com grafismo de inspiração marajoara e andina

**Origem:** Peça contemporânea inspirada na cerâmica marajoara. Possível uso litúrgico ou decorativo em contexto afroindígena.

**Dimensões:** Altura: 25 cm / Diâmetro superior: 12 cm / Base: 14 cm

**Descrição de Objeto:** A peça possui formato cilíndrico vertical com uma base alargada, dando estabilidade ao objeto. É inteiramente revestida com grafismos geométricos de traço simétrico, aplicados com pigmentação contrastante em vermelho-terra, branco e preto. Na parte superior, destaca-se um motivo circular central com linhas radiais, enquanto a base é envolta por frisos ondulados e padrões triangulares invertidos, criando uma leitura visual contínua. A ornamentação possui um apelo rítmico e visual que associa forma e grafismo de maneira íntegra.

**Recorte Histórico:** A iconografia remete diretamente a tradições de cerâmica gráfica da cultura Marajoara (400–1400 d.C.), combinadas com referências simbólicas encontradas em arte plumária e cerâmica de grupos andino-amazônicos. Trata-se de uma peça contemporânea, provavelmente produzida por artistas ou artesãos vinculados a centros culturais afroindígenas, onde há uma clara intenção de ressignificar o passado arqueológico em chave estética e espiritual atual. Como propõe o conceito de “ressignificação patrimonial” (Chagas, 2011), o uso do grafismo não é reprodução, mas ativação de memória.

**Localização Geográfica:** Referência simbólica: Ilha de Marajó (PA) e vertentes pan-amazônicas Atual: Sudeste brasileiro (Rio de Janeiro, São Paulo) ou região Norte em contexto de formação artística contemporânea

**Análise Antropológica:** O objeto pode ser interpretado como síntese simbólica de territorialidade e visão cosmológica. O motivo central, de forma circular com traço axial, pode estar associado a representações de olho ancestral, sol, ou ponto de força, presente em diversas cosmogonias indígenas e afro-brasileiras. A base larga indica que pode servir como assentamento ceremonial, suporte de oferenda ou altar simbólico. A geometria precisa e o uso de cores primárias (preto, branco, vermelho) revelam não apenas estética, mas ordenamento espiritual do mundo.

**Usos e Significados:** A peça apresenta usos prováveis que a situam no cruzamento entre o ceremonial, o espiritual e o estético. Pode ter funcionado como vaso ceremonial ou objeto disposto sobre o altar, integrando práticas rituais e oferendas. Também é possível que tenha sido utilizada como recipiente de firmeza para orixás ou encantados, servindo como ponto de ancoragem de energias espirituais em rituais de matriz africana. Em contextos contemporâneos, pode assumir papel de objeto decorativo com forte valor simbólico, atuando como afirmação cultural e identidade visual de povos afroindígenas. Em termos simbólicos, a peça representa o cosmos em sua estrutura circular, evocando os três planos fundamentais: o mundo central (o aqui e agora), o mundo de cima (ancestralidade e espiritualidade elevada) e o mundo de baixo.

(origem, memória e força subterrânea). Seu corpo modelado em barro assume a forma de um território sagrado, onde habitam forças ancestrais e se manifestam presenças espirituais. Dessa maneira, a peça se configura como expressão da memória viva e da retomada cultural afroindígena, sendo ao mesmo tempo suporte de axé, documento simbólico e testemunho da continuidade das cosmologias tradicionais.

**ANÁLISE DO GRAFISMO:** A peça apresenta uma composição simbólica complexa, com destaque para o motivo central circular com eixo, que consiste em um elemento semelhante a uma cruz centralizada dentro de um círculo, com preenchimentos segmentados nas cores vermelha e branca. Esse símbolo pode ser interpretado como a representação do ponto de origem, o umbigo do mundo, indicando uma cosmovisão ciclada que remete tanto às concepções de tempo circular quanto aos cosmogramas afroameríndios, nos quais o centro representa o eixo da existência e da conexão entre os planos espiritual e material. Na parte inferior da peça, os frisos geométricos apresentam padrões de meandros e zigue-zagues, semelhantes aos motivos encontrados em labirintos ou padrões gregos. Esses elementos são tradicionalmente associados à continuidade e ao retorno, simbolizando o caminho da vida, o legado da ancestralidade e a não-linearidade do tempo, segundo uma concepção em que passado, presente e futuro coexistem em permanente fluxo. As cores utilizadas vermelho, branco e preto carregam significados sagrados compartilhados por diversas tradições afro-brasileiras e ameríndias. O branco está relacionado à paz, à ancestralidade e à pureza espiritual; o preto simboliza o mistério, a noite e os processos de transformação e passagem; já o vermelho está ligado à energia vital, ao sangue, ao axé e à força pulsante da vida. Juntas, essas cores configuram um campo simbólico de alta potência, reafirmando a peça como um objeto ritual, cosmológico e de memória ancestral.

FIGURA 14 - Escultura Antropomórfica



Fonte: Acervo Ilê Oxum Apará (imagem autoral)

## IDENTIFICAÇÃO

**Objeto 14:** Escultura antropomórfica representando figura feminina sentada em gesto de amamentação (ou cuidado infantil).

**Composição:** Estatueta Antropomorifica Modelada em argila escura, queimada com acabamento defumado. Superfície opaca com marcas do tempo e manuseio.

**Material:** Cerâmica (barro cozido, tonalidade escura, possivelmente com defumação ou queima em baixa temperatura).

**Técnica de fabricação:** Modelagem manual com escultura em forma plena; detalhamento facial e corporal feito por incisão e pressão; acabamento rústico.

**Estilo:** Cerâmica figurativa tradicional, com influência de estilos pré-colombianos ou ameríndios, evocando temas de maternidade, fertilidade e vínculo ancestral. O estilo é simbólico, expressivo e não-naturalista, valorizando formas arredondadas e gestualidade ritual.

**Origem:** Possivelmente inspirada na cerâmica funerária da tradição ameríndia pré-colombiana (como Valdivia, Marajoara ou cultura Chupícuaro).

**Dimensões:** Altura: 18cm / Largura: 10cm / Profundidade: 8cm

**DESCRIÇÃO DO OBJETO::** Trata-se de uma peça cerâmica modelada manualmente com representação antropomórfica. A figura exibe traços expressivos no rosto, com olhos e sobrancelhas bem marcados. A posição sugere ação de amamentação ou envolvimento maternal, com os braços envoltos sobre outra figura menor, possivelmente uma criança. A base

é circular e a peça apresenta sinais de queima artesanal.

**RECORTE HISTÓRICO:** Este tipo de objeto é típico das culturas cerâmicas pré-colombianas ou de tradições indígenas sul-americanas, como os Marajoara ou Tapajônica. A temática da maternidade e da fertilidade é recorrente em diversos contextos cerâmicos tradicionais, muitas vezes ligada a rituais de fertilidade, maternidade ou passagem de ciclo de vida.

**LOCALIZAÇÃO GEOGRÁFICA:** Referência simbólica: Ilha de Marajó (PA) e vertentes pan-amazônicas Atual: Sudeste brasileiro (Rio de Janeiro, São Paulo) ou região Norte em contexto de formação artística contemporânea

**ANÁLISE ANTROPOLÓGICA:** A peça expressa um valor simbólico de cuidado, nutrição e conexão entre corpos, representando visualmente uma prática social e cultural da maternidade. A presença de elementos humanos com gestos afetivos reforça a noção de vínculo comunitário e de valorização do feminino e da ancestralidade nas práticas culturais ameríndias. Além disso, pode representar arquétipos de divindades femininas ligadas à fertilidade ou à maternidade sagrada.

**USOS E SIGNIFICADOS:** Além de seu uso ritualístico ou simbólico, essa escultura poderia ter sido empregada como objeto ceremonial, marcador de espaço sagrado ou como peça funerária de acompanhamento. Em alguns contextos, tais figuras servem também como suportes narrativos para a transmissão de saberes orais e mitos fundadores.

**ANÁLISE DO GRAFISMO:** Diferentemente de peças pintadas ou com grafismos geométricos, esta escultura privilegia o volume e a forma tridimensional. O "grafismo" aqui se manifesta através da escultura em si: a disposição das mãos, a construção dos rostos, os sulcos esculpidos para marcar cabelos e expressões. A linguagem visual é simbólica e expressiva, marcada por uma comunicação corporal intensificada um grafismo corpóreo e narrativo, mais que linear ou decorativo.

FIGURA 15: Garrafa Cerâmica



Fonte: Acervo Ilê Oxum Apará (imagem autoral)

### **IDENTIFICAÇÃO:**

**Objeto 15:** Garrafa ceremonial ou recipiente ritualístico em cerâmica.

**Composição:** Peça em forma de garrafa com pequena entrada alongada.

**Material:** Barro cozido, com pintura em tons terrosos, brancos e vermelhos.

**Técnica de fabricação:** Modelagem manual; pintura pós-cozimento com pigmentos naturais; incisão de padrões geométricos.

**Estilo:** Cerâmica decorativa de influência ameríndia, possivelmente inspirada em tradições da cerâmica Marajoara ou de povos andinos pré-colombianos.

**Origem:** Peça contemporânea inspirada na cerâmica marajoara e ameríndia. Provável uso decorativo ou simbólico em espaços culturais e religiosos afroindígenas.

**Dimensões:** Altura: 18cm / Diâmetro máximo: 10cm / Diâmetro do gargalo: 3cm.

**Descrição de Objeto:** Garrafa de corpo bojudo, pescoço estreito e boca arredondada. O corpo é decorado com grafismos geométricos em três faixas horizontais distintas: no ombro, uma sequência de meandros (espirais retangulares); na porção central, padrões escalonados em vermelho (possivelmente estilizações de montanhas ou asas); na base, linhas brancas formam ângulos simétricos.

**RECORTE HISTÓRICO:** Inspirada em formas cerâmicas tradicionais das culturas indígenas do território pan-amazônico e andino, a peça remete a práticas que antecederam a colonização

europeia, com raízes entre 800 d.C. e 1600 d.C. A estética dialoga com a produção Marajoara, Tapajônica ou com cerâmica Nasca/Quechua, que empregavam grafismos com funções simbólicas e cosmológicas.

**LOCALIZAÇÃO GEOGRÁFICA:** Referência simbólica: Ilha de Marajó (PA) e vertentes pan-amazônicas. Atual: Sudeste brasileiro (Rio de Janeiro, São Paulo) ou região Norte em contexto de formação artística contemporânea

**ANÁLISE ANTROPOLÓGICA:** A garrafa atua como repositório de memória cultural. Sua forma e grafismo apontam para uma conexão com o sagrado, o cotidiano ritual e a organização simbólica dos mundos indígena e ancestral. A divisão da superfície em faixas gráficas segue uma lógica cosmogônica (céu, terra, submundo) presente em muitas tradições ameríndias.

**USOS E SIGNIFICADOS:** Provavelmente utilizada para conter líquidos (água, bebidas fermentadas ou rituais), seu uso pode ser ceremonial, doméstico ou votivo. A beleza e repetição dos grafismos evocam proteção, identidade, conexão com ancestrais e cosmologias locais.

**ANÁLISE DO GRAFISMO:** A ornamentação da peça é marcada por grafismos distribuídos em três estilos predominantes, que organizam visualmente e simbolicamente sua superfície. Na parte superior, o destaque vai para os meandros geométricos, cujas formas contínuas e entrelaçadas remetem ao fluxo de energia, aos cursos de rios ou aos caminhos espirituais, evocando a ideia de movimento vital e conexão entre espaços sagrados. No segmento central, observam-se padrões escalonados ou em zigue-zague, que podem ser interpretados como representações simbólicas de montanhas, serpentes ou asas — elementos associados à ascensão, ao deslocamento e ao trânsito entre mundos visível e invisível. Já na parte inferior da peça, os segmentos triangulares invertidos funcionam como uma base gráfica sólida, sugerindo estabilidade, enraizamento e conexão com a terra. A paleta de cores utilizada vermelho, branco e preto reforça a dimensão simbólica da peça. Essa tríade cromática é recorrente em diversas tradições afro-brasileiras e ameríndias, sendo associada a princípios vitais: o vermelho representa o sangue e a força da vida; o branco remete à espiritualidade, à pureza e ao mistério da morte; e o preto simboliza a matéria, o corpo e a profundidade do invisível. Juntos, esses elementos visuais e cromáticos compõem uma narrativa estética de grande densidade cosmológica, espiritual e ancestral.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação investigou o fenômeno da ressemantização do grafismo marajoara dentro da Comunidade Tradicional de Matriz Africana Ilê da Oxum Apará, localizada em Itaguaí, no estado do Rio de Janeiro. A partir de uma abordagem etnográfica e de uma análise multirreferencial, buscou-se compreender como grafismos outrora vinculados aos contextos cosmológicos das culturas indígenas da Ilha de Marajó, sofrendo diferentes reenvenções ora como símbolo de uma propensa nacionalidade, outrora objeto popular de tradição artesã, passaram a integrar o cotidiano simbólico, tradicional, político e etnográfico dessa comunidade tradicional de matriz africana, marcada pela resistência civilizatória africana. No decorrer da pesquisa, observou-se que o grafismo marajoara, longe de ser um mero elemento decorativo, assume múltiplas funções dentro do Ilê da Oxum Apará: tendo os seus signos e símbolos ressemantizados em confluência com a cultura tradicional de matriz africana, concebido como elemento bioancestral, tal apropriação se constitui em um processo ativo e complexo de *ressemantização*, no qual o passado não é simplesmente retomado, mas recriado a partir das experiências humanas e das epistemologias vivas e coletividades que o reatualizam.

Esse processo responde à indagação central que motivou este estudo: qual o sentido do grafismo marajoara quando deslocado de seu contexto arqueológico e reinscrito no campo simbólico e tradicional das comunidades tradicionais de matriz africana? A resposta que emerge aponta para uma confluência simbólica, cultural, epistêmica e política. No Ilê, o grafismo marajoara é reanimado como linguagem ancestral, capaz de comunicar e reconstituir saberes, práticas e cosmologias que foram historicamente marginalizadas pela colonialidade do poder, do saber e do ser. Tal fenômeno somente pode ser compreendido no horizonte do que Agenor Sarraf Pacheco (2017) denomina de zona de contato afropindorâmica, um espaço-tempo onde os saberes dos povos indígenas e africanos não apenas se encontram, mas se reconhecem, se fundem e se fortalecem mutuamente. O grafismo, nesse contexto, opera como tecnologia ancestral de memória e tradição. Como indica Ferreira (2018), a cerâmica marajoara nas comunidades tradicionais de matriz africana, cumpre função vital de conexão entre os mundos visível e invisível<sup>3</sup>. Em outras palavras, o barro grafado não apenas representa — ele consagra, ele atualiza.

A organização desse acervo, feita coletivamente pela comunidade do Ilê no de 2022, e a catalogação das peças, realizada durante a pesquisa de campo esta dissertação, evidenciou a prática assertiva da curadoria coletiva, enquanto instrumento de garantia da continuidade,

transmissão cultural e salvaguarda do patrimônio imaterial e material. Através do estudo de caso identificamos 40 peças de cerâmicas marajoaras catalogadas. Dessa forma, o que se viu foi a prática de uma museologia comunitária viva, em que o acervo não está preso a vitrines ou a protocolos institucionais, mas compõem as vivências cotidianas. Nesse sentido, corroboramos com a perspectiva de Mário Chagas (2011) de que uma museologia da reexistência se materializa no Ilê da Oxum Apará, revelando que os museus, para além dos edifícios, podem ser também os corpos, os tambores e as palavras.

Outro ponto importante identificado nesta pesquisa, foi a compreensão do Ilê da Oxum Apará como território pedagógico, educativo e político, onde o ACIOA é uma estratégia na construção de um sistema de educação das relações étnico raciais, com posicionamento contra colonial para o campo da memória afro pindorama. Ao incorporar o grafismo marajoara na tradição, a comunidade realiza o que Stuart Hall (2006) define como rearticulação identitária, como sendo, uma reinvenção consciente de pertencimentos e passados, que se contrapõe à lógica assimiladora da identidade nacional hegemônica, perpetrado no século XIX e XX na construção da brasiliade. Ao dialogar com autores como Goldman (2021), compreendemos que a identidade afropindorâmica não é uma fusão diluída, mas a convivência potente de cosmologias. O grafismo, neste contexto, não é assimilado, é ressemantizado. A exemplo da epistemologia de encruzilhadas, como diria Luiz Rufino (2018), em que a força está justamente nas tensões, nos atravessamentos e nas ambiguidades que desafiam a linearidade ocidental do tempo e da cultura.

Em termos de política patrimonial, o uso tradicional do grafismo marajoara pela comunidade tradicional de matriz africana, evidencia a urgência de se repensar os mecanismos de salvaguarda do patrimônio cultural. O Decreto nº 3.551/2000, que institui o Registro de Bens Imateriais no Brasil, e os princípios defendidos pelas Cartas de Fortaleza (1997) e de Mar del Plata (1997), devem ser aplicados considerando a centralidade dessas comunidades na criação, preservação e atualização dos bens culturais. É fundamental que políticas públicas patrimoniais reconheçam a agência das experiências humanas, não apenas como portadores passivos de cultura, mas como autores, curadores e pensadores de seus próprios legados. A proposta de um *patrimônio em movimento* (Chagas, 2011). É particularmente útil nesse sentido. A ressemantização do grafismo marajoara no Ilê não é arqueologia, é fruto de um pacto de reconhecimento ancestral entre as culturas afro diáspóricas no Brasil e dos povos originários. (FAISLON, 2025).

A pesquisa testemunha a potência dos encontros no entremesio de saberes, tempos e matrizes culturais, quando os grafismos presentes nos objetos tradicionais,

initialmente reconhecidos por sua potência simbólica e estética, mesmo antes de serem identificados como marajoaras, dialogavam com formas ancestrais já internalizadas na cosmopercepção da comunidade, a exemplo dos padrões de circularidade e continuidade (FAISLON, 2025). Essa adesão não foi resultado de apropriação ou empréstimo externo, mas da identificação com uma memória visual compartilhada entre os povos africanos e indígenas, cujos signos permaneceram vivos mesmo diante das tentativas coloniais de apagamento. Como afirma Almeida (2023), as práticas pedagógicas e tradicionais do Ilê são atravessadas por essa fusão de ancestralidades, operando a partir de uma ética do cuidado, da oralidade e da corporeidade como formas de enfrentamento ao racismo histórico. Assim, a presença do grafismo marajoara no Ilê da Oxum Apará é mais que uma estética: é uma política de memória, um dispositivo de insurgência e um ato de restituição da história. Importante destacar que a dissertação também abre possibilidades de aplicação prática em políticas de salvaguarda, curadoria comunitária e educação patrimonial. O exemplo do Ilê da Oxum Apará oferece um modelo replicável de como comunidades tradicionais podem desenvolver e gerir seus próprios acervos, musealizando suas memórias vivas sem a necessidade de descharacterizar seus modos de existência. Isso é especialmente relevante para os Pontos de Memória e Pontões de Cultura no Brasil, que ainda lutam por maior autonomia e reconhecimento institucional.

Outro desdobramento possível é o fortalecimento da identidade afropindorâmica como categoria de análise e atuação política. Em um país onde os discursos de mestiçagem muitas vezes operaram como apagamento das especificidades étnicas, o termo cunhado por pensadores como Nego Bispo e desenvolvido por autores como Pacheco e Goldman ganha materialidade nas práticas do Ilê. Ele permite pensar o Brasil profundo a partir de suas encruzilhadas culturais, rompendo com binarismos e hierarquias que ainda estruturam o campo das políticas culturais e das ciências sociais.

Com base nas análises realizadas ao longo desta pesquisa, é possível afirmar que a hipótese proposta foi confirmada: O grafismo marajoara, ao ser integrado na tradição e práticas culturais da Comunidade Tradicional de Matriz Africana Ilê da Oxum Apará, não apenas enriquece as expressões simbólicas e estéticas dessa comunidade, como também estabelece uma ponte profunda entre os legados ancestrais dos povos pindorâmicos e das tradições afro-brasileiras. Essa articulação entre cosmologias indígenas e africanas, aqui compreendida no conceito de afropindorâmico, não ocorre de forma superficial ou decorativa, mas sim como uma ressemantização viva e política, que reinscreve os grafismos marajoaras em um território de ancestralidade e pertencimento. Dessa forma, os objetos analisados tornam-se veículos de memória e identidade, revelando uma continuidade civilizatória que reafirma o

protagonismo das comunidades tradicionais na produção e salvaguarda do patrimônio cultural brasileiro.

Este trabalho, portanto, não se encerra com estas linhas. Aponta caminhos para novas investigações sobre a confluência entre patrimônio, ancestralidade, memória e comunidades tradicionais; caminhos para políticas públicas que respeitem a pluralidade epistêmica do Brasil; caminhos, sobretudo, para que o grafismo marajoara continue sendo, como sempre foi, patrimônio vivo imaterial e material.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Regina. **Patrimônio cultural: entre políticas e narrativas.** Rio de Janeiro: Aeroplano; IPHAN, 2006.

ALMEIDA, Silvana da Silva Santana de. **O menino Jair de Ogum e o Ilê da Oxum Apará.** 2023. 75 f. Relatório técnico – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Centro de Artes, Humanidades e Letras, Cachoeira, 2023.

ALVES, Patrícia. **Um museu que nasce do lixo.** *Jornal Extra*, Rio de Janeiro, 2023. Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/rio/um-museu-que-nasce-do-lixo-123456>. Acesso em: 20 abr. 2025.

AMORIM, Lilian Bayma de. Belém – **Acervo Arqueológico de Cerâmica Marajoara.** Disponível em: <https://www.ipatrimonio.org/belem-acervo-arqueologico-de-ceramica-marajoara/>. Acesso em: 04 jun. 2025

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre o origen e a difusão do nacionalismo.** México: Pondo de Cultura Econômica, 1993.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos.** São Paulo: Perspectiva, 2004.

BRASIL. **Lei nº 3.924, de 26 de julho de 1961.** Dispõe sobre os monumentos arqueológicos e pré-históricos. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 26 jul. 1961. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/Ccivil\\_03/leis/1950-1969/L3924.htm](http://www.planalto.gov.br/Ccivil_03/leis/1950-1969/L3924.htm). Acesso em: 04 jun. 2025.

BRASIL. **Câmara dos Deputados. Indicação nº 6391, de 2010.** Sugere ao Ministério da Cultura o registro da Arte Marajoara como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro. Brasília, 2010. Disponível em: <https://www.ipatrimonio.org/belem-acervo-arqueologico-de-ceramica-marajoara/>. Acesso em: 04 jun. 2025.

BRASIL. Ministério da Justiça e Cidadania. Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial. **Políticas para Comunidades Tradicionais. Povos e comunidades de**

**matriz africana: caderno de debates.** Brasília, DF: Ministério da Justiça e Cidadania, 2016

**BRASÍLIA. Carta Brasília: Visão Jovem do Patrimônio.** 1º Fórum Juvenil de Patrimônio Mundial, 25 de julho de 2010. Brasília, 2010

**CANDÁU, Vera Maria Ferrão. Diferenças culturais, interculturalidade e educação em direitos humanos.** *Educação e Sociedade*, Campinas, v. 33, n. 118, p. 235-250, 2012.

**CANCLINI, Néstor García.** *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.* São Paulo: EDUSP, 1995

**CHAGAS, Mário de Souza.** *O museu é o mundo: reflexões sobre experiências e práticas museológicas contemporâneas.* Rio de Janeiro: 7Letras, 2005

**CONRADO, Mônica Prates; BARROS, Thiane de Nazaré Monteiro Neves.** *A categoria “afro-indígena” na Amazônia paraense: usos, confluências e ambivalências em debate acadêmico.* *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, 2022, p. 227-246

**.DEBORD, Guy.** *A sociedade do espetáculo.* Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

**DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix.** *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia.* Rio de Janeiro: Editora 34, 1995-1997.

**DOS ANJOS, José Carlos Gomes.** *No território da linha cruzada: a cosmopolítica afro-brasileira.* Porto Alegre: Editora da UFRGS/Fundação Cultural Palmares, 2006.

**FAISLON, Leonardo Lázaro.** *Saber tradicional transmitido oralmente ao autor. Embaré: águas que curam.* Comunicação oral concedida em março de 2025.

**FERNANDES, Otair; OLIVEIRA, Luiz Cláudio de.** *Ilê da Oxum Apará: identidade, memória e afrocentricidade.* *Cadernos CERU*, Série 2, v. 33, n. 1, jun. 2022.

**FERREIRA, Rosiane Barbosa.** *Cerâmica amazônica: a ressignificação/releitura dos objetos de cerâmica icoaracienses entre dinâmicas das religiosidades.* 2018. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Pará

**FERREIRA, Rosiane Barbosa.** *Religiosidade cabocla na arte ceramista de Icoaraci/PA.* *Relegens Thréskeia – UPPR – UEPA*, v. 07, n. 1, p. 68-90, 2018.

FERREIRA, Rosiane Souza. **A tradição ceramista como guarda do mistério amazônico.** Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – Universidade do Estado do Pará, 2018.

FONSECA, Maria Cecília Londres. *Referências culturais: base para novas políticas de patrimônio.* 2001.

FREITAS, Maria da Glória Feitosa; DADA, Faseyi Awogbemi. **A morte repentina para o povo Yorùbá, Akudaaya e Egbé Òrun.** *Revista ClimaCom*, Manifesto das águas, ano 12, n. 28, 2025. Disponível em: <http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/egbe-orun>. Acesso em: 23 mar. 2025. Jornalismo - Coluna Assinada, ano 12, n. 28, 2025. Disponível em: <http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/egbe-orun>. Acesso em: 23 mar. 2025.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas.** Rio de Janeiro: Zahar, 1989

GODOY, Patrícia Bueno. **O nacionalismo na arte decorativa brasileira - De Eliseu Visconti a Theodoro Braga.** Comunicação Apresentada no I encontro de História da arte, IFCH-UNICAMP, Campinas: 2004. p. 84. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/atas/atas-IEHA-v3-078-086patricia%20bueno%20godoy.pdf> acessado 17/03/2025.

GOLDMAN, Marcio. **A relação afroindígena.** Cadernos de Campo, São Paulo, n. 23, p. 213-222, 2014.

GOLDMAN, Marcio. **Contradiscursos afroindígenas sobre mistura, sincretismo e mestiçagem: estudos etnográficos.** Revista de Antropologia da UFSCar, São Carlos, v. 9, n. 2, p. 11-28, jul./dez. 2017.

GOLDMAN, M. “**Nada é igual**”. Variações sobre a relação afroindígena. Mana, Rio de Janeiro, v. 27, n. 2, p. 1-39, 2021.

GOLDMAN, Marcio. **Quinhentos anos de contato: por uma teoria etnográfica da (contra)mestiçagem.** Mana, v. 21, n. 3, p. 641-659, 2015

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Autenticidade, memória e ideologias nacionais: o problema dos patrimônios culturais.** In: ESTERCI, Neide; FRY, Peter; GOLDENBERG, Mirian (Org.). Fazendo Antropologia no Brasil. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2006

HOBSBAWM, Eric. **A invenção das tradições.** In: HOBSBAWM, E.; RANGER, T. (Orgs.). São Paulo: Paz e Terra, 2002

HASSELMANN, Janaína Gonçalves. **Ancestralidade e natureza: um estudo de caso sobre os saberes tradicionais de cosmovisão africana no Nzo Nkise Nzazi.** Dissertação (Mestrado) – UNIVILLE, 2018

HENRIQUE, Márcio Couto; LINHARES, Anna Maria Alves. **Cerâmica marajoara e Círio de Nazaré: significação e sacralização do patrimônio cultural brasileiro.** Topoi (Rio J.), v. 20, n. 41, p. 94-420, 2019.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo** (Nova edição). Editora Companhia das letras, 2019.

LEITE, Fábio. **Valores civilizatórios em sociedades negro-africanas.** Africa: Revista do Centro de Estudos Africanos. USP, São Paulo, v. 18-19, n. 1, p. 103-118, 1995/1997.

LEVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem.** Campinas: Papirus, 1997.

LINHARES, Anna Maria Alves. **De caco a espetáculo: a produção cerâmica de Cachoeira do Arari (ilha do Marajó/PA).** XV Congresso Brasileiro de Sociologia da Arte, Curitiba, 2011.

LINHARES, Anna Maria Alves. **“Marajoara ‘civilizado’ e identidade nacional brasileira (século XIX)”.** Revista Estudos Amazônicos, v. XIII, n. 1, p. 134-173, 2015.

LINHARES, Anna Maria Alves. **O simbolismo marajoara nos cuidados com o corpo. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi.** Ciências Humanas, Belém, v. 15, n. 3, e20190127, 2020.

LINHARES, Anna Maria Alves. **O bem viver marajoara: indígenas marajoara e identidade nacional brasileira.** Revista Hawò, v. 5, 2024.

LINHARES, Anna Maria Alves. **Um grego agora nu: índios marajoara e identidade nacional brasileira.** 2015. 270 f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Belém, 2015. Programa de Pós-Graduação em História.

MACEDO, Yuri. **Escrita Íyálodè.** Revista Calundu, v. 4, n. 2, p. 246–249, jul./dez. 2020.

Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistacalundu/article/view/29647> . Acesso em: 4 maio 2025. DOI: 10.26512/revistacalundu.v4i2.29647.

MARQUES, Amanda Christinne Nascimento et al. (Org.). **Lélia Gonzalez: relações étnico-raciais e lugares de (re)existências** [recurso eletrônico]. João Pessoa: Editora do CCTA, 2022

MEGGER, Betty J. **Amazonia: Man and Culture in a Counterfeit Paradise**. Smithsonian Institution Press, 1971

MESQUITA, L. A. P. de; ALMEIDA, M. G. de. **Territórios, territorialidades e identidades: relações materiais, simbólicas e de gênero no campo**. São Cristóvão: Relume Dumará, 2017.

MESTRE CARDOSO. **Arte Popular Brasil**, [S. l.], 13 dez. 2010. Disponível em: <https://artepopularbrasil.blogspot.com/2010/12/mestre-cardoso.html> Acesso em: 15 maio 2025.

NASCIMENTO, Abdias do. **O Quilombismo: documentos de uma militância pan-africanista**. São Paulo: Perspectiva, 1980

NEGRÃO, L. N. (1996). **Entre a cruz e a encruzilhada: formação do campo umbandista em São Paulo**. São Paulo: Edusp.

NORA, Pierre. **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. Projeto História, São Paulo, n. 10, p. 7-28, 1993.

OLIVEIRA, M. S. D. de et al. **O português afro-indígena e a comunidade de Jurussaca**. In: Ornélia de Avelar, J.; Lopes, L. Á. (org.). *Dinâmicas afro-latinas: língua(s) e história(s)*. Berlin: Peter Lang, 2015.

QUINJANO, Aníbal. **Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina**. Buenos Aires: CLACSO, 2005

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, Quilombos: modos e significações**. Brasília: UnB/INCTI, 2015

SCHAAN, Denise Pahl. **A linguagem Iconográfica da Cerâmica marajoara**. Porto Alegre, Mestrado, 1996

SCHAAN, Denise Pahl. **A Arte da Cerâmica Marajoara: Encontros entre o Passado e o**

**Presente.** Goiânia, v. 5, n. 1, p. 99-117, jan./jun. 2007

SCHAAN, Denise Pahl, **Cultura Marajoara.** São Paulo: SENAC, 2009

SCHAAN, Denise Pahl. **O complexo marajoara: sociedade e cultura na Amazônia pré-colonial.** Belém: MPEG, 2006.

SCHAAN, Denise. Marajó: **arqueologia de uma sociedade pré-colombiana da Amazônia.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

SILVEIRA, Renato da. **Sobre a fundação do terreiro do Alaketo.** Afro-Ásia, Salvador, n. 29/30, p. 345-379, 2003.

PACHECO, Sarraf Agenor. **Cosmologias Afroindígenas na Amazônia Marajoara.** Projeto História, São Paulo, n. 44, pp. 197-226, jun. 2012.

PACHECO, Sarraf Agenor. **Afroindigenismo por Escrito na Amazônia.** RelaCult –Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade Revista Latinoamericana de Estudios en Cultura y Sociedad | Latin American Journal of Studies in Culture and Society V. 03, ed. especial, dez., 2017, artigo nº 645 | relacult.claec.org | e-ISSN: 2525-7870.

PACHECO, Agenor Sarraf. **En el corazón de la Amazonia: identidades, saberes e religiosidades no regime das águas marajoaras.** 2009. Doutorado (Tese em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009

PACHECO, Agenor Sarraf. **Encantarias afroindígenas na Amazônia Marajoara: narrativas, práticas de cura e (in)tolerâncias religiosas.** Horizonte, Belo Horizonte, v. 8, n. 17, p. 88-108, abr./jun. 2010. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/index.php/horizonte/article/view/3630789>. Acesso em: 25.03.2025

PACHECO, Agenor Sarraf. **Religiosidade afroindígena e natureza na Amazônia.** Horizonte, Belo Horizonte, v. 11, n. 30, p. 476–508, abr./jun. 2013. DOI: 10.5752/P.2175-5841.2013v11n30p476. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/index.php/horizonte/article/view/6366>. Acesso em: 23 mar. 2025.

PASCOAL, Paola. **Theodoro Braga e as proposições para uma arte brasileira.** 19&20, Rio de Janeiro, v. VIII, n. 1, jan./jun. 2013. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/artistas/tb\\_pp.htm](http://www.dezenovevinte.net/artistas/tb_pp.htm)

PASCOAL, Paola. **Criação de vestígios: o neomarajoara e arte brasileira.** Faces de Clio, São Paulo, v. 6, n. 12, p. 35-75, jul./dez. 2020. ISSN 2359-4489. Disponível em: <https://revistas.unifesp.br/index.php/facesdeclio/article/view/11750>. Acesso em: [coloque a data de acesso]

PEIRANO, Mariza. **ETNOGRAFIA NÃO É MÉTODO.** Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 20, n. 42, p. 377-391, jul./dez. 2014 Etnografia não é método <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832014000200015>.

PELEGRIINI Sandra C. A. **A gestão do patrimônio imaterial brasileiro na contemporaneidade.** História, São Paulo, 27 (2): 2008.

PRANDI, Reginaldo; VALLADO, Armando; SOUZA, André Ricardo de. **Candomblé de caboclo em São Paulo.** In: PRANDI, Reginaldo (org.). Encantaria brasileira. Rio de Janeiro: Pallas,

PRANDI, Reginaldo. **O Candomblé e o Tempo: Concepções de tempo, saber e autoridade da África para as religiões afro-brasileiras.** Revista Brasileira de Ciências Sociais - Vol. 16 N°. 47, 2001

PRANDI, Reginaldo. **Os candomblés de São Paulo: a velha magia na metrópole nova.** São Paulo: Hucitec; EdUSP, 1991.

PREFEITURA DO RIO DE JANEIRO. **Exposição “Pelos Caminhos da Umbanda” abre Semana de Tradições de Matrizes Africanas.** Rio de Janeiro: SMAC – Secretaria de Meio Ambiente e Clima, 18 mar. 2024. Disponível em: <https://prefeitura.rio/meioambiente/semana-das-nacoes-de-matriz-africana> Acesso em: 22 abr. 2025.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Filosofia da ancestralidade como filosofia africana: Educação e cultura afro-brasileira.** Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação. Número 18: maio-out/2012, p. 28-47.

ROCHA, A. M. M. **Quando o patrimônio se movimenta: memória e identidade como**

**estruturantes da ação coletiva.** In: OLIVEIRA, G. M. C., and VIEIRA, K. M. A., eds. **Patrimônio, povos do campo e memórias: diálogos com a cultura, a arte e a educação** [online]. Mossoró: EdUFERSA, 2020, pp. 33-45. ISBN: 978- 65-87108-09-4. <https://doi.org/10.7476/9786587108605.0003>.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento.** Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RODRIGUES, Marcos. **Candomblé de caboclo: notas de um trabalho de campo na Ilha de Maré.** Prelúdios, Salvador, v. 9, n. 10, p. 184-201, ago./dez. 2020.

ROOSEVELT, Anna C. **Moundbuilders of the Amazon: Geophysical Archaeology on Marajo Island, Brazil.** Academic Press, 1991.

ROITER, Márcio Alves. **A influência marajóra no Art Déco brasileiro.** Revista Universidade Federal de Goiás, julho de 2010.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, Quilombos: Modos e Significados.** Brasília: UnB, 2015.

THOMPSON, Edward Palmer. **Senhores e Caçadores.** Trad. Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986 [1975].

THOMSON, Alistair. **Recompondo a Memória: questões sobre a relação entre a História Oral e as memórias.** Projeto História, v 15, São Paulo, EDUC, p. 51-71, abril/1997

UNESCO, **Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage**, Paris, 17 October 2003. Tradução Ministério das Relações Exteriores, Brasília, 2006.

VALLE, Arthur. **Repertórios Ornamentais e Identidades no Brasil da 1ª República.** In: XIII Encontro de História Anpuh-Rio, 2008, Rio de Janeiro. XIII Encontro de História Anpuh-Rio - Identidades - Anais Eletrônicos. Rio de Janeiro: Anpuh-Rio, 2008.

## ANEXO 1 – ENTREVISTAS

02 de abril 2025 Roteiro de entrevista semi-estruturada, aplicada presencialmente aos guardiões e co-gestores da comunidade tradicional de matriz africana Ilê da Oxum Apará, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), Instituto Multidisciplinar, Programa de Pós-Graduação em Patrimônio, Cultura e Sociedade, PPGPACS, pesquisador Gildasio Miranda do Carmo, Gil Del Carmo, pesquisa: GRAFISMO MARAJOARA RESSEMATIZAÇÃO AFROINDÍGENA NA COMUNIDADE TRADICIONAL DE MATRIZ AFRICANA ILÊ DA OXUM APARÁ.

Entrevista 1, com Leonardo Lázaro Faislon, Baba Ogum Faislon, Co-gestor e guardião da Comunidade Tradicional de Matriz Africana Ilê da Oxum Apará e do legado bioancestral do Babalorixá Jair de Ogum, realizado no dia 2 de abril de 2025.

### 1 - Poderia contar um pouco sobre a história de fundação do Ilê da Oxum Apará?

O Ilê da Oxum Apará foi fundado, ele iniciou o seu processo, a sua história, a sua trajetória em 1970 com o Babalorixá Jair de Ogum e um grupo de pessoas que o conheceram através de uma pessoa que foi a Marlene, que era diretora da Escola Gonzaga da Gama, no bairro de Benfica, na capital do Rio de Janeiro. E o nosso pai, ele foi iniciado na tradição do *Alaketu*<sup>6</sup>, lá no bairro de Olaria, na comunidade do Cariri, da parte da Vila Cruzeiro do complexo do Alemão.

Ele foi iniciado na casa do pai Cecílio de Lógun Edè, ele foi iniciado pela *Iyá*<sup>7</sup> Júlia de Obaluaê, ambos do Alaketu, na altura era uma casa gerida pela mãe Olga do Alaketu. E o nosso pai começa a sua trajetória no ano de 1961, que é quando ele é iniciado, e em 1970, ele ajudava uma pessoa que tinha uma Umbanda na rua de baixo, na rua que ele morava no morro, então ali na primeira rua de acesso ao morro, no asfalto, tinha uma senhora que fazia uma gira de Umbanda, e ele ficava lá, ele ajudava ela, e lá ele conheceu a Marlene, e eles tiveram uma relação muito profunda, e a Marlene trouxe as suas amigas que eram professoras na escola Gonzaga da Gama. Uma dessas pessoas, dessas professoras, era *Lélia Gonzalez*<sup>8</sup>.

<sup>6</sup>A tradição do Alaketu, ou Ilê Axé Mariolajé, é um terreiro de Candomblé nagô, localizado em Salvador, Brasil, considerado um dos mais antigos e tradicionais do país. Fundado por Maria do Rosário, descendente da Família Real de Ketu, a sucessão do sacerdócio do Alaketu ocorre sempre dentro da linhagem direta de Maria do Rosário.

<sup>7</sup>Iyá é uma palavra de origem yoruba que significa mãe; Yayá ou Iaiá, no caso, uma corruptela significando mamãe ou senhora.

<sup>8</sup>Lélia Gonzalez, nascida em Belo Horizonte em 1 de fevereiro de 1935 e falecida no Rio de Janeiro em 10 de julho de 1994, foi uma figura proeminente no cenário intelectual brasileiro. Ela se destacou como intelectual, autora,

A partir daí, esse grupo, que era composto por sete mulheres, elas alugam uma casa para eles, e eles vão estabelecer a primeira organização do que viria a se tornar o Ilê da Oxum Apará no bairro de Benfica/RJ. Essa casa ainda existe, é uma loja de lustres, numa esquina que faz conexão com Avenida Brasil, e ali eles começam. Posteriormente a isso, eles vão para o bairro de Brás de Pina, ainda no subúrbio carioca, onde eles compram uma casa, e nessa casa de Brás de Pina é que surge o nome Ilê da Oxum da Oxum Apará.

Isso foi em 1974. Nessa altura, já existia um coletivo maior de pessoas, Ana Felipe, Januária Garcia, Silvio Aleixo, Gibonã Lenita da Luz Garcia, então já era um corpo mais consolidado. Em 1977, eles chegam ao município de Itaguaí, onde a gente possui sede até os dias de hoje.

Essa vinda para Itaguaí, ela parte de uma necessidade dessas pessoas, que antes da gente pensar, mas por que essas pessoas se reúnem? É interessante a gente situar todo esse processo no seu devido tempo e espaço. Todo nascimento, ele possui um tempo e um espaço. O nascimento do Ilê da Oxum Apará, ele surge numa diáspora africana, na diáspora do Brasil, e ele também surge num tempo, que foi em 1970, que o Brasil vivenciava uma ditadura militar.

E os atores, os agentes, as pessoas que compõem essa primeira formação do Ilê da Oxum Apará, são pessoas que estão fazendo ali a reivindicação do processo de redemocratização do Brasil. Então, ele surge a partir também de um pensamento político, sendo que essas pessoas, elas não atuavam tão somente na redemocratização do Brasil, elas atuavam, sobretudo, numa luta antirracista. O processo de redemocratização, quer dizer, a ditadura militar, ela fechou as formas de organização política no país, fechou sindicatos, fechou partidos políticos, e a forma de organização da população afrodescendente, que na altura tinha a sua maior expressão com a frente negra brasileira, também foi fechada.

Então, a década de 70, ela marca a reabertura, ou a tentativa de reorganização política dessas instituições, tal como o Movimento Negro Unificado - MNU, o Bloco Afro Ilê Aiyê, o Instituto de Pesquisa das Culturas Negras, IPCN, e tantos outros. O Clube Palmares, o Clube 20 de Novembro, em todo o Brasil. E o Ilê da Oxum Apará é um produto disso também, ele é uma fruta dessa organização política afrodescendente.

Porque as mesmas pessoas que estavam envolvidas nessa reorganização política afrodescendente, muitas delas estavam também no Ilê da Oxum Apará. E então, essas pessoas estavam profundamente comprometidas e envolvidas com não só a organização política social, mas entendendo também uma organização política cultural. Então, elas estavam preocupadas

---

ativista, professora e filósofa, deixando um legado significativo. Sua atuação foi crucial para o feminismo negro e a valorização da cultura afro-brasileira, lutando contra o racismo e o sexismo.

com os direitos da população afrodescendente, mas elas entendiam que esse direito não é só um direito político, sociológico, social.

Antes de tudo, é um direito cultural. A existência afrodescendente parte de uma perspectiva da cultura de matriz africana. Então, essa organização que é denominada Ilê da Oxum Apará, ela tem uma preocupação na década de 70, que é a salvaguarda, a continuidade do legado africano na diáspora do Brasil, considerando a sua história, memória, as suas tradições, seus conhecimentos e saberes tradicionais e ancestrais. E em 75, essas pessoas recebem uma orientação que é encontrar um espaço para a construção do Ilê da Oxum Apará, de onde seria a grande sede do Ilê da Oxum Apará. Então, eles vão buscar em todo o território do Rio de Janeiro um espaço. Eles pesquisam espaços em Itatiaia.

A orientação da ancestralidade é que fossem espaços verdes, espaços de área grande para construir um verdadeiro reino, império para as ancestralidades, que tivesse envolvido o meio ambiente. E eles chegam até o município de Itaguaí, através do nosso pai, que naquela altura era um radialista da Rádio Globo. E ele estava fazendo um programa, o programa dele tinha muita audiência, e o prefeito da cidade, na altura, foi procurar a Rádio Globo, foi o prefeito Abelardo Goulart. Ele foi procurar a Rádio Globo para poder pedir um direito de resposta de uma denúncia contra ele que tinha saído na Rádio Globo. Chegando lá, ele não encontrou muita forma ou apoio de fazer isso. Então, ele encontra o nosso pai nos corredores e pede ajuda. E o nosso pai prontamente ajuda ele. E aí, eles começam a estabelecer uma relação de amizade. E aí, meu pai confidência ele que estava procurando um espaço e tal, e coincidentemente ou não coincidentemente, o prefeito Abelardo diz: Jair, lá em Itaguaí, está tendo um grande loteamento.

Uma fazenda, que era chamada Fazenda Santa Cândida, ela está sendo loteada e tem muitos terrenos, terrenos grandes. Por que vocês não vão lá fazer uma visita? Então, eles vieram e voltaram correndo. Porque em 1970, aqui no bairro de Santa Cândida, boa parte da cidade de Itaguaí não existia asfalto. Por exemplo, aqui em especial, em Santa Cândida, não existia energia elétrica, água encanada, era difícil acesso. E eles prontamente recusaram a proposta do Abelardo. Mas, quando eles foram consultar a ancestralidade, que é Oxum, Oxum orientou de que era naquela terra que eles não tinham gostado, que ela queria que fizesse a sua casa. E o motivo é porque essa terra está sobre as águas. E as águas é a casa de Oxum, as águas doces. E na década de 90, a gente descobriu que por baixo dessas águas passa um lençol freático. E o outro motivo é que Oxum orientou que aqui é um espaço coabitado pelas ancestralidades indígenas, elas moraram nesse espaço, elas conviveram nesse espaço, e também pelas ancestralidades africanas que se refugiaram da escravização aqui nesse espaço. Então Oxum orientou de que aqui existia a ancestralidade indígena e africana e que era aqui que ela queria a

casa dela. E, por fim, dizer de porquê Oxum.

Nosso Babalorixá, o nosso pai, ele é Jair de Ogum, mas Oxum é um ancestral dessa terra, Oxum é um ancestral dessa casa. Oxum é um ancestral da família dele, da descendência direta dele, independente do senhorixá. Então somos todos e todas filhos e filhas de Oxum. E essa terra, esse pedaço de terra é a casa de Oxum. Perfeito. Muito bom.

**2 - Eu queria saber quem foram os fundadores do Ilê da Oxum Apará e qual o papel de Jair de Ogum nesse processo? Eu acho que você respondeu nessa pergunta, né?**

Eu acho que, de forma mais detalhada, a dissertação da Oyábunmi Silvana Santana, traz essas informações, mas a gente destaca algumas pessoas que são importantes para a nossa fundação. Naquela altura, foram sete mulheres, como eu disse, né? Eu não sei se eu vou lembrar o nome de todas, mas Emília, Marlene, Marocas, Lélia, Ana Felipe, não vou lembrar, estou esquecendo de alguém, mas foram as principais mulheres e todas professoras e todas ativistas, né? Boa parte delas do movimento negro, outras do movimento de educação, outras da luta pela redemocratização. Então, é uma parte da nossa história que muito nos orgulha. Saber que a gente existe a partir de um processo histórico do nosso país e os valores éticos que orientavam os nossos fundadores. E isso aponta também o tamanho da responsabilidade que a gente tem hoje, na continuidade do Ilê da Oxum Apará, de levar à frente esse legado.

É um legado de, poderia dizer, de 54 anos. Então, é isso. E o papel do Babalorixá Jair de Ogum nessa história, ele é, ainda hoje, ele é a figura que conecta tudo isso, né? Ele, inclusive, em 70, ele era mais novo do que essas mulheres.

Essas mulheres eram 10, 20 anos mais velhas que ele, 30 anos mais velhas que ele, mas ele era o personagem que gerava uma sinergia entre isso. E a principal responsabilidade dele nesse processo foi, necessariamente, a de ser o Babalorixá, a referência cultural, a referência dos saberes tradicionais, a referência ancestral. Então, ele ocupava esse lugar. Então, a importância dele foi essa, de ser essa liderança, essa referência cultural e tradicional para esse coletivo. Perfeito. Eu acho que vai dialogar com essa próxima pergunta, né?

**3 - Quais foram os principais desafios enfrentados por Jair de Ogum na construção e manutenção do Ilê do Oxum Apará?**

Essa pergunta, talvez, só ele pudesse responder, mas eu vou falar do lugar de observador. O lugar, eu não posso falar por ele, só ele pode dizer, e ele ainda pode dizer, mas a gente pode perguntar isso a ele, inclusive. Seria bem interessante ter uma pesquisa com relatoria da ancestralidade. Mas eu posso hoje falar do lugar de observador, da pessoa que cresceu como filho biológico dele. Eu cresci dentro do Ilê do Oxum Apará, eu acompanhei alguns movimentos, os momentos de alegria, de tristeza, de dores, os dessabores, os sabores, as

delícias, tudo. Mas eu sou muito novo em relação ao Ilê do Oxum Apará. Eu vou fazer 40 anos esse ano, no ano que o Ilê faz 55. Então, são 15 anos. Quando eu nasci, o Ilê do Oxum Apará já existia há 15 anos. E eu observo que o grande desafio foi a criação, a construção. Percebe-se, o Ilê, quando eles chegam aqui, como eu disse, não existia nada, era uma fazenda. Era uma fazenda de criação de gado. Então, tudo o que a gente tinha era pasto, mato, capim, alimentação de boi. E transformar esse espaço no que ele é hoje, durou 50 anos. Durou 50 anos. Até 2020, quando o nosso pai retorna.

Então, é um espaço fruto de reflorestamento. Isso é importantíssimo. É um espaço que não existia, uma árvore. E hoje tem uma biodiversidade enorme da fauna, da flora, porque a diversidade de árvores, e essa diversidade de espécies de árvores, de muitas árvores, traz muita vida. A vida subterrânea, a vida por debaixo da terra, a vida por cima da terra, a vida pelos ares, a vida aquática, nos lagos, no pântano. Então, é uma área que tem muita área de charco, você tem uma vida também pantanosa. Então, eu acho que o processo de reflorestamento é uma coisa que a gente precisa ressaltar. O processo também da construção das coisas, construir as casas, os espaços, construir toda a estrutura de alvenaria, de engenharia, de arquitetura que nós temos, também não é fácil. Então, eu acho que pegar esse espaço, que era um espaço de pasto, e transformar num dos maiores centros de cultura de matriz africana da América Latina, não foi algo fácil, a construção.

Acredito também que um grande desafio foi necessariamente o racismo, a discriminação racial pela natureza do Engenho do Oxum Apará enquanto uma comunidade tradicional de matriz africana. Então, muitos processos de superação, muitas portas fechadas, muitas dificuldades para você poder construir esse espaço. E eu imagino que, quando a gente fala dessa construção, é inevitável a gente falar de mobilização de recursos, quer sejam recursos humanos, mas, fundamentalmente, recursos financeiros.

E aí eu percebo que muito recurso financeiro foi investido na construção desse espaço, mas a gente precisa se perguntar a origem. E aí eu afirmo categoricamente que nunca, nunca, esse espaço contou para sua construção com aportes financeiros por parte do Estado do Brasil, da República Federativa do Brasil, ou ele contou com aportes financeiros da iniciativa privada, das grandes oligarquias ou corporações que estão presentes no nosso país. Esse recurso foi mobilizado a partir da grande capacidade do Babalorixá Jair de Ogum, e da grande contribuição de todas as pessoas que, por aqui passaram, e deixaram sua contribuição para a construção desse espaço, quer seja com seu aporte humano, com a sua força de trabalho, na obra, na limpeza, e quer seja também com a sua contribuição financeira.

Então, acho que o grande desafio que eles encontraram foi necessariamente a

mobilização de recursos e a ausência da responsabilidade do Estado em relação aos passos de continuidade do legado cultural e civilizatório africano para a humanidade.

#### **4 - Quais os principais locais sagrados e espaços culturais dentro do território do Ilê da Oxum Apará?**

Eu poderia te dizer que todos ou nenhum, porque... nenhum porque eu acho que a gente caminha para outra compreensão do que é essa palavra “sagrado”. Talvez isso desce margem para uma outra pesquisa, mas a gente se autodenomina como uma comunidade tradicional de matriz africana portadora de um legado bioancestral de princípios e valores civilizatórios e culturais não um terreiro ou uma religião de matriz africana.

Então, a palavra sagrado vai remeter a uma noção religiosa. Então, para dizer que no primeiro momento não existe sagrado porque tudo é, porque tudo somos e no segundo momento é tudo, porque se eu fosse considerar o sagrado, tudo é sagrado ou melhor dizendo tudo é bioancestral eu vou substituir essa noção de sagrado por uma noção da ancestralidade da bioancestralidade e dizer que tudo necessariamente tudo é bioancestral.

A terra que eu piso é uma ancestralidade se eu fosse usar a palavra sagrado eu diria a terra que eu piso é sagrada então se eu entrei desse portão para dentro tudo é, porque não tem nada que está fora da terra por exemplo, então tudo que está sobre a terra ou todos os espaços, o ar é bioancestral mas a gente tem os nossos pontos de representação de materialização da nossa ancestralidade que são os nossos assentamentos e aí são muitos, nós temos os nossos *ajobós*<sup>9</sup> externos ao ar livre que cada um representa um orixá, nós temos as casas.

Os ilês que representam também um coletivo de entidades, por exemplo a casa de *Exu Povo de Rua*<sup>10</sup> a casa de Zé Pilintra, a casa de Preto Velho a casa do povo Cigano, nós temos os barracões que são os nossos espaços de celebrações tradicionais de matriz africana, o barracão da Oxum, o barracão de Ogum, nós temos também os orixás do nosso babalorixá Jair de Ogum, a Oxum, o Ogum, e o Exu que compõe um ajobó individual do nosso babalorixá que vai fazer 65 anos vai fazer 65 anos a Oxum da casa tem 65 anos que ela foi materializada e isso vai reverberar numa outra compreensão que é a compreensão do patrimônio do patrimônio histórico, da memória toda essa compreensão por exemplo, dos acervos que nós temos os acervos memoriais, o memorial da Lélia Gonzalez, o memorial do Jair de Ogum, o memorial da Sandra Bréia e outros que poderão vir! Eles são bioancestrais, eles são “sagrados” para quem

<sup>9</sup>O termo “ajobó assentamentos” refere-se aos assentamentos de Exu e outros Orixás na religião Yoruba. Os assentamentos, ou “ajobós”, são realizados com materiais específicos e seguem instruções detalhadas.

<sup>10</sup>O termo “povo da rua” em Umbanda e Candomblé refere-se a uma categoria de espíritos, geralmente Exus e Pombagiras, que são associados à vida urbana, às ruas e aos seus habitantes. Eles são vistos como intermediários entre o mundo espiritual e o material, atuando como mensageiros, guardiões e equilibradores de energias.

acredita nessa perspectiva porque eles falam da memória, da existência e da trajetória das pessoas, memória não dá para se falar de memória sem se falar de ancestralidade então eles são também bioancestrais.

### **5 - Como a comunidade cuida e preserva do seu patrimônio material e imaterial?**

A preservação do patrimônio material é uma luta diária é um espaço significativamente grande que demanda muita manutenção eu falo da própria manutenção predial então se o desafio dos nossos fundadores foi a construção o nosso desafio é necessariamente a manutenção esse é o meu desafio e que eu poderia dizer talvez de que o desafio da manutenção em alguns momentos ele é mais pesado do que o desafio da construção, hoje a gente busca uma sustentabilidade financeira a partir da política de editais é a gente busca parcerias com universidades para, vou chamar da salvaguarda, mas para todo o processo que envolve a salvaguarda da memória e da história prevista ali nos pilares das ciências sociais aplicadas que é a museologia a biblioteconomia e a arqueologia, então possuímos frentes de trabalho de parcerias com as universidades públicas federais no Rio de Janeiro.

Para esse processo submetemos projetos em editais públicos e tem também o desafio da manutenção predial que também vem com o recurso dos nossos trabalhos então a gente vai em alguma medida conseguindo fazer o que é possível a gente ainda não conseguiu chegar num patamar que a gente gostaria de fazer a manutenção predial do Ilê da Oxum Apará que é muito grande de colocar tudo o que são necessários para a climatização, então a gente sofre muito com processo das chuvas fortes, das ventanias que quebram as telhas, que pingam dentro, tem muitas reformas a se fazer então é uma luta diária, fazer isso é um pouco poderia falar muito sobre isso, mas eu acho que hoje a nossa preocupação porque essa discussão patrimonial tem esse patrimônio que é o patrimônio físico, histórico e o patrimônio material que são os acervos os memoriais são vários tipos de patrimônio.

Isso agora tem uma coisa que você não perguntou também que é o patrimônio natural que para a gente ele é tão importante quanto que é a nossa área étnico-ecológica então também existe uma preservação desse espaço de reflorestamento existe também a continuidade disso porque as árvores são perenes morrem, então a gente está sempre fazendo replantio a gente está sempre plantando coisas dando continuidade a esse grande ensinamento que os nossos fundadores nos deixaram e por fim o patrimônio material que a gente pensa muito a continuidade o nosso profundo comprometimento com o patrimônio material com a nossa presença e existência nesse espaço é necessariamente com a continuidade da nossa cultura do nosso modo de vida das nossas filosofias eu poderia citar vários aspectos a dança, a língua, os cânticos as celebrações, o sistema alimentar, o sistema adivinhatório, a cosnopercepção a

filosofia. Você teria como explicar pra gente a noção do legado bioancestral? que não foi na pergunta mas seria pertinente já ia falar disso e a gente faz o que? bom, primeiro é o processo de continuidade a gente precisa continuar fazendo todo esse processo que a gente vai considerar que é considerado como patrimônio imaterial pensar toda essa continuidade você não pode deixar de fazer a gente não pode deixar de fazer a celebração de Oxum.

A gente não pode deixar de fazer a celebração das águas de Oxalá a celebração de Ogum Iará, porque tudo isso ele é sustentado pelos saberes tradicionais são nas celebrações que a gente realiza a prática da língua, do sistema alimentar, da dança, dos cânticos e assim sucessivamente então você tem muitos conhecimentos tem as ervas sobretudo o atendimento o acolhimento melhor dizendo o acolhimento às pessoas o acolhimento das pessoas enquanto uma perspectiva de saúde saúde física, mental, espiritual, mas fundamentalmente sobre a transmissão desses saberes uma coisa é a continuidade e a outra coisa é a transmissão, continuidade e transmissão.

Elas precisam caminhar juntas então como que a gente transmite não só continua, mas transmite esses saberes ancestrais para os mais jovens para que eles sejam também a continuidade e o grande comprometimento do Ilê da Oxum Apará nesse ponto de vista do patrimônio imaterial é como que a gente restitui a população afrodescendente, desses saberes que foram apagados da sua possibilidade de vivê-los plenamente o racismo fez isso o racismo retirou da população afrodescendente a capacidade cultural e civilizatória de ser então o que a gente pensa é como que a gente restitui devolve isso a essa população que foi distanciada desse lugar e respondendo a sua pergunta existe uma compreensão acadêmica que vai colocar o patrimônio.

Vai dividir primeiro vai trazer uma compreensão de patrimônio vai chamar isso tudo que a gente tem de patrimônio e vai dividir entre patrimônio imaterial, material e natural o primeiro questionamento que a gente faz aqui no Ilê da Oxum Apará é sobre esse lugar é sobre essa palavra patrimônio a palavra patrimônio ela traz um gênero muito masculino ela não é um patrimônio, gosto muito do professor *Mário Chagas*<sup>11</sup> quando ele fala na noção de patrimônio o professor *Otair Fernandes*<sup>12</sup> resgata a noção de referência cultural mas a gente tem entendido

---

<sup>11</sup>Mario Chagas é um profissional multifacetado com atuação em diversas áreas. Ele se descreve como poeta-museólogo-cientista-gestor, o que demonstra uma abordagem interdisciplinar em sua carreira. Atualmente, é pesquisador avançado no Museu da República e professor no Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio (PPGPMUS) da Unirio. Sua produção acadêmica e profissional parece abranger museologia, patrimônio e possivelmente outras áreas relacionadas à cultura e à gestão. Para mais informações: <http://lattes.cnpq.br/6889976283803861>

<sup>12</sup>Professor associado da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), do Departamento Educação e Sociedade (DES), no Instituto Multidisciplinar (IM), Campus Nova Iguaçu. Doutor em Ciências Sociais (UERJ, 2008), Mestre em Ciência Política (UFF, 1999), Bacharel em Ciências Sociais (UERJ, 1993) e Licenciado em Ciências Sociais (FEUC, 1985). Docente efetivo do Programa de Pós-Graduação em Patrimônio, Cultura e

que a palavra patrimônio, ela também tem outro problema porque ela está relacionada a uma compreensão de herança, uma casa é um patrimônio, um carro é um patrimônio e eu não sei se essa noção de herança ela eu tenho minhas dúvidas eu tenho meus questionamentos se ela se aplica se ela cabe pra nós, pra nossa existência porque a gente não está falando de herdeiro nós estamos falando de sucessores, porque aí a gente vai entendendo que não se trata de um patrimônio mas sim de um legado nós somos sucessores de um legado então o legado ele traduz melhor aquilo que compreendemos a partir da nossa existência e a segunda coisa é essa divisão de patrimônio material, imaterial e natural não existe esse pensamento cartesiano pra nós que vai colocar cada coisa no seu quadrado até porque somos da circularidade então: material, imaterial e natural estão fundidos tudo aqui a materialidade nesse ojobós que tem 65 anos vai fazer.

Ela é também imaterial apesar dela ser materializada tem imaterialidade ela é um legado material ou um patrimônio material como cartesiano agora ela também é imaterial porque ela é tangível e ela é natural em alguma medida porque ela precisa do natural pra ela ser imaterial precisa das folhas, precisa das favas, precisa das sementes então ela só é imaterial por conta do natural então isso é pra tudo isso é pra tudo e aí a gente então comprehende uma outra palavra que unifica isso pra nós que é a palavra *bioancestral*<sup>13</sup> ou bioancestralidade então construímos aqui no Ilê da Oxum Apará um conceito chamado legado bioancestral o legado bioancestral ele é esse conceito que vai substituir patrimônio imaterial, patrimônio natural e patrimônio material perfeito

## 6 - Como surgiu o interesse da comunidade pelo uso dos grafismos marajoaras nas práticas ritualísticas?

Eu penso eu não sei se ele surge primeiro nas práticas ritualísticas a nossa comunidade ela desde sempre, ela teve uma preocupação profunda com esse conceito chamado história e memória, então eu me recordo de muito antes dos grafismos marajoaras configurarem as grandes lojas qualquer loja de produtos de culto africano de matriz africana antes mesmo disso eu já lembro de peças marajoaras com grafismos marajoaras na nossa comunidade de forma,

---

Sociedade (PPGPACS/UFRRJ). Coordenador do Grupo de Estudo Patrimônio, Educação e Cultura Afro-Brasileira (GEPECAFro/CNPq). Pesquisador do Laboratório de Estudos Afro-Brasileiro e Indígenas (LEAFRO) e do Grupo de Pesquisa Educação Superior e Relação Étnico-Raciais (GPESURER). Secretário de Relações Étnico-Raciais, Gênero e Diversidade da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação Interdisciplinar em Sociais e Humanidades - SREGDI/ANINTER (2023). Co-coordenador da área científica Memória e Patrimônio da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as - ABPN. Mogba de Xangô do Ilê Asé Omiojuarô. Áreas de interesse: ações afirmativas, cultura afro-brasileira, educação para as relações étnico-raciais, ensino de sociologia, ensino superior, patrimônio cultural, políticas públicas, sociologia da educação e sociologia política. Para mais informações acesse: <http://lattes.cnpq.br/2554782696953531>

<sup>13</sup>Conceito criado pelo Olorode Ògìyàn Kálàfó Jayro Pereira de Jesus para mais informações acesse: <http://lattes.cnpq.br/7936444134584954>

vou chamar museológica, dentro do que a gente chamava dos acervos dos memoriais então ela sempre foi muito presente eu poderia dizer que o uso nisso que você está chamando de ritualística, eu chamaria de tradição de cultura esse uso ele é muito recente na minha memória ele é muito recente e ele não foi uma escolha da comunidade ele foi uma oferta você chega na loja que vende os materiais de matriz africana e de repente você chega lá um dia e tem uma quartinha que ela tem uns desenhos que ela tem um grafismo marajoara.

Então eu avalio que essa que não foi uma escolha, mas foi uma identificação porque você você chega um dia você tem uma *quartinha*<sup>14</sup> que ela é de cerâmica ou uma quartinha ou um *ibá*<sup>15</sup> né você tem um *porrão*<sup>16</sup> e isso geralmente é liso né são todos lisos, de cerâmica então é o que a gente estava acostumado a ver *Agdá*<sup>17</sup> e de repente começa a ter umas coisas com os desenhos com os desenhos com os grafismos que a gente vai se identificar a gente se identifica porque eu acho que até aqueles que não sabem ou não sabiam que aqueles grafismos necessariamente são grafismos marajoaras se identificam porque eles reproduzem grafismos que pertencem a nossa cosmopercepção a exemplo da circularidade a exemplo da triangulação a exemplo da de um grafismo que vai simbolizar talvez ali a cobra a continuidade né você tem grafismo que dá a ideia de uma continuidade ainda que não sejam circulares, mas então quando a gente chega e observa aquilo aquilo tem uma correspondência ancestral, visual, estética com a nossa cultura e a gente então adquire, agora uma outra questão a ser debatida nisso é se isso tem ou não é usos e sentidos dentro das ritualísticas ou das liturgias e tal.

Primeiro eu também me questiono se as pessoas que se identificam visualmente com esse grafismo compreendem quais são os reais usos e sentidos quais eram os reais usos e sentidos desse grafismo para o povo marajoara então é uma pergunta, agora qual é o uso e sentido dentro

<sup>14</sup>O termo QUARTINHA se refere a um recipiente de barro, usado para acondicionar líquidos com capacidade de 250 ml a meio litro. É um dos utensílios indispensáveis nos cultos afro-brasileiros, sendo usado na maioria dos assentamentos e na obtenção dos AXÉS. Fonte: <https://www.tutc.org/boletins-informativos/99-quatinha#:~:text=O%20termo%20QUARTINHA%20se%20refere,e%20na%20obten%C3%A7%C3%A3o%20dos%20AX%C3%89S>. Acesso: 04/05/2025

<sup>15</sup>O assentamento (também chamado de *ibá*) no candomblé é, ao mesmo tempo, a morada do orixá, o próprio orixá materializado e o local onde a relação entre pessoa e orixá se faz onde as comidas são ofertadas, os pedidos são realizados, as velas são acessas, enfim, toda uma série de agenciamentos e diálogos que compõem e movimentam as forças que atravessam pessoas e orixás. MARQUES 2018 p. 233.

<sup>16</sup>No Candomblé, o "vaso porrão" é um vaso de argila, frequentemente grande e com um pescoço largo, usado para armazenar água. Ele é um elemento fundamental em muitos rituais, sendo geralmente coberto por um pano vermelho e um prato branco que simboliza a paz de Oxalá. O vaso porrão, cheio de água, representa a força vital e o poder de limpeza e purificação, sendo utilizado para diversas práticas rituais. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/curriculum/article/view/54840> acesso: 04/05/2025.

<sup>17</sup>Em Candomblé, "agdá" é um termo usado para se referir a um alguidar, que é um recipiente circular feito de barro, utilizado em rituais para oferendas aos orixás e outras entidades. Também é conhecido como "alguidar" ou "oberó". Disponível em: <https://danielfilhodeorixa.blogspot.com/2017/09/o-alguidar-na-umbanda.html> acesso: 04/05/2025.

do candomblé é pensar um pouco muito mais acho que são duas dimensões, uma eu já disse mas a outra é também pensar o uso do utensílio ou seja se esse grafismo está no Agdá, ele tem uma função, se ele está no Ibá ele tem outra função se ele está em uma quartinha ele tem outra função, se ele está em um porrão ele tem outra função, então a função muitas das vezes ela é menos pelo grafismo e mais pelo utensílio.

Agora faz diferença o grafismo nesses utensílios né é sim ou não eu não posso afirmar que sim, que faz diferença porque a gente já utilizava esses utensílios sem o grafismo né agora ele também faz alguma diferença porque ele expressa uma coisa uma cosmopercepção que ela é correspondente com a nossa cultura então é como se eu é né fizesse um um desenho, fizesse uma ilustração de uma percepção de um mundo então em alguma medida ele dialoga com com a perspectiva da nossa ancestralidade por que isso? isso se esbarra no conceito de Afroindigenismo antes do Afroindigenismo a gente precisa entender profundamente que a nossa cultura ela está estruturada a partir de simbologias ela está estruturada a partir de usos, sentidos e significados por exemplo, a gente usa o que a gente chama de *fio de Contas*<sup>18</sup>Iã, *Ileké*<sup>19</sup> isso tudo tem um número de pedras tem as cores então cada número de pedra cada cor vai ter uma correlação com alguma ancestralidade ou com algum objetivo.

A gente utiliza roupas que tem grafismos a gente utiliza elementos como búzios né, elementos mais diversos então tudo isso afirma que a nossa cultura ela é profundamente estruturada nas suas simbologias então de alguma forma o grafismo a representação simbólica, não estou falando ritualística, mas a representação simbólica do grafismo marajoara ela faz muito sentido para nós porque a gente está levando simbologia, quando eu pego uma quartinha que tem uma simbologia da circularidade e boto no pé de Exu eu estou trabalhando um símbolo ali eu estou pedindo aquilo ali para Exu eu estou correlacionando ali e eu posso pensar várias coisas né, então existe isso, agora esse outro ponto que você traz da questão afro-pindorâmica, como a gente gosta de falar resgatando nosso grande mestre filósofo Negro Bispo é é fundamental eu percebo que sabe tem coisas eu acho que o grande desafio dessa sua pesquisa

<sup>18</sup>Conhecidas também como "Cordão de Santo", "Colar de Santo" ou "Guias", são ritualisticamente preparadas, ou seja, imantadas, de acordo com a tônica vibracional de quem as irá utilizar (médium e entidade), e conforme o objetivo a que se destinam. São compostas de certo número de elementos (contas de cristal ou louça, búzios, Lágrimas de Nossa Senhora, dentes, palha da costa, etc.), distribuídos em um fio (de Aço, Náilon ou fibravegetal), obedecendo a uma numerologia e uma cromologia adequada; ou ainda, de acordo com as determinações de uma entidade em particular. As contas de louça lembram, por sua composição, a mistura de água e barro, material usado para criar o mundo e os homens, por isso são as mais usadas. Disponível: <https://pt.scribd.com/document/209520018/39-Guias-Fios-de-contas-pdf> acesso: 04/05/2025.

<sup>19</sup>"Ileke" é um termo usado na religião afro-brasileira, especialmente no Candomblé, e refere-se a um colar de contas que simboliza a ligação do praticante com um Orixá. Os ilekes são usados como amuletos de proteção e para representar a devoção a uma divindade específica. Disponível: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/studium/article/view/10114> acesso: 04/05/2025.

talvez é interpretar o interpretável porque tem coisas que são da ancestralidade e a gente precisa fazer esse exercício, o exercício hermenêutico da ancestralidade sobretudo na universidade.

Porque como o Negro Bispo nos ensina, a gente precisa ir para lá disputar narrativas, não querer ser acadêmico mas ter a consciência que a gente está disputando narrativas históricas e pensar de que talvez por uma por um movimento né da nossa ancestralidade a gente reforçou os elos, os enlaces entre as nossas matrizes culturais africanas e indígenas né então assim a presença isso eu estou falando já fugindo a coisa de uma compreensão da pergunta inicial que ela é ritualística mas agora eu estou fazendo uma compreensão política dos processos mas essa compreensão política ela também é uma afirmação da ancestralidade e eu digo isso porque o Ilê da Oxum Apará pensa politicamente a partir da ética da ancestralidade ou da filosofia da ancestralidade as nossas ações políticas elas necessariamente são pensadas a partir de uma ética filosófica da ancestralidade.

Então entender que a presença do Grafismo Marajoara reconstrói os pactos feitos entre os povos originários e os povos de matriz africana nesse país no período da escravização e da colonização isso é muito assertivo afirmar isso é muito honroso afirmar né e isso é verdade porque existe uma coisa chamada memória ancestral que cada um de nós carregamos e essa memória ancestral ela vem de tempos imemoriais ela permite com que a gente observe um grafismo Marajoara se identifique com ele porque existe algo ali que a gente não conhece na nossa existência mas reconhece a partir da nossa ancestralidade, então a presença do grafismo Marajoara nessa comunidade do ponto de vista político, filosófico e ancestral é necessariamente a afirmação do pacto feito entre os nossos ancestrais aqui no período da escravização e da colonização.

#### **7 - Poderia falar sobre o processo de aquisição ou criação das peças cerâmicas com grafismos marajoaras utilizados no Ilê da Oxum Apará?**

O processo de aquisição ele se deu em dois momentos o momento como eu disse que eu não tenho memória porque eu já lembro deles aqui desde criança que é esse momento em que essas cerâmicas elas compunham os nossos acervos do ponto de vista da museologia então eu lembro de criança e essas peças já existirem aqui eu não sei dizer como elas chegaram aqui, não sei dizer se foi por doação o nosso pai comprava muita coisa em antiquário o nosso pai ganhava muita coisa o Ilê ganhava muita coisa e aí eu não posso dizer efetivamente como que essas peças chegaram aqui essas primeiras as segundas peças elas são as segundas levas que eu vou chamar assim que eu já vivenciei que elas chegam a partir dessa relação com as casas.

As lojas de materiais e produtos de matriz africana então elas foram compradas a aquisição delas veio a partir de compras para atender a finalidade dos orôs, como a gente chama

dos fundamentos, o que podem chamar de ritualística, o culto mas, por exemplo, aí são o que? são as quartinhas são os agdares, são os porrões então ela já vem no segundo processo, o primeiro ele não era para essa finalidade eram urnas eram potes que não necessariamente estavam presentes não existia essa produção que existe hoje até tinha, poderia eu posso lembrar de um pote marajoara que ficava no pé do orixá que botava buzios, que botava moeda, mas saber assim a origem dele não era a origem da loja, era uma outra origem que eu não sei dizer necessariamente qual era, da loja que eu digo de artigo de matriz africana então no segundo momento você tem a origem da loja de artigo de matriz africana que já é uma produção feita para a necessidade dos ritos e dos cultos.

**O projeto Não Jogue seu Sagrado no Lixo tem a ver também com essa aquisição?** qual aquisição? Nem todas acredito que dessa segunda dessa segunda contextualização de chegada das peças com grafismo Marajoara na comunidade tradicional de Matriz Africana em Ledores do Ampará ela se deu muito pela compra pela aquisição das pessoas da casa algumas, sim vieram do projeto Não Jogue Seu Sagrado no Lixo algumas, sim vamos lá, vamos para a próxima.

#### **8 - Como a comunidade interpreta a conexão entre as culturas indígenas marajoaras e as tradições afro-brasileiras especificamente com o candomblé de Caboclo?**

A nossa comunidade ela é oriunda de uma casa tradicional na Bahia que é o *Alaketo*<sup>20</sup> e a gente e nós somos sucessores de um legado, de um modo de vida de uma filosofia de uma forma de pensar e é conhecido de nós que o *Alaketo* pratica o que é conhecido na Bahia como candomblé de boiadeiro, candomblé de Caboclo mas o que é importante pensar é a o sentido a filosofia por trás disso ou melhor dizendo a ética que envolve isso e a a orientação que a gente tem a concernência que a gente tem é de que a gente

Os nossos ancestrais africanos trazidos, escravizados para o Brasil não eram da prática deles, cultuar os seus ancestrais africanos nessa terra sem antes saudar reverenciar os ancestrais originários dessa terra, ou seja, os indígenas então a gente segue essa orientação então a gente cultua, saúda reverencia as ancestralidades indígenas porque como eu disse a terra o território

---

<sup>20</sup>O mito de fundação do terreiro do *Alaketo*, preservado na tradição oral da casa, narra que sua fundadora foi uma princesa chamada *Otampê Ojarô*, originária do reino africano de *Keto*, que recebeu no Brasil o nome cristão de *Maria do Rosário Francisca Régis*. *Otampê Ojarô* teria sido sequestrada ainda criança, aos nove anos de idade, por soldados do exército daomeano, às margens de um rio situado nos “fundos do reinado de *Ketu*” juntamente com sua irmã gêmea, *Obokô* ou *Bokô Mixôbi*, tendo sido em seguida vendidas a traficantes, com destino à Bahia. Compradas no mercado de escravos e alforriadas aos 16 (ou 18) anos pelo próprio orixá *Oxumarê*, na figura de um homem branco, “rico, alto e simpático”, teriam então voltado à África, casando-se *Otampê Ojarô*, aos vinte e dois anos, com um certo *Babá Láji* ou *Oláji*, nagô de *Ketu* de família consagrada ao orixá *Oxalá*. RENATO DA SILVEIRA. Sobre a fundação do terreiro do *Alaketo*. Revista Afro-Ásia, Salvador, n. 29/30, p. 345-379, 2003. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/19978> . Acesso em: 04/05/2025.

a vida que ocupou esse território ela é profundamente importante.

A experiência que viveu sobre esse território ela é profundamente importante então, é uma prática nossa saudar, reverenciar os ancestrais indígenas para que a gente tenha, vamos dizer assim plenitude ou permissão para cultuar os nossos ancestrais africanos isso é uma das compreensões a outra ela está nesse campo da pactuação de resistência entre os povos que habitavam e habitam esse país mas sobretudo no momento do colonialismo e da escravização é sabido de nós que o Quilombo dos Palmares não existiam só africanos existiam muitos indígenas, existiam ciganos existiam até brancos que eram contrários à regime da escravização e da colonização e esses espaços eles são isso nossa comunidade, sobretudo ela expressa muito isso os nossos fundadores através do Seu Ogum Iara que a gente acredita ser uma entidade afro-indígena ou afro-pindorâmica que é a entidade que se materializava no nosso pai Jair de Ogum e desenvolvia, apresentava as sessões de cura realizou sessões de cura por 45 anos e a gente entende hoje essa ancestralidade como afro-indígena pela própria configuração existencial do nosso pai que tem família indígena que tem família africana e isso é um mapa também da própria organização existencial dos seres no Brasil muitos de nós como eu como meu pai somos descendentes dessas duas matrizes culturais nosso pai era uma expressão muito latente disso e o Seu Ogum Iara cria uma coisa chamada República Livre de Ogum Iara que é hoje o nosso grande exercício hermenêutico para a compreensão dessa comunidade.

O que é ou o que quer dizer ou para que serve ou para que foi criada a República Livre de Ogum Iara e numa conversa preliminar prévia com as nossas mais velhas com as nossas fundadoras duas das nossas fundadoras estão vivas: *Ebomi*<sup>21</sup> Ana Felipe e *Agibonã*<sup>22</sup> Lenita Da Luz Garcia elas disseram para a gente que a República Livre é porque é um espaço livre é um espaço de acolhimento de todas as culturas.

A gente também hoje se pergunta por que República, República tem a ver com Estado tem a ver com organização de uma nação então é o que a gente está buscando hoje interpretar, mas para dizer de que essa compreensão ela está muito nesse lugar de entender que o que nós temos hoje foi construído lá atrás pelos nossos ancestrais africanos e indígenas como um processo de resistência resistência epistêmica cultural, civilizatória existencial ao escravismo e à

<sup>21</sup>Conforme escreve Prandi: “A palavra ebômi, do iorubá egbomi, significa exatamente “meu mais velho”, e era assim que na antiga família poligínica iorubá as esposas mais velhas se tratavam. Iaô, nessa família tradicional, era a denominação dada às esposas mais novas. No candomblé, enquanto os ebômis conquistam certa autonomia em relação à autoridade suprema da mãe ou do pai-de-santo e são encarregados de tarefas rituais importantes, de prestígio dentro do grupo, com privilégios e honras especiais, as iaôs (ou os iaôs, pois há muito a palavra iaô perdeu no candomblé a conotação de esposa), os jovens iniciados, enfim, só fazem obedecer (...).” (2001: 54)

<sup>22</sup>Segundo Prandi (1991, p. 243) “AGIBONÃ, ou jibonã. O mesmo que mãe-criadeira. Pessoa do terreiro encarregada de zelar, cuidar e ensinar os iniciantes e iniciados quando estes estão recolhidos no roncô em períodos de obrigação”.

colonização e foram pactuados um pacto de cooperação, um pacto de resistência de fortalecimento entre essas duas matrizes culturais eu eu entendo que o Canomblé de Caboclo ou Canomblé de Boiadeiro ele tem muito mais consonância no Estado da Bahia eu não sei pelo que eu entendo ele tem uma dinâmica, uma forma de ser, de fazer específica que difere da Umbanda aqui nós nunca afirmamos que realizamos Canomblé de Boiadeiro existem muitos pontos de semelhança, de confluência mas também reconheço que não é a íntegra do que é feito lá mas tem muitos pontos de confluência mas temos aqui na nossa comunidade a tradição de reverenciar e cultuar os ancestrais indígenas então eu não tenho dúvida de que o Ilê do Oxum Apará tendo a sua contextualizando a sua história, a sua trajetória a sua existência, ela poderia ser compreendida como uma comunidade afropindorâmica sobretudo porque o nosso fundador,

O Babalorixá Jair de Ogum, vem desse lugar e sobretudo porque Ogum Iara, esse orixá, essa entidade que construiu esse espaço, construiu literalmente, nas obras orientando, dizendo como seria fazendo é uma entidade que vem desse lugar **Me fala um pouco sobre a questão de que ele foi alfabetizado**

**Sim**, ele não falava o português foi a Lélia Gonzalez a principal pessoa que contribuiu para que ele adquirisse a capacidade de falar o português ele falava alguma língua que elas também não conseguiam identificar qual era mas que essas sete mulheres eu falo elas.

São essas sete mulheres que começaram com ele e elas identificavam pelos registros que era uma língua que se aproximava ao Tupi Guarani, uma língua indígena e Lélia Gonzalez foi a principal pessoa que contribuiu para a tradução daquilo que ele falava com aquilo que tinha referência correspondência no mundo, a parte da língua portuguesa e talvez a Oyabunmin Silvana Santana afirmam muito isso que talvez ali surge esse conceito dela chamado *pretoguês*<sup>23</sup> da Lélia Gonzalez, chamado preto-guês eu tenho uma experiência eu vou compartilhar com você uma experiência muito fantástica que eu nunca tinha me dado conta.

Eu estava em uma palestra certa vez sobre a cultura banto e aí no final da palestra o professor fala uma palavra e ele diz e eu estava anotando coisas assim quando ele fala em *Nzambi uá Kuatesa*<sup>24</sup> eu estava há uns dois anos que eu não vinha aqui eu estava fora, eu estava vivendo na Bahia enfim, eu estava morando fora do Rio de Janeiro e aí quando ele fala em

---

<sup>23</sup>Usando termos do que chama de “pretoguês”, ressalta que a nossa cultura carrega marcas de um vocabulário afro-brasileiro. Comeles, busca uma leitura acadêmica que se preocupe em chegar “nas bases”, procurando se fazer entender pelo semelhante. Ver MARQUES, Amanda Christinne Nascimento et al. (Org.). Lélia Gonzalez: relações étnico-raciais e lugares de (re)existências [recurso eletrônico]. João Pessoa: Editora do CCTA, 2022, p. 22.

<sup>24</sup>“Nzambi uá Kuatesa” é uma expressão em Kimbundo, uma língua bantu, que significa “Deus abençoe” ou “Que Deus abençoe”. É uma forma de dar uma bênção ou expressar boa sorte, comum no candomblé de nações bantu, como Angola. A resposta a esta expressão é “Awetu” ou “Aweto”, que significa “Amém” ou “Assim seja”. Ver HASSELMANN, Janaína Gonçalves. Ancestralidade e natureza: um estudo de caso sobre os saberes tradicionais de cosmovisão africana no Nzo Nkise Nzazi. Dissertação (Mestrado) – UNIVILLE, 2018.

Nzambi uá Kuatesa eu sou meio que deslocado assim minha memória sai e aí eu como me retomo eu falo assim caramba, Nzambi uá Kuatesa e aí eu vou rememorar e entender e lembrar Nzambi uá Kuatesa isso era o mantra do Seu Ogum Iara toda vez que o Seu Ogum Iara estava em terra, como ele fala Seu Ogum Iara em terra ele falava algumas coisas para nós e a gente correspondia com ele ele dizia em Nzambi uá Kuatesa e a gente respondia Awetu e aí a gente assim, a gente nunca soube necessariamente qual era a origem desse mantra a gente chamava de mantra a gente chamava de outra coisa e aí quando eu vou entender o que quer dizer Nzambi uá Kuatesa que eu vou entender e ele falava assim, olha como são as coisas ele dizia Nzambi uá Kuatesa e a gente respondia Awetu que Deus seja sempre louvado a gente dizia amém e quando eu vou entender que Nzambi uá Kuatesa é uma palavra de língua banto e eu vou entender a tradução que seria que “Deus seja sempre louvado” e Awetu é uma palavra assim com um “axé” que ela reforça um pedido um “assim seja”, um amém, um axé, uma energia vital e aí isso me faz pensar muita coisa porque Ogum Iara uma entidade de Umbanda o Ilê do Oxum Apará uma casa de candomblé em iorubá e o Ogum Iara falando em língua Banto o que é isso? pode parecer uma grande confusão, mas na verdade é uma grande confluência uma grande sinergia então essa noção da matriz Banto.

Com a matriz indígena que compõe a Umbanda é desse lugar então eu quero dizer que Ogum Iara ele é essa cosmopercepção, essa ancestralidade afropindorâmica porque ele carrega a matriz indígena a partir de muitas outras compreensões inclusive da ancestralidade do nosso pai, mas ele também carrega a matriz africana a partir da compreensão Banto e aí tem muitas coisas que a gente poderia aprofundar para explicar o porquê dessa afirmação que eu estou fazendo aí a gente teria que fazer uma imersão profunda nos modos e nas práticas das sessões de cura, como que isso acontecia qual é a metodologia utilizada enfim, são muitas coisas que vão apontar para essa afirmação.

#### **9 - Quais os desafios a comunidade enfrentou ou enfrenta ao integrar elementos indígenas como os grafismos marajoaras em suas práticas rituais?**

O grafismo marajoara compõe, na nossa comunidade, um arcabouço da memória ancestral dos povos originários do nosso país. Eles não estão presentes tão somente nas práticas ritualísticas, mas em boa parte da nossa história e memória, da nossa museologia social, da nossa existência. Está presente na memória ancestral do Ogum Iara, da ancestralidade do Babalorixa Jair de Ogum.

Está presente no sentido de ocupação da nossa comunidade nessa terra, aqui, onde a comunidade foi fundada, por essa terra ter sido habitada pelos povos originários. Então é maior do que ritualístico, ele é existencial, é bioancestral, ele é da memória. Eu penso que o grande

desafio é, necessariamente, como que a gente não estabelece uma relação de apropriação cultural desses símbolos, signos, fazeres, saberes, memórias dessas ancestralidades. Como que isso não fica restrito a um campo religioso, mítico, dogmático, mas como que isso está incorporado na vida e na luta política. O grande desafio, para mim, é entender como que a gente rememorializa os pactos de lutas estabelecidos pelos nossos ancestrais africanos e indígenas na resistência ao colonialismo e ao escravismo nessa terra. A gente precisa se perguntar se a gente está honrando esse pacto, esse, para mim, é o desafio.

Nós, que nos dizemos de matriz africana, de matriz afropindorâmica, de cultura afroindígena, que cultuamos ancestralidades indígenas, que temos canoblé de caboclo, de boiadeiro, que temos a gira de caboclo, a gente está efetivamente comprometido com a luta política dos povos originários hoje? Em nosso país, qual é o nosso nível de envolvimento, de comprometimento com a agenda política daqueles que a gente fala que são nossos co-irmãos? Esse é o desafio. O desafio é o do envolvimento e o do comprometimento com a colonialidade, que ainda assola as comunidades indígenas nesse país. O apagamento, a tentativa de apagamento dessas comunidades.

Qual é a corresponsabilidade que a gente tem com isso? Porque ficar daqui, dizendo que está recebendo o caboclo Sete Flechas, o caboclo Pena Branca, enquanto as comunidades das quais esses caboclos são originários estão sendo destruídas, massacradas, e não se sentir corresponsabilizado por isso, me parece um erro significativo. Então, o desafio é necessariamente a responsabilidade, o envolvimento com essa pauta política, com a continuidade da existência dessas comunidades.

#### **10 - Qual o impacto do projeto “Não Jogue Seu Sagrado no Lixo” na valorização e ressignificação das cerâmicas marajoaras dentro da comunidade?**

O projeto Não Jogue Seu Sagrado no Lixo foi criado pelo nosso babalorixá Jair Ogum em 2003 ou 2005, quando ele se incomoda com a presença de materiais da nossa cultura no meio ambiente, em cachoeiras, em rios, em mares, nas ruas, nas encruzilhadas, nas matas.

Por quê? Como que esses objetos chegam lá? Eles são oriundos desse processo do apagamento. Uma pessoa herdou uma imagem e, de repente, ela não quer mais essa imagem, ou um assentamento, um ojibó, um ferro, uma ferramenta, um ibá, e ela leva à natureza para que essa energia, essa ancestralidade seja restituída à natureza. A pessoa tem uma avó, e essa avó retornou ao Orum, e essa avó cuidava de um ojibó, de um orixá, e essa pessoa não sabe o que fazer, não quer cuidar, ela vai lá e restitui isso à natureza.

Isso é até uma possibilidade de orientação. Mas o que as pessoas, na percepção do nosso pai, cometiam como equívoco era você colocar coisas que não são integradas na natureza. A

gente tem uma coisa chamada *Otá*<sup>25</sup>, que é uma pedra que fica dentro de um ibá, que é um pote.

A gente tem as favas, os elementos, os búzios. Então isso pode ser restituído à natureza, mas o pote em si, que é de louça, que é de cerâmica, que é de qualquer outra natureza, que é de ferro, a estrutura de ferro, os fios de conta, isso não precisa ser restituído à natureza, até porque ele não é absorvido pela natureza. Então, incomodado com isso, o nosso pai criou uma campanha chamada Não Jogue seu sagrado no lixo, no qual, ao invés da pessoa colocar isso na natureza ou no lixo, como ele via algumas vezes, ele ia lá, pegava isso, restituía à natureza tudo aquilo que poderia ser absorvido pela natureza e trazia para cá (Ilê) aquilo que não poderia ser absorvido pela natureza.

E aí ele fazia um processo de limpeza, tanto espiritual como física, e doava para pessoas que estavam abrindo suas casas, seus ilês, seus espaços de tradição. Então, nesse bojo, a gente recebeu muita coisa também de grafismo marajoara. Então, a importância do projeto Não Jogue seu sagrado no lixo para o grafismo marajoara é que, dentro de muitas coisas que chegaram para cá, muitas imagens, por exemplo, a gente pode considerar que são peças raras pela forma, pela técnica que elas foram produzidas.

Tem muito grafismo marajoara que chegou aqui, que é de uma época em que você percebe que a técnica era outra, as cores eram outras. Acredito que a contribuição do projeto Não Jogue Seu sagrado no Lixo está no resgate de cerâmicas com grafismo marajoara que seriam jogadas fora, seriam perdidas, e que estão aqui existindo e que são peças que compõem uma memória. Não é a mesma técnica que ela é produzida, não é o mesmo grafismo, é uma diversidade muito grande disso, quer seja nos potes.

A gente tem uma coisa que eu acho difícil ter, por exemplo, que é o ibá, que é o pote onde a gente consagra a nossa ancestralidade. Eu não vejo muito imbá produzido em Marajoara, e aqui tem, é uma coisa muito antiga. Então, acredito que é um pouco esse o sentido.

## **11 - Poderiam detalhar como surgiu o projeto Não Jogue Seu Sagrado no Lixo e sua importância para a trajetória da comunidade?**

Acho que você respondeu isso nessa pergunta. A única coisa que eu não respondi nessa pergunta é a importância para a comunidade. A importância do projeto Não Jogue Seu Sagrado no Lixo para a nossa comunidade é o ensinamento, que é o legado que os nossos antepassados, nossos ancestrais nos deixaram, sobretudo pensando a preservação do meio ambiente,

---

<sup>25</sup>Em candomblé e religiões afro-brasileiras afins, o "otá" (também conhecido como "o cutá") é uma pedra fetiche que representa a força sagrada (axé) de um orixá. É uma pedra, normalmente um seixo de rio ou outra pedra natural, que é consagrada e imantada por meio de rituais especiais, tornando-se o símbolo principal do orixá e um dos principais elementos do "ibá". Disponível: <https://www.dicionarioinformal.com.br/ot%C3%A1/> Acesso: 04/05/2025.

sobretudo pensando a corresponsabilidade com aquilo que é feito por pessoas autodeclaradas de religiões de matriz africana, por entender como que a gente pode operacionalizar um outro mundo.

Então, o projeto Não Jogue Seu Sagrado no Lixo é um grande ensinamento, ele é um legado muito importante do Babalorixá Jair de Ogum.

**12 - Como a presença dos grafismos marajoaras contribui para a identidade afropindorâmica defendida pela comunidade?**

Como o grafismo marajoara contribui para a identidade afropindorâmica defendida pela comunidade? Eu acho que isso é um pouco do que eu falei lá atrás, se ele contribui para a identidade. O grafismo marajoara contribui para a identidade afropindorâmica defendida pela comunidade na medida em que ele potencialmente conflui, interliga, correlaciona a matriz indígena com a matriz africana.

Ele reconstrói a memória do pacto feito entre essas matrizes culturais na resistência ao escravismo e à colonização. A presença dele aqui deve influenciar o nosso pensamento de irmandade, de corresponsabilidade e de confluência com os povos originários.

**13 - Na opinião dos dirigentes, quais políticas públicas poderiam fortalecer a valorização do patrimônio cultural representado pelo uso das cerâmicas marajoaras na comunidade?**

A gente precisa de maiores investimentos no campo da cultura direcionados para o que o Estado reconhece como patrimônio imaterial e também investimentos direcionados para a salvaguarda da história e memória produzida pelas comunidades tradicionais.

São dois aspectos que compõem a primeira parte do que eu quero dizer. E isso não é suficiente pensar isso tomando somente a partir das políticas digitais. A política digitais não atende a esses pontos com satisfação. E ainda que ela atendesse, a política digitais não é, no nosso ponto de vista, a mais recomendada para fazer o aporte financeiro para a salvaguarda da história e da memória e a salvaguarda da história e da memória a partir do que ele reconhece como patrimônio material e daquilo que ele reconhece como patrimônio imaterial. Porque não adianta você pegar as comunidades e fazê-las brigarem entre si, disputarem entre si um aporte. O Estado precisa ser responsável pela história e memória das suas comunidades tradicionais.

O Estado brasileiro é signatário do decreto da conferência de Durban, de 2001. Ele é signatário da portaria 169 da Organização Internacional do Trabalho e de tantos outros. Que a gente pode resgatar isso no Plano Nacional de Desenvolvimento Sustentável das Comunidades Tradicionais de Matriz Africana, no Brasil, de 2013, pelo Ministério da Igualdade Racial. Para entender que o Brasil precisa ser responsável pela continuidade dos saberes, dos fazeres e das memórias das comunidades tradicionais.

O que eu quero dizer, de forma mais objetiva, é que o Estado brasileiro precisa direcionar investimentos financeiros para as comunidades tradicionais. Isso é uma coisa. Para além disso, ele precisa potencializar investimentos financeiros para a salvaguarda do patrimônio material e imaterial, tendo em vista a história e a memória dessas comunidades tradicionais. Para além disso, não é possível ficar restrito a uma política de editais. E, para além disso, essa política de editais que existe hoje, ela é profundamente insatisfatória para atender as nossas necessidades.

Agora eu vou pedir para você ler a pergunta de novo, porque tem uma outra coisa que eu gostaria de falar e me esqueci. **Na opinião dos dirigentes, quais políticas públicas poderiam fortalecer a valorização do patrimônio cultural representado pelo uso das cerâmicas marajoaras na comunidade?** Uma outra coisa que é importante a gente resgatar, e essa pesquisa é fundamental para isso, é necessariamente o reconhecimento desse conceito afropindorâmico, afroindígena. O Estado brasileiro não faz esse reconhecimento nosso.

O Estado brasileiro é cartesiano. Ele reconhece as comunidades indígenas e, com muita dificuldade hoje, ele começa a reconhecer comunidades tradicionais de matriz africana. Somos efetivamente de matriz africana, mas somos também afroindígenas, afropindorâmicas, como a gente gosta de afirmar.

Então, uma outra coisa aí é a necessidade do reconhecimento do Estado para nós, nos reconhecer como comunidades tradicionais afropindorâmicas. Então, o seu trabalho pode apontar para essa necessidade e ele tem essa relevância social para a sociedade brasileira, sobretudo.

#### **14 - Como é feita a transmissão de conhecimentos sobre o significado e uso das cerâmicas e grafismos marajoaras para as novas gerações da comunidade?**

A gente tem um... a gente costuma dizer que na nossa cultura, na nossa tradição, a gente aprende a fazer fazendo. Então, não é uma escola, é um modo de vida, é a vivência, é a experiência que produz o conhecimento ou que transmite o conhecimento. Então, no dia a dia, a gente vai percebendo a dinâmica da transmissão desse conhecimento. Falando de forma muito específica do grafismo marajoara, esse conhecimento é transmitido a partir das simbologias que esse grafismo traz. É quando a gente vai entender a circularidade, por exemplo, como um princípio estruturante da nossa cultura.

É quando a gente vai entender a simbologia da serpente como a continuidade, a transformação. A gente vai compreender a triangulação como um processo de continuidade, de desdobramentos, como representação de Exú. Ou seja, ele é transmitido a partir da compreensão filosófica do que aquela simbologia traz para nós em quanto sentido e significado.

**15 - Existe algum intercâmbio com outras comunidades tradicionais indígenas ou afro-brasileiras sobre o uso desses grafismos e cerâmicas?**

Hoje, com relação às comunidades tradicionais, não existe. Existe o intercâmbio com as universidades. E existe uma intencionalidade e um gesto político da nossa comunidade se aproximar de comunidades tradicionais indígenas.

**16 - Quais as expectativas da comunidade em relação ao reconhecimento institucional do uso ritualístico das cerâmicas marajoaras como patrimônio cultural?**

Até o presente momento, nós conversamos sobre as compreensões da dinâmica cotidiana, do modo de vida, da filosofia que permeia a nossa comunidade. E isso não está destituído, não está alienado à institucionalização. Mas eu vou compreender essa pergunta que traz a palavra institucional como uma questão mais burocrática, mais jurídica, porque tudo é institucional. O posicionamento político é institucional. A filosofia é institucional. Mas eu vou entender a palavra institucional como uma forma burocrática, e aí eu falo burocrática porque ela é sistêmica. Ela precisa de uma questão sistêmica para ela poder ser percebida, enunciada, e eu acredito que o lugar para isso seja o campo da pesquisa.

Seja o campo da pesquisa, que é o que essa dissertação nos apresenta. Ou seja, incentivar, motivar, apoiar, fomentar, estimular pesquisas, produções de conhecimento, produções científicas que abordem essa percepção, essa confluência entre as matrizes afropindorâmicas, poderia afirmar para você que isso é um posicionamento institucional, um comprometimento institucional, que inclusive pode ser feito com as universidades, mas sobretudo com a nossa universidade, que é a Unilebara, que é a Universidade Livre para a Existência Bioancestral e Razão Africana. Perfeito.

**17 - Como vocês veem o futuro da relação entre os elementos culturais indígenas e afro-brasileiros dentro da comunidade Ilê da Oxum Apará?**

Eu imagino que essa compreensão de futuro seja, antes de tudo, a compreensão presente na filosofia Ubuntu. Eu acho que entra nesse campo também. O futuro entra no campo da pesquisa, mas também entra no campo da continuidade. Essa aí é a fórmula. É muito interessante essa coisa de futuro também. Outra coisa. Eu imagino que essa compreensão de futuro seja, antes de tudo, a compreensão presente na filosofia Ubuntu.

A filosofia Ubuntu diz para nós que a ética da nossa existência precisa ser fundamentada em três grandes comprometimentos. O primeiro é o comprometimento com aqueles que vieram antes de nós. O segundo é o comprometimento com aqueles que estão aqui tendo essa experiência com a gente.

A filosofia Ubuntu diz para nós que a ética da nossa existência precisa ser fundamentada em três grandes comprometimentos. O primeiro é o comprometimento com aqueles que vieram antes de nós. O segundo é o comprometimento com aqueles que estão aqui tendo essa experiência com a gente. E o terceiro é o comprometimento com aqueles que ainda virão e que a gente não conhece. A relação de tempo, para nós, é sempre uma relação confluente. Ela é sempre uma relação, não existe tempo linear.

Passado, presente e futuro. O passado, o presente e o futuro estão aqui agora, nesse momento, trocando. O presente não existe a não ser por uma confluência entre o que a gente chama de ontem e de amanhã.

Exu acertou um pássaro ontem com uma pedra que atirou hoje. E essa relação, então, quer dizer que o que a gente faz hoje em relação à cerâmica marajoara, essa pesquisa, essa dissertação, a nossa salvaguarda, ela também fala do ontem. É a nossa ética um Ubuntu a partir do comprometimento do ontem. Mas ela também fala do amanhã, que é a ética um bunto a partir do comprometimento com aqueles que ainda virão e precisam conhecer essa cerâmica. Então, como é que a gente vê o futuro desses elementos culturais? A gente gostaria de perceber isso a partir de uma... Não tem como a gente ver o futuro, prever o futuro, mas tem como a gente pensar qual é o nosso comprometimento para o amanhã. O que a gente deseja para o amanhã? E o que a gente deseja para esse amanhã é que a cerâmica marajoara possa efetivamente influenciar o fortalecimento dos pactos e do comprometimento de corresponsabilidade entre os povos originários e os povos de matriz africana.

Que essa relação desses elementos culturais possa ser o motivo desse vínculo. Que ele possa ser a memória que permita com que a gente crie laços políticos de comprometimento com aquilo que realmente nos opõe, que é o colonialismo. Perfeito.

Eu não sei se essa pergunta está repetida. Vou ler para você se não for, você vê.

## **18 - Quais são as principais iniciativas atuais do Ilê da Oxum Pará para a preservação da memória e legado de Jair de Ogum?**

A gente falou um pouco, mas não falou em relação ao legado de Jair de Ogum. Quais são as principais iniciativas atuais do Ilê da Oxum Pará? Nós falamos um pouco disso quando a gente fala das nossas estratégias. A gente possui estratégias de sustentabilidade financeira. E essas estratégias de sustentabilidade financeira estão sendo direcionadas a partir da política de editais, a partir do uso da terra para a plantação, a partir de uma série de iniciativas. **Você acha que cabe falar sobre o Afroivivências aqui?** Também. O programa Vivências Afro-ecológicas, ele contribui para isso. Mas eu acredito que existam duas dimensões. Deixa eu formular isso melhor. Porque acho que são duas dimensões. Uma é financeira e a outra é uma outra coisa.

**19 - Quais são as principais iniciativas atuais do Ilê da Oxum Pará para a preservação da memória e legado de Jair de Ogum? Quais são as iniciativas?**

Ah, está perguntando as iniciativas. Preservação da memória. Quais são as principais iniciativas atuais do Helena Oxum Pará para a preservação da memória e do legado? Então eu vou recomeçar aqui. Essa pergunta pode ser compreendida a partir de dois lugares. A sustentabilidade financeira e as práticas tradicionais. A continuidade da tradição.

Quando a gente vai pensar memória e legado, a gente tem essa compreensão do patrimônio material, mas ela não está só no memorial do Jair de Ogum. Eu poderia dizer de forma simples que preservar o memorial do Jair de Ogum é preservar a sua memória e o seu legado. Preservar a construção do Ilê da Oxum Pará, as obras, as paredes, as árvores, tudo que ele construiu é preservar a sua memória e o seu legado.

E para isso a estratégia é única, mobilização de recursos. Que a gente faz essa mobilização de recursos a partir de uma sustentabilidade financeira, a partir de uma série de iniciativas, a partir da submissão de projetos, a partir de recursos oriundos da plantação, do nosso modo de vida. Então, são várias iniciativas que trazem hoje recursos para uma sustentabilidade financeira do Ilê da Oxum Apará, automaticamente para a sustentabilidade, automaticamente para a preservação da memória e do legado do Jair de Ogum.

Mas existe um outro ponto que não é sobre o material, mas é que Nego Bispo nos ensina disso, nos ensina não, Nego Bispo nos relembra que a forma dos nossos se manter vivo é necessariamente a partir da exaltação da sua memória, da continuidade da transmissão dos seus saberes. Então, a principal iniciativa que a gente tem para a preservação, que é isso, porque essa palavra preservação também em algum momento é problemática, porque eu gosto mais de salvaguarda, porque está em movimento, sabe? Está em movimento, o Jair de Ogum está vivo porque ele está em movimento. Então, a forma não é de preservar, mas é de manter vivo.

Como que a gente mantém o Jair de Ogum vivo? A memória dele, o legado dele, é na continuidade da sua memória, é na continuidade da transmissão dos seus saberes, é na salvaguarda do seu legado, é na rememorialização do seu nome, das suas práticas, da sua existência, e, fundamentalmente, a partir da nossa tradição, sendo ele o *Eça*, o ancestral da casa. Então, as iniciativas são diversas, elas caminham entre a sustentabilidade financeira, entre a rememorialização e entre as práticas tradicionais. Ok, perfeito.

**20 - Poderia destacar momentos importantes ou marcantes da trajetória da comunidade tradicional Idê do Oxum ao Pará, desde sua fundação e até hoje?**

São muitos os que eu poderia destacar. O reencontro bioancestral de Jair de Ogum com essas sete mulheres, o momento em que eles alugam uma casa em Benfica, o momento em que

eles compram uma casa em Bras de Pina, o momento em que o nome Ilê do Oxum ao Pará surge nessa casa, o momento em que eles vêm para Itaguaí, que eles começam a construção de Itaguaí.

E a cada momento, a cada obra inaugurada, a cada espaço, é uma vitória, é uma conquista. A cada árvore plantada é um momento, é uma vitória, é uma conquista. Então, os momentos do Ilê do Oxum ao Pará são todos os dias. A todo dia que essa comunidade se mantém viva, a todo dia que essa comunidade planta uma árvore, a todo dia que essa comunidade faz os seus oros, faz as suas celebrações tradicionais de matriz africana, são momentos. Também, mas tem alguns momentos que marcam um pouco de uma trajetória política que eu considero importante ressaltar. Que são os dois momentos em que o nosso pai vem candidato. No primeiro momento é deputado estadual, no segundo momento a vereador.

Então, são momentos em que essa comunidade tenta se inserir no jogo político do país. O momento em que a gente participa da marcha dos 100 anos de abolição também é fundamental. O momento em que o Ilê do Oxum ao Pará, a partir do Babalorixá Jair de Ogum, realiza um grande ato tradicional no estado do Rio de Janeiro para fazer esse marco.

E eu acho que são outros dois momentos muito importantes. É o retorno da Lélia Gonzalez ao *Orum*<sup>26</sup>, é um momento que marca muito essa casa. E o retorno do nosso pai, Babalorixá Jair de Ogum, que é um outro momento que também marca muito essa casa.

Então, acho que tem coisas que são mais endógenas, tem coisas que são mais exógenas. Tem coisas que são mais circulares, que estão interligadas. Mas eu acho que a cada pessoa que entra no nosso rancor e que planta uma árvore, a gente está tendo as vitórias. Perfeito, perfeito. Uma última pergunta que eu vou acrescentar.

**21 - Através da questão da relação afropendorâmica ou afroindígena, como você descreveria essa relação dessas duas potencialidades da casa, que são o Oxum Apará e o Ogum Iara, que descrevem essa trajetória afropendorâmica?**

Quando o nosso pai é iniciado no Canamblé, ele primeiro foi iniciado no Canamblé, na tradição do Alaketu.

---

<sup>26</sup>Orum é o nível sobrenatural (...) ilimitado, imaterial. (...) O Orum não é apenas um mundo paralelo, mas sim um sobremundo, um mundo que engloba (...), tudo e todos. (BERKENBROCK, 1999, p. 181) Quase todos os autores traduzem Orum por céu (sky) ou paraíso (heaven), traduções que induzem o leitor a erro e tendem a deformar o conceito em questão. (...) o Orum era uma concepção abstrata e, portanto, não é concebido como localizado em nenhuma das parte do mundo real. O Orum é um mundo paralelo ao mundo real que coexiste com todos os conteúdos deste. Disponível: [https://www.institutobuzios.org.br/wp-content/uploads/2021/01/Vicente-Parizi\\_O-Livro-dos-Orixas.pdf](https://www.institutobuzios.org.br/wp-content/uploads/2021/01/Vicente-Parizi_O-Livro-dos-Orixas.pdf) Acesso: 05/05/2025.

Ele foi iniciado para Ogum, não era *Ogum Iara*<sup>27</sup>, era *Ogun Aires*<sup>28</sup>. E ele foi iniciado para Oxum, Oxum Apará. E Ogum Iara surge depois. Ele foi iniciado em 1961. Ogum Iara, salvo engano, aparece, se manifesta em 1972 ou 71. Então, existe, quando Ogum Iara se apresenta, se manifesta, a relação, porque aí depois Oxum se torna, vamos chamar de uma forma mais simples, a dona da casa.

É Oxum Apará que responde pela terra, pelo território, pela comunidade, a mãe, a rainha, a *Yalodê*.<sup>29</sup> E Ogum Iara, ele é como um mensageiro. A gente costumava brincar e dizer que ele era o Exu da Oxum. Ele era o mensageiro da Oxum. Ele era aquela entidade que trazia, ele era o responsável por implementar, executar as vontades de Oxum, os desejos de Oxum. Ele era o responsável, ele era a conexão, muitas das vezes, entre nós e Oxum. Ele estava a serviço de Oxum. Você vê muito isso nas atas, não é? Ogum Iara citando Oxum. Ele sempre esteve a serviço. Eu falo, era literalmente, tinha uma obra, vamos construir a casa de Caboclo.

Ogunhara ia lá à noite, de madrugada, ia com lanterna. Ele ia lá e falava, Oxum quer que suba uma parede aqui, Oxum quer que aqui no meio tenha uma árvore. Então, ele era isso. Porque Oxum não se manifestava no nosso país cotidianamente, nem falava português. Então, era ele que fazia essa conexão linguística, inclusive, com aquilo que o nosso pai não era capaz de entender através do jogo, por exemplo.

Então, Ogum Iara, ele sempre foi esse mensageiro, esse orixá que sempre esteve a serviço de Oxum, e que ele era o grande mentor desse processo, a conexão entre a gente e Oxum, a capacidade de interação, e aí a gente vai perceber isso. Como é que você está falando de um orixá de matriz africana, um orixá que possui uma matriz afropindorâmica, e como que essa confluência, esse pacto, ele é dinamizado na nossa existência, sobretudo na criação, na construção, na realização do Ilê do Oxum Apará enquanto uma comunidade? Essa pergunta foi muito boa. Ficou perfeito.

---

<sup>27</sup>Ogum Iara é uma manifestação de Ogum, o Orixá da guerra, que se une à força da água através do nome "Iara", que em tupi-guarani significa "senhor, proprietário". Ele é conhecido por sua sabedoria e coragem, e é invocado para proteção e equilíbrio em situações desafiadoras, tanto no plano físico quanto no espiritual. Disponível: <https://www.instagram.com/lojacasadadosanto/p/DFF4VmNOvHd/> Acesso: 05/05/2025.

<sup>28</sup>Ogum Aires é uma das manifestações ou qualidades de Ogum, um orixá importante na cultura afro-brasileira, especialmente no candomblé e na Umbanda. Ogum, em geral, é conhecido como o senhor da guerra, da proteção, do ferro e da força, enquanto Ogum Aires, especificamente, é associado à coragem, ao espírito de aventura e à ação decidida. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=skCSJ5qVwIM> Acesso: 05/05/2025.

<sup>29</sup> Segundo Macedo: A palavra *Yalodê*, *Íyálodè*, *ìalodé* ou *Yalodé*, uma palavra de origem iorubana que tem como significado: aquela que lidera as mulheres na cidade e/ou a dona do grande poder feminino. (Macedo 2020 p. 1)