

Entre diálogos, trajetórias e reinvenções artísticas a partir de Dacar

Rosa Cavalcanti Ribas Vieira*
Denise Dias Barros**

VIEIRA, R.C.R.; BARROS, D.D. Entre diálogos, trajetórias e reinvenções artísticas a partir de Dacar. *R. Museu Arq. Etn.* 45: 1-7 2025.

Resumo: O dossiê discute expressões artísticas senegalesas que emergiram a partir da cidade de Dacar ou em diálogo com ela, destacando conexões, contradições, disputas, movimentos e reinvenções interregionais. Compila as contribuições do *I Seminário Internacional Afluências nas artes desde Dacar* com foco na integração de legados locais e externos, nas trocas entre artistas e instituições africanas e na influência da criação senegalesa no Brasil, na França e em outras localidades. São analisados o papel das dinâmicas culturais, as coleções, os festivais, as exposições e as curadorias na configuração das artes e dos museus. O dossiê traz discussões sobre a centralidade de Dacar como polo de produção e circulação artística, destacando o papel de Léopold Sédar Senghor na consolidação de debates sobre Negritude, Pan-africanismo e independência das ex-colônias francesas. Aborda, ainda, o impacto de revistas e festivais, como o Festival Mundial das Artes Negras e o Festival Pan-africano de Argel. São discutidos os processos de colecionismo, circulação e mercantilização da arte africana. O texto também destaca manifestações contemporâneas de resistência e crítica, como o coletivo RBS Crew, e o papel inovador de artistas (Dior Thiam, Alioune Diagne), curadores (Koyo Kouoh) e coreógrafos (Germaine Acogny) nas artes senegalesas e africanas. Por fim, destaca-se a vitalidade da presença senegalesa nas Bienais de São Paulo e o deslocamento dos centros de produção, circulação e crítica da arte africana, indicando desafios e transformações epistêmicas atuais.

Palavras-chave: Dacar; Senegal; África; Arte Africana; Bienal de São Paulo.

Este dossiê da *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia* resulta das discussões realizadas durante o *I Seminário Internacional Afluências nas artes desde Dacar*, ocorrido em São Paulo entre 16 e 19 de setembro de 2024¹. Organizado pelo Museu de Arqueologia e Etnologia da

* Professora doutora Museu de Arqueologia e Etnologia Universidade de São Paulo. Pesquisadora associada do Projeto Temático Link'ArtÁfricas-FAPESP. <rosacrveira@usp.br>

** Professora do Programa Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. Pesquisadora responsável pelo Projeto Temático Link'ArtÁfricas-FAPESP (2022/ Processo:2022/05923-9 @linkartafricas). <ddbbarros@usp.br>

1 Esta publicação foi realizada com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) por meio do Projeto Temático Link'ArtÁfricas (processo 22/05932-9). O seminário contou, igualmente, com o suporte do Consulado Francês, da Agência de Cooperação Acadêmica Nacional e Internacional, do Museu de

Universidade de São Paulo (MAE-USP) e pelo Projeto Temático FAPESP Link'ArtÁfricas, o encontro reuniu investigadores, artistas e especialistas numa reflexão aprofundada sobre o dinamismo histórico das criações africanas. Este dossiê aprofunda a forma como legados locais e externos são integrados e recriados, motivando expressões artísticas que respondem a transformações sociais e históricas.

As contribuições destacam os laços entre a cidade, os artistas e as instituições africanas, sublinhando as trocas, as influências mútuas e a ressonância da criação senegalesa no Brasil, na França e em outros países.

Dacar consolida-se como um centro incontornável de criação artística ao longo da sua história e na contemporaneidade, distinguindo-se pela construção de perspectivas críticas que ultrapassam as fronteiras do continente. A cidade – metáfora da diversidade de trajetórias e do diálogo intercultural, intelectual e artístico – projeta-se internacionalmente, funcionando como um sismógrafo das tendências atuais. Do trabalho coletivo de diferentes gerações, a riqueza da produção artística emana da capital senegalesa também pela habilidade de seus artistas para difundir suas obras e ideias em múltiplos contextos: regional, continental e mundial.

O objetivo principal deste dossiê é, assim, refletir sobre as configurações das artes, dos museus e dos movimentos de criação artística, entre relações de poder, negociações e colaborações. A análise dessas relações permite uma reflexão crítica das dinâmicas intercontinentais, passadas e presentes. Levantamos, igualmente, a interrogação acerca das possibilidades de transformação epistêmica no Brasil a partir das reflexões, criações e insurgências africanas e afro-diaspóricas, particularmente nos campos das artes e da antropologia.

Enquanto polo colonial político, econômico e centro administrativo da Afrique Occidentale Française (AOF), Dacar acolheu a mais importante sede do Institut Fondamental

de l'Afrique Noir (IFAN). Fundado em 1936, o IFAN visava articular colecionismo e cientificidade. A criação de um museu etnográfico era uma de suas ambições, concretizada apenas em 1961. Esse instituto foi peça-chave na constituição das coleções etnográficas que atualmente se encontram em museus europeus e são objetos de pedidos de restituição. Contudo, houve esforços do IFAN no sentido de preservar o patrimônio artístico africano em Dacar, atuando em articulação com agentes e museus na África, na Europa e nas Américas. Entre esses esforços, destaca-se o do antropólogo e fotógrafo francês residente no Brasil, Pierre Verger, que em suas missões em África direcionou para o IFAN uma fração dos objetos que adquiriu.

No Senegal independente, a política cultural do governo de Léopold Senghor, apesar de controversa, foi central na promoção das artes em Dacar e de artistas africanos, como demonstrado na exposição *Senghor et les arts* (Musée du Quai Branly, 2023). Em 1966, Senghor organizou o I Festival Mundial de Artes Negras (FESMAN) em 1966, em colaboração com a Sociedade Africana de Cultura dirigida por Alioune Diop sobre a égide da Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura (Unesco). Obras dos artistas brasileiros, como Agnaldo dos Santos, Heitor dos Prazeres e Rubem Valentim, foram exibidas na I FESMAN. Porém, o festival também foi alvo de críticas. Em "Carta a Dacar", Abdias Nascimento (1966) denunciou o racismo que motivou a exclusão de artistas afro-brasileiros do evento e problematizou a abordagem das questões raciais no Brasil. Assim, a política cultural implementada por Senghor em Dacar, marcada tanto pela valorização das artes quanto por controvérsias e críticas, insere-se num contexto mais amplo de debates e movimentos intelectuais africanos do século XX.

Essa mesma dinâmica é aprofundada em análises publicadas neste dossiê. Malick Ndiaye destaca a relevância de Léopold Sédar Senghor no contexto das revistas que moldaram o pensamento africano. Senghor foi um dos principais articuladores dos debates em torno da Negritude, do Pan-Africanismo e

dos processos de independência das colônias francesas, especialmente em um momento de efervescência intelectual em Paris. Nesse ambiente, eventos como os Congressos dos Escritores e Artistas Negros (1956, em Paris, e 1959, em Roma) e o I Festival Mundial das Artes Negras (1966) foram fundamentais para consolidar Dacar como um centro cultural e intelectual. As revistas atuaram como fóruns de discussão e de divergências, refletindo as complexas posições dos intelectuais africanos diante da colonização e contribuindo para a formação de uma rica história literária e intelectual.

Mahfouz Ag Adnane e Marina Berthet nos convidam a olhar para os festivais de Dacar (1966) e Argel (1969) com ênfase nas arenas políticas, em que se evidenciam tensões internas e externas. Mais do que simples celebrações artísticas, esses eventos funcionaram como espaços de disputa e negociação de identidades, confrontando as intenções oficiais dos organizadores com as reivindicações das populações locais e da diáspora africana. A análise ressalta que esses festivais não devem ser comparados diretamente, mas compreendidos em suas especificidades e dinâmicas próprias, que resultaram na visibilização ou no silenciamento de diferentes expressões culturais.

Na década de 1960, consolidou-se um movimento diplomático de aproximação do Brasil com os países africanos recém-independentes. No início da ditadura militar, em 1964, Senghor esteve em diferentes cidades brasileiras. No mesmo momento, uma exposição itinerante de objetos e fotografias do IFAN de Dacar foi realizada no país. A organização da exposição *África – Arte Negra* com peças do IFAN, entre 1969-1970, no antigo prédio da Geografia e História da Universidade de São Paulo (USP), foi um dos primeiros esforços do Museu de Arte e Arqueologia (que passou a se chamar MAE em 1972) para criação de um setor africano².

As coleções africanas no Brasil carregam históricos e adquirem significados

distintos daquelas que preenchem museus etnográficos europeus. Além de formadas num período pós-colonial, reúnem peças que foram produzidas para serem vendidas, não sendo, portanto, valorizadas de acordo com um ideal europeu de autenticidade da arte africana. Mas foram colecionadas movidas pelas visões da época sobre qual tipo de peça deveria integrar uma coleção africana.

Dacar surge frequentemente nas fichas catalográficas das peças da coleção africana do MAE. Esta foi formada especialmente na década de 1970, a partir das compras feitas pelo historiador, docente da USP, Marianno Carneiro da Cunha (1926-1980), durante o período em que ocupou o posto de leitor em estudos brasileiros na Universidade de Ifé, Nigéria. Marianno adquiriu peças de artistas, comerciantes e intermediários nas compras em Dacar e em outras cidades da África Central. Após um histórico de apropriação, expropriação e exotização da arte africana no período colonial, a cidade consolidou-se como um eixo de circulação da arte produzida para ser vendida a um público estrangeiro.

Esse dinamismo comercial é retratado no artigo de Julian Bondaz, em que discute-se a posição estratégica de Dacar no mercado de arte africana dita tradicional. O autor destaca o protagonismo dos antiquários senegaleses na construção de redes transnacionais de comercialização, além de examinar os processos de mercantilização e transformação dos objetos artísticos em obras valorizadas no cenário global.

Se, por um lado, Dacar foi um centro importante para a circulação de artefatos apropriados como arte e retirados do continente, por outro lado, a cidade constituiu-se a partir de efervescências artísticas e políticas que ocuparam as ruas. Um exemplo foi a criação do laboratório *Agir'art*, em 1974, um coletivo fundado pelos artista Issa Samba, o cineasta Djibril Diop Mambéty, o pintor El Hadji Sy e o dramaturgo Youssoupha Dione, que fazia oposição à política cultural de Senghor, especialmente à estética oficial trazida pela Escola de Dacar.

No contexto contemporâneo de Dacar, assim como em diversos outros centros de

2 Para uma análise sobre esta exposição com base em seu arquivo fotográfico, ver Correa (2025).

criação e circulação da arte no continente africano, observa-se um vigoroso movimento de experimentações artísticas e políticas.

A produção contemporânea no Senegal tem sido marcada por expressões engajadas e críticas. Neste dossiê, Abdoulaye Niang nos apresenta as manifestações do coletivo RBS Crew, cujas obras de grafite e hip-hop, ocorridas entre 2018 e 2021, denunciam o neocolonialismo e as elites políticas. O autor mostra como esse coletivo utiliza referências diversas para tornar sua mensagem socialmente acessível e relevante.

A diversidade de abordagens e linguagens presentes nos artigos demonstra como a produção artística senegalesa, e africana no geral, reinventa-se em diálogo com questões transnacionais, urbanas e identitárias. Tal produção contribui para tornar Dacar e outros polos epicentros de criação e reflexão sobre o papel da arte na contemporaneidade. Flavio da Silva Nogueira e Denise Dias Barros discutem as criações de Dior Thiam e Alioune Diagne, que instauram modos singulares de resistência visual e reelaboram a memória por meio de críticas às violências e aos dispositivos de exclusão históricos. Na 15ª Bienal de Dacar (2024), Thiam articula múltiplas geografias africanas a partir de uma perspectiva transnacional e diaspórica. Diagne, por sua vez, ancora sua produção no cotidiano do Senegal, como visto na 60ª Bienal de Veneza de 2024.

Já Antonia De Thuin nos leva a mergulhar na trajetória de Koyo Kouoh, curadora camaronense que teve importância em espaços culturais, especialmente nos dois países em que viveu, Senegal e África do Sul. A autora discute as exposições *Body Talk: Feminism, Sexuality & The Body* e *When We See Us – A Century of Black Figuration in Painting*, como também analisa os espaços Raw Material Company, criado em Dacar por Kouoh, e Zeit MOCAA, na Cidade do Cabo, África do Sul. Em diálogo com suas entrevistas e textos, Thuin demonstra como o trabalho de Kouoh estabelecia redes de criadores, artistas e pensadores, enfatizando a importância do afeto e da colaboração na construção de uma cena artística africana conectada e inovadora.

O mundo da dança em articulação com a antropologia nos é apresentado a partir do artigo de Luciane Silva, que analisa as reflexões e práticas da coreógrafa e pensadora Germaine Acogny. A autora evidencia o papel de Acogny para a formulação de um pensamento contemporâneo centrado no corpo, na autonomia e nas cosmologias africanas. O percurso argumentativo inicia-se na época das independências africanas, abordando as políticas públicas voltadas para as artes, sobretudo a proposta complexa e influente de Léopold Sédar Senghor. Prossegue pela história da escola Mudra África, culminando no projeto da Escola de Areias, que se consolidou como Centro Internacional de danças africanas tradicionais e contemporâneas. A autora também destaca a passagem de Acogny pelo Balé da Cidade de São Paulo na década de 1990, realçando a agência de experiências negras que se reinventa entre África e América.

O conjunto de reflexões apresentado sinaliza a plasticidade artística e suas conexões em dinâmicas que apontam a performatividade da presença africana em espaços internacionais e evidenciam o impacto dos intercâmbios culturais na formação de novas narrativas visuais e curatoriais.

Assim, nesta apresentação, cabe ressaltar a vitalidade da presença de criações contemporâneas africanas no Brasil, com ênfase na contribuição senegalesa, impulsionada pelas Bienais de São Paulo de 2023 e 2025. Na 36ª Bienal de São Paulo, observa-se a ressonância das obras de várias gerações de artistas senegaleses, entre eles Théodore Diouf, Mansour Ciss Kanakassy, Pélégie Gbaguidi e Hamedine Kane.

Théodore Diouf é uma figura emblemática da primeira geração da Escola de Dacar, cuja obra articula modernismo europeu e elementos das experiências de vida do artista, explorando espiritualidade e natureza através de formas abstratas. Nascido em Djigod em 1949, na região de Diourbel, a formação de Diouf deu-se no envolvimento com o meio artístico de Dacar e na Escola de Artes senegalesa. O Festival Mundial das Artes Negras e a criação de grandes instituições culturais proporcionaram

um ambiente favorável ao seu desenvolvimento e afirmação artística. Esse ambiente de efervescência cultural após a independência levaram-no a questionar o lugar da pintura moderna na identidade africana.

As políticas culturais de Léopold Sédar Senghor foram determinantes no percurso de Diouf, proporcionando-lhe apoio institucional para expor e consolidar-se como artista conceitual e contemporâneo, mantendo ligações com as tradições africanas. Na década de 1970, Senghor encomenda-lhe tapeçarias baseadas em seus esboços, produzidas nas Manufaturas de Thiès e Aubusson, oficializando o seu estatuto como artista emergente da Escola de Dacar e valorizando o seu trabalho no panorama nacional. Dacar, enquanto polo cultural pós-independência, oferece-lhe um contexto dinâmico que facilita a projeção da sua obra, permitindo-lhe afirmar-se como embaixador da arte pós-colonial senegalesa nos âmbitos nacional e internacional.

Nas suas primeiras apresentações na Europa, Diouf integra movimentos coletivos de promoção da arte senegalesa contemporânea. Durante os anos 1980, multiplica estadias de trabalho em Zurique, participando de projetos e exposições que enriquecem o seu percurso e sua rede profissional. Essa internacionalização culmina na sua fixação em Zurique, o que resulta num afastamento progressivo das dinâmicas artísticas senegalesas e numa reconfiguração da sua trajetória.

O percurso de Mansour Ciss Kanakassy é marcada por uma constante exploração das questões identitárias e culturais, prolongando o diálogo universal iniciado por Senghor e promovendo novas formas de criação. Fortemente influenciado pelo contexto cosmopolita de Dacar e pelo prestígio internacional da Escola de Dacar, Ciss Kanakassy constrói pontes entre tradições africanas e desafios do mundo globalizado. A sua abordagem privilegia inovação e reflexão sobre as mutações sociais, demonstrando a capacidade da arte senegalesa para se reinventar e dialogar com correntes globais, sem se deslocar dos seus vínculos. A sua participação em eventos internacionais, como na 36ª Bienal

de São Paulo, atesta essa dinâmica de abertura e consolida o papel dos artistas senegaleses no cenário contemporâneo, contribuindo para a emergência de narrativas visuais significativas.

Nascido em Dacar em 1957, Mansour Ciss Kanakassy vive entre Dacar e Berlim, desenvolvendo uma crítica radical aos legados coloniais. Formado no Instituto Nacional de Artes do Senegal, inicia a carreira como escultor nos anos 1970, aprofundando-se depois nas tradições têxteis do Mali, especialmente o bogolan, durante a sua estadia em Bamako entre 1989 e 1993. A sua instalação em Berlim, em 1993, marca uma viragem: ali o artista funda o Laboratório de Desberlinização, um projeto que visa desconstruir as fronteiras coloniais e imaginar uma África unida e soberana.

A obra conceitual e marcadamente política de Ciss Kanakassy recorre a objetos, instalações e performances para questionar sistemas econômicos, percebidos como inseparáveis de outras dimensões existenciais. Suas moedas Afro e Eco denunciam a produção da dependência africana por meio do atrelamento do Franco CFA ao Euro, materializando o horizonte de uma África que assume o controle dos seus horizontes. Na instalação *Gondwana – A fábrica do futuro (2025)*, ele propõe uma cartografia do continente, livre das divisões coloniais, em que as identidades se recombinaem fora dos quadros de opressão colonial persistentes.

A presença de Ciss Kanakassy no Brasil realça a vitalidade da Escola de Dacar, como também a capacidade dos artistas senegaleses para renovar códigos e fomentar reflexões universais, em sintonia com o ideal de Senghor de um “universal reinventado”.

O pensamento de Senghor continuou a influenciar as gerações pós-independência, sendo alvo de debate, crítica e reinterpretção ao longo do tempo. Hamedine Kane, artista e cineasta senegalo-mauritano nascido em 1983, vê em Senghor uma figura essencial do pensamento africano moderno. Longe de o considerar apenas uma referência do passado, Kane destaca a atualidade do seu legado poético e político, que alimenta os combates culturais e inspira o imaginário de artistas contemporâneos. Essa perspectiva convida a

uma reavaliação da contribuição de Senghor, à luz dos processos de descolonização, da utopia africana e das limitações do projeto modernista pós-independência.

Para Kane, Senghor permanece um pensador ativo, cuja visão pan-africana se mantém relevante e deve ser renovada pelas novas gerações. Bibliotecário de formação, Kane inicia a carreira artística na Europa em 2004, centrando a sua obra nos temas que se relacionam ao exílio, à errância, à memória, ao património e às transformações pós-independência em África, com ênfase no Senegal. Em trabalhos como *The School of Mutants*, revisita as ambições educativas e culturais de Senghor, nomeadamente o sonho de uma África moderna, erudita e aberta ao mundo.

A geração de Kane, marcada por migração, crises pós-coloniais e desilusões políticas, desafia o idealismo de Senghor, por vezes considerado conciliador diante das estruturas coloniais, especialmente na relação com a França e na gestão do Estado senegalês. Esta crítica não visa apagar Senghor, mas ultrapassar o seu modelo, imaginando formas mais radicais de soberania, transmissão

e criação. Kane e os seus contemporâneos valorizam formas coletivas, descentralizadas e experimentais de conhecimento, em ruptura com a institucionalização cultural promovida a partir de Senghor. Privilegiam narrativas marginais, arquivos orais e práticas informais, enquanto Senghor apostava numa elite letrada e francófona.

A marcante presença de artistas senegaleses em São Paulo em 2025, reinventando os ideais de Senghor e confrontando a sua política cultural institucionalizada, oferece outros eixos relacionais dos que se desenhavam na década de 1960. Como assinalado, nesse período, as aproximações Brasil e Senegal aconteciam especialmente num âmbito oficial num contexto ditatorial brasileiro. Além disso, as artes do IFAN que cruzavam o atlântico tinham reverberações do colecionismo do período colonial e limitavam as expressões artísticas africanas ao local e cultural. Os fluxos artísticos emergindo atualmente a partir de Dacar deslocam os centros de produção, exibição e crítica da arte. A partir disso, resta-nos identificar as implicações epistêmicas e reagir aos desafios institucionais e formativos ainda presentes.

VIEIRA, R.C.R.; BARROS, D.D. Among dialogues, trajectories, and artistic reinventions from Dakar. *R. Museu Arq. Etn.* 45:1-7, 2025.

Abstract: This dossier examines the centrality of Dakar as a pivotal hub for artistic production and circulation, emphasizing the role of Léopold Sédar Senghor in consolidating debates on Negritude, Pan-Africanism, and the independence of former French colonies. It analyzes the impact of influential journals and landmark events, such as the World Festival of Black Arts (1966) and the Pan-African Festival of Algiers (1969). Furthermore, it discusses the processes of collecting, circulating, and commodifying African art, while highlighting contemporary forms of resistance and critique. This includes the RBS Crew collective and the innovative contributions of artists such as Dior Thiam and Alioune Diagne, curators like Koyo Kouoh, and choreographers such as Germaine Acogny. Finally, the dossier underscores the significance of Senegalese participation in the São Paulo Biennials and explores the shifting centers of production, circulation, and critique, pointing toward current challenges and epistemic transformations in the African art scene.

Keywords: Dakar; Senegal; Africa; African Art; São Paulo Biennial.

Referências bibliográficas

CORREA, S.M. 2025. África – Arte Negra (1969/1970): anatomia de uma exposição. *Anais do Museu Paulista* 33: 1-28.

NASCIMENTO, A. 1966. Carta a Dacar. *Tempo Brasileiro* 4: 97-106.

Léopold Sédar Senghor in the magazine era

El Hadji Malick Ndiaye*

NDIAYE, E.H.M. Léopold Sédar Senghor in the magazine era. R. *Museu Arq. Etn.* 45: 8-17, 2025.

Abstract : This article revisits the general context in which the ideas shaping the thought of L. S. Senghor were developed. It outlines the contours of these ideas and the stakes that drive the Négritude movement in response to the growing aspirations for independence in the French colonies, with Paris as its main hub of activity. It was during this period that several decisive events were organized, namely the two Congresses of Black Writers and Artists in 1956 (Paris) and 1959 (Rome), as well as the First World Festival of Negro Arts in 1966. The latter contributed to building Dakar's image as a cultural and intellectual capital. Repositioning Senghor within this period requires a dual approach. In the first part, the focus is on the fundamentally cultural aspects of Pan-Africanism, rooted in both Anglophone and Francophone intellectual spheres. Senghor moves within this world, where he meets key historical figures. The publications of the time reflect complex divergences among African intellectuals regarding their stance on colonization. This fragmentation is evident in the genealogy of subversive journals, which were often short-lived due to internal disagreements among their leaders or repression by the colonial authorities. In the second part, the journal *Présence africaine* is presented within a global map of periodicals and their positions on independence and liberation struggles. From the outset, this journal has served as a rich forum for debates on African arts, publishing texts by prominent experts. The various articles on classical arts go beyond ethnological analysis to explore aesthetic dimensions. Moreover, the journal accompanies scientific gatherings by publishing their proceedings. This period is marked by a vibrant intellectual and literary history, in which Senghor was both a privileged witness and a key player.

Keywords: Pan-Africanism, Négritude, Black World, Africa, Journal.

Introduction

When we speak of Senegal, we hear the names of artists, writers and statesmen. But there's one name that stands out and lasts the test of time, and that's Léopold Sédar

Senghor, the first president of the Republic of independent Senegal. But Senghor is not only known as a head of state; he himself liked to identify himself as a poet. Under his leadership, Dakar was the venue for major international events, of which the First World Festival of Negro Arts (1966) remains a central landmark. He helped make Dakar a myth. Like all myths, we need to ask ourselves what underlies the imaginary we project onto it. Dakar is certainly

* Art historian-researcher; Cheikh Anta Diop University in Dakar, IFAN-Ch. A. Diop. Museums Department, Curator of the Théodore Monod Museum of African Art. <elhadjimalick19.ndiaye@ucad.edu.sn>

a geographical crossroads, strengthened by its intangible and historical capital, but also by its dynamic and continuous activity. As the continent's most advanced point on the Atlantic, the capital has long been anchored as a place of cultural and scientific exchange, and this reality remains historically linked to the figure of Senghor. However, it's not so much the World Festival of Negro Arts that will be discussed here, still less Léopold Sédar Senghor as such, but the intellectual environment in which the president-poet was forged. Senghor was at a crossroads, a ferryman of ideas and concepts. Firstly, this contribution will take a trip back to the 1960s to revisit the intellectual and scientific context, with Négritude and Pan-Africanism as key words. Secondly, it will discuss the journals of this cultural and intellectual context.

Léopold Sédar Senghor between two shores

The meeting of French-speaking and Diaspora intellectuals between the wars transformed pan-African political ideology into an essentially cultural movement. In so doing, the political pan-Africanism that was so strongly supported by the congresses was transformed into a cultural pan-Africanism. Négritude appears as the literary expression of pan-Africanism. But to limit ourselves to this encounter is to ignore the more complex fusions of Pan-Africanism with the French-speaking world. Elikia M'Bokolo demonstrates that Pan-Africanism's links with the French-speaking world go back as far as the birth of the movement. He points out that the pan-Africanism of blacks in the United States was first influenced by French abolitionist theories.

Thus, for example, Abbé Grégoire's De la littérature des nègres ou recherches sur leurs facultés intellectuelles, leurs qualités morales et leur littérature: suivies de notices sur la vie et les ouvrages des Nègres qui se sont distingués dans les sciences, les lettres et les arts (1808), in which the example of

blacks who have excelled in letters, sciences, arts, etc., is used in such a systematic way for the first time to prove the equality of blacks and whites, was translated into English and published in the USA as early as 1810. The same was true of the book by archaeologist C. -F. Volney's book Les ruines ou méditations sur les révolutions des empires (1794), whose English translation appeared in London in 1822 and in the United States in 1825, shortly before the publication of the first essays by American blacks, who borrowed from him the theory that Pharaonic Egypt was a black state (M'Bokolo 1995:148).

But in addition to this literary and intellectual influence, another pan-Africanist pole radiated from Haiti, the first independent black state, where the pan-African ideology of the 1860s-1920s was strongly imbued with anti-imperialism. This pan-Africanism was later led and extended by intellectuals such as Anténor Firmin, Louis-Joseph Janvier, Hannibal Price and Jean Price-Mars (M'Bokolo 1995:150). Négritude drew its inspiration from two groups of facts that largely nourished the spirit of Pan-Africanism. The first is the extent to which pan-African consciousness was influenced by figures like Du Bois and Marcus Garvey. W. E. B. Du Bois and his work *âmes noires* had a considerable impact on the founders of Francophone Négritude, who came to this literature through Marcus Garvey and the "Negro-Renaissance" cultural movement, since the struggle waged by Black Americans and the various writings of Alain Locke, Countee Cullen, Claude McKay, Richard Wright, Langston Hughes etc., influenced the theorists of Négritude. Senghor himself would admit that it was Garveyism and the Pan-African Congresses that "forged" future African politicians such as Blaise Diagne, Galandou Diouf MPs from Senegal, Kwame Nkrumah and Jomo Kenyatta. And it was not so much the theory as the novels and poetry of the "Negro Renaissance" that influenced them as role models (Senghor 1977a:276).

From 1928, when Senghor arrived in Paris, to 1959, when the second congress of black writers and artists was held, Paris lived to the rhythm of a negrophilia that began at the start of the 20th century with the encounter between Negro art and Cubism. Joséphine Baker was at the Folies Bergères, American jazz was sweeping the city and black Americans, in turn, found Paris stimulating and liberating. It was an atmosphere that could be summed up in the title of Ernest Hemingway's posthumous novel "Paris is a Party". This period also marked the gestation of what was to become Négritude. In 1931, Senghor met Césaire, and later made the acquaintance of Antillais students.

Through them, he came into contact with the West Indian colony in Paris, in particular the Nardal sisters, Jane, Paulette and André, and their cousins, the Achilles, also from Martinique. Louis Achille, the son, was about the same age as Senghor and, like him, wanted to become a teacher. Louis Achille's father had been a professor at Howard University in Washington, D.C. [...] It was only natural for black Americans traveling to Europe to visit the Achilles with a letter of introduction from one of Louis' Howard colleagues. [...] American visitors ranged from the Dean of Howard University to Mercer Cook, a black American professor of French who was one of the first to introduce the works of French-speaking Africans to the United States. [...] It was here that Senghor first became acquainted with the American writers of the Harlem Renaissance and the New Negro Movement (Vaillant 2006:123-124).

It was also at the Achilles that Senghor met René Maran, the first black writer to win the Prix Goncourt in 1921, for his novel *Batouala* (1921). René Maran was (like the Martinique elite of the time) a civil servant in the colonial administration of Oubangui-Chari, now the Central African Republic. His novel was praised by the African-American press. Positive reviews appeared in *Negro-World*, Marcus Garvey's magazine, and in *Crisis*, the journal of the NAACP (National Association for the Advancement of Coloured People). René Maran was a regular contributor to

Les Continents magazine, founded by Dahomean (Beninese) philosopher and lawyer Marc Kojouharé Tovalou Houénou. *Les Continents*, which appeared only from May to December 1924, was a forum for debate on black modernity and pan-Africanism in French-speaking circles. It published poems by Harlem Renaissance writers such as Langston Hughes, whose *Negro* and *Black Pierrot* appeared in issue no. 5, July 15, 1924. Alain Locke published Cuntee Cullen's *The dance of Love*, a poem composed (after reading) and "on René Maran's *Batouala*", in the September 1 issue of the same year. It was in the pages of this magazine that René Maran struck up a rich correspondence with Alain Locke, and that the meeting between black intellectuals on both sides of the Atlantic began. In the third issue of the first year, René Maran signed an "open letter to Professor Alain-Leroy Locke of Howard University (USA)". In this letter, the writer revisits some of the realities hindering the common cause of Blacks to improve their condition, stating :

Europeans, Asians and Negroes, hand in hand, there are many of us silently working for the same cause [...] We will no doubt soon be displayed in the gallery of the Chamber, by white deputies who have taken up our cause. [...] You read that right, didn't you? I wrote: white deputies. Indeed, they're the only ones we can count on. As for their Negro colleagues, some of them, with their fair complexion, have no hesitation in denying their mother – or their father – so that they can declare everywhere that they are of Aryan lineage. Of the others, at least one, who has reached a high position, devotes his care and intelligence to discrediting those of his congeners whose personalities are too pronounced in the eyes of the whites¹.

The last sentence of René Maran's plea seems to index the Senegalese MP Blaise Diagne, without naming him. However, *Les Continents*, which appeared on the 1st and 15th of each month, was forced to cease publication when the magazine was sued for libel by Blaise Diagne. Later, in an unsigned

1 'Lettre ouverte à Alain Locke', *Les Continents*, 15 juin 1924; réimprimée dans *Opportunity*, Septembre 1924, p. 262.

article – which Brent Hayes Edwards believes was probably written by René Maran – Blaise Diagne was accused of being the administrator who sold his brothers to the empire, and that he even received a sum of money from each tirailleur recruited in West Africa for the First World War. It was during this controversy that the word tirailleur sénégalais first entered the public vocabulary. Tirailleur sénégalais also encapsulates an immense rage that a young Senegalese intellectual, Lamine Senghor (1889-1927), bore for having been one.

It was in the summer of 1924, when René Maran signed this open letter to Alain Locke, that Lamine Senghor² joined the Union Intercoloniale, a branch of the French Marxist party responsible for fomenting rebellions in the French colonies. Here he met activists from many different backgrounds, including West Indian Max Clainville Bloncourt, Haitian Camille Saint-Jacques, Malagasy Samuel Stéphany, Reunionese Jacques Barquiseau, Algerian Hadji Ali Abdelkader, and a young Indochinese intellectual by the name of Nguyen Ai Quoc, later known as Ho Chi Minh. Lamine Senghor left the party to found the Comité de Défense de la Race Nègre (CDRN). This group created a monthly press organ, *La Voix des Nègres*, which published just two issues in January and March 1927. A split soon occurred within the group between Lamine Senghor, who embodied the radical wing, and the Guadeloupean Maurice Satineau, who founded *La Dépêche Africaine* the following winter. Senghor and Thiemokho Garan Kouyaté in turn founded a new group, La Ligue de Défense de la Race Nègre, with *La Race Nègre* as its periodical (published until 1936). After attending a meeting of the Ligue Contre l'Impérialisme et l'Oppression Coloniale, organized in Brussels in 1927 by the German Marxist Willi Munzenberg, Lamine Senghor is arrested in Cannes and imprisoned in Draguignan in the spring. His injuries sustained

during his participation in the First World War worsened during his internment. He died in November 1927, at his home in Fréjus (Edwards 2003:29-30).

In 1928, a year after the death of Lamine Senghor, the young student Léopold Sédar Senghor arrived in Paris for the first time. In the company of the Achille and Nardal sisters, Senghor realized that, however wide their worlds, they shared the same preoccupation with the problem of color and the questions they asked themselves about race and the condition of black man. It was in this context of existential questioning (preceded by ephemeral magazines) that the three Nardal sisters (Paulette, Andrée and Jane) created the bilingual (French-English) *Revue du Monde Noir* in 1931, with the Haitian Léo Sajous. The magazine was published six times, from November 1931 to April 1932. Under the pen of great American, Martinican and French names³, the magazine deals with questions of race and the problems encountered by Blacks, mainly in the three continents where the triangular trade took place. Its members aim to "give the intellectual elite of the Black Race and the friends of the Blacks an organ in which to publish their artistic, literary and scientific works [...] and thus, the two hundred million members of the Black Race, though divided among various Nations, will form, above them, a great Democracy, the prelude to universal Democracy" (*La Revue du monde noir* 1931-1932).

According to Janet Vaillant, it was through his publications that Senghor discovered samples of black American poets such as Claude McKay and Langston Hughes, and read Du Bois's articles in *The Crisis*.

2 Pathé Diagne (2002) notes that Lamine Senghor had already been active in the early 1920s in the Ligue Universelle de Défense de la Race Nègre (LDRN), founded by Marc Kojo Tovalou Houénou.

3 "On y rencontre des noms aujourd'hui notoires : des Haïtiens comme le poète Toby Marcellin et les docteurs Léo Sajous et Price-Mars, des Guyanais comme Felix Eboué et René Maran, les Antillais G. Gratiant, Lionel Auttuly, Louis T. Achille, et déjà René Ménénil, Etienne Léro et Jules Monnerot (têtes de file de *Légitime Défense*), des Américains comme Langston Hughes, Claude Mackay, Clara Shepard et Alain Locke (leaders de la *Négro Renaissance*) ; on y rencontre aussi quelques Français comme les docteurs A. Marie et Zaborowski, ou Jean-Louis Finot" (Kesteloot 2001:61).

It was also during this period that Senghor discovered Alain Locke's book *The New Negro*, which compiled texts by numerous Harlem Renaissance writers. The idea of The New Negro was undoubtedly not unrelated to Senghor's idea of publishing his anthology of French-speaking black writers later (in 1948) (Senghor 1992). Senghor's choice of the term nègre instead of noir, in his poetry and many of his articles, undoubtedly marks an influence from this American literature. "The concept of the 'New Negro', proud of himself and his heritage, determined to create his own culture, immediately appealed to Senghor. That Black Americans had made such a courageous declaration and begun to act in harmony by writing poetry, literature and history, led him to believe that French-speaking Blacks could do the same" (Vaillant 2006:127).

On the whole, the themes later raised by Négritude had already been touched on to some extent by the various articles in the six issues of *Revue du monde noir*. So it's no coincidence that Jacques Louis Hymans (who, according to Souleymane Bachir Diagne, produced the most in-depth intellectual biography of Senghor), begins his book by setting the historical context for the *Revue des sœurs Nardal*. In the section dealing with the *Revue du monde noir*, Jacques Hymans shows the extent to which its early publications nurtured Senghor's most consistent thought. The various themes Senghor would later explore include the aspiration for a black literature and the rehabilitation of black values, the contribution of the black world to the civilization of the universal, black humanism and the need for cultural cross-fertilization.⁴

African magazines between ethics and politics

The *Revue du monde noir's* activities were not limited to its publications. Its members

4 The idea of "solidarity between the races" had already found inspiration in Louis Finot's articles. In addition to Paul Guillaume and Thomas Munro's 1929 book (had Senghor already read it?), Pierre Baye-Salzmans's articles on African art also influenced Senghor (Hymans 1971).

met from time to time at salons organized by Paulette Nardal and her sisters at their home in Clamart. Sometimes, they met at Louis Thomas-Achille's apartment at 51, rue Geoffrey Saint-Hilaire, overlooking the Jardin des Plantes, or in other cases, at René Maran's apartment on rue Bonaparte. Paulette Nardal's bilingualism played a major role in bringing together two intellectual consciences in gestation at the time. These were, on the one hand, the Harlem Renaissance movement and, on the other, the French-speaking students who were to form the body of Négritude (Edwards 2003 : 119). However, with regard to the criticisms levelled at the *Revue du monde noir*, consider the one that insists it was somewhat elitist and totally silent on the social and racial situation in the West Indies. Just as it was blind to the legitimacy of colonization, which its members, strangely enough, never questioned, especially since the launch of its first issue took place in the wake of the 1931 Colonial Exhibition. "Mlle Nardal and M. Émile Sicard were invited as guests of honor to a meeting at the exhibition, organized by the Paris deputy and chairman of the colonial commission; they came back very happy, judging by Sicard's review in the magazine" (Kesteloot 2001:62).

The somewhat non-political and Salonard side of the *Revue du monde noir* would partly explain the birth of the *Revue Légitime Défense*, with its direct and violent tone. *Légitime Défense* was created by three Martiniquais who had already contributed to the Nardal sisters' magazine: René Ménil, Etienne Léro and Jules-Marcel Monnerot. Under an introductory article signed by these three names and by Thélus Léro, Michel Pilotin, Maurice-Sabas Quitman, Auguste Thésée and Pierre Yoyotte, the tone was revolutionary and devoid of the comfortable neutrality with which the Nardal sisters' magazine had been content. "We're taking the train of sincerity [the authors declare]. We want to see our dreams clearly, and we listen to their voices. And our dreams allow us to see clearly into this life that is supposed to be imposed on us for a long time to come. Among the filthy bourgeois conventions,

we particularly abhor humanitarian hypocrisy, that stinking emanation of Christian rot. We hate pity. We don't care about feelings" (*Légitime défense* 1932:1).

The magazine, banned by the colonial authorities, had only one issue, in June 1932. The hierarchy of values that the group wished to overturn created a scandal within the Martinican bourgeoisie, to which most of the manifesto's signatories belonged, but the appeal had repercussions among black students, including Césaire, Damas and Senghor. Encouraged by the *Légitime Défense* appeal, in 1934 they created the magazine *L'Étudiant Noir*, formerly *L'Étudiant martiniquais*. This magazine was almost a reconciliation between all the others that had preceded it. At the time, Senghor was president of the West African students' association created in 1933, while Césaire was president of the Martinique students. Senghor's association was concerned with the living conditions of students from the colonies in Paris, and avoided mixing with the more radical students, closely watched by the French police. It was at this time that Senghor befriended the deputy Blaise Diagne, who, along with Du Bois, was instrumental in the Pan-African Congress of 1919. It was in the magazine *L'Étudiant Noir*, which only had one issue⁵ that Senghor published his first article. It was a space in which the ideas of the future Négritude would ferment, as the magazine had already put an end to the "tribalism" of students from Martinique, Africa and Guyana. It appeared to be a continuation of the Nardal sisters' magazine, and in its single issue welcomed a number of writers who had taken part in the *Revue du Monde Noir*, such as

5 It's worth noting that, in this context, magazines created by students from the colonies who were continuing their studies in metropolitan France were closely monitored by the police. The police ensured that these publications did not raise any observations that might encourage colonized peoples to claim the right to freedom and challenge colonization. Many magazines had a short life, banned by the colonial administration, or by the metropolitan authorities, subject to budgetary constraints, or by the simple prudence of their publishers, whose grants depended on the administration.

Paulette Nardal, Félix Eboué and West Indian writer Gilbert Gratiant.

Césaire, who had helped found *L'Étudiant Noir*, founded the magazine *Tropiques* in 1941. René Ménil, co-founder of *Légitime Défense*, also contributed. The magazine advertised itself as non-political, presenting itself as a work on folklore. The fourth weapon, coming from Europe and having already profoundly influenced the *Légitime Défense* team, was Surrealism. Breton met Césaire in Martinique for only two months before heading for the United States. "But Surrealism was not just an instrument of rebellion and propaganda against the West in general and the pro-Nazi government in particular. It was also intended to combat the Martinican bourgeoisie and awaken a population slumbering under too many years of cultural slavery. This was what *Légitime Défense* had already set out to do, and *Tropiques* was truly its heir" (Kesteloot 2001:187).

In 1943, *Tropiques* was in turn banned by the authorities, although it still had a few issues in 1944. The magazine's lifespan thus coincided with the Second World War. At the start of this war, Senghor enlisted in the army in 1940, as a private in the colonial infantry regiment. That same year, he was taken prisoner and released in 1942. It wasn't until 1947, with the birth of the magazine *Présence Africaine*, that Senghor's activity as an art critic reached its peak. Until then, the most prominent magazines had focused on the West Indies. The magazine *Présence Africaine*, founded in 1947 by Alioune Diop, turned its attention to Black Africa; indeed, its first issue (November-December 1947) appeared simultaneously in Paris and Dakar. Alioune Diop's article "Niam N'Goura ou les raisons d'être de *Présence Africaine*" set the direction for the magazine⁶. The idea dates back to 1942-43. The magazine was a platform for reflection, trying as best it could to make ends meet and offer its readers sustained articles on the realities of life and struggles in Africa.

6 *Niam n'goura* comes from a Toucouleur proverb "niam n'goura vana niam m'paya" meaning "Eat so you can live", explained by Amady Aly Dieng (1999:291).

Présence Africaine is "patronized" by such great names as Jean-Paul Sartre, Emmanuel Mounier, André Gide, Albert Camus and ethnologists such as Paul Rivet, Théodore Monod, Michel Leiris and Georges Balandier. The committee also included Césaire, Richard Wright and Senghor. But the magazine's major departure from its predecessors was, in addition to its focus on Africa, the nature of its contributors and the artistic and cultural angle from which it tackled the issues. Contributors include Hugues Panassié, the French jazz specialist; collector Daniel Henri Kahnweiler; the painter Picasso; René Bastide, a specialist in Brazilian religions; Paulin Vieyra, a specialist in African cinema; and William Fagg and Jean Laude, specialists in African art. But the magazine also opened up to Black America and English Africa. In addition to Richard Wright, who was part of the patronage committee, the first issues included Peter Abrahams and Mercer Cook, who would later become US ambassador to Dakar.

For the magazine *Présence Africaine*, unlike its predecessors, the real "battles for meaning" had to transcend antagonisms and focus on the cultural field. Alioune Diop understood that it was through culture that the African crisis could be overcome. This does not mean, however, that the magazine did not take an accusatory tone towards the colonial system. In fact, as Alioune Diop would later emphasize: "the most serious political problems only become ours and take on their magnitude from their cultural foundation, i.e. from their resonance on our situations, our historical consciousness, our sensibility, our individual or social psychology" (Diop 1965:13).

Thus, during the celebration of the magazine's fiftieth anniversary (Dakar, November 25-27, 1997), Abdou Sylla compared 1907, the date of the encounter between Negro art and cubism, with 1947, the date of the magazine's creation. "Both events contributed to the development of ethno-aesthetics [...] The history of *Présence Africaine* - and even its destiny - is inseparable from Negro art, to which it has devoted its best publications and which it has widely publicized" (Sylla 1999:291). From the

outset, the magazine has been a forum for cultural and aesthetic debate on African arts. It has published texts by leading specialists in the field. Research has developed through texts by Cheikh Anta Diop, Harris Memel-Foté, Georges Niangoran-Bouah, Engelbert Mveng and Alassane Ndaw. The various articles on the classical arts go beyond ethnology to address the aesthetic dimension. The magazine accompanies symposia on the subject. From the colloquium on Art Nègre in 1966 to that on Négritude and traditional Negro art in 1971, all were published in *Présence Africaine*.

But the magazine's most direct actions in the aesthetic field concerned the editions it devoted to African art, starting with its third issue, in 1948, which opened with an article by Daniel Henri Kahnweiler on "L'art nègre et le cubisme", in which the author reviewed the contribution of Negro art to Western artistic modernity. The magazine devoted a second edition to the arts in its 1951 special issue 10-11. It was written by French, English and Belgian specialists. They were Marcel Griaule, F. H. Lem, Henri Lavachery, Georges Balandier, J-Cl. Pauvert, Jacques Howlett, William Fagg, J-P. Lebœuf, Charles Rattou, Denise Paulme, Mrs. Webster Plass and Jean Vanden Bossche. The book is organized in three parts. In the first, essentially theoretical part, the authors return to the symbols of African arts (Griaule) and the situation of plastic traditions (Lem). Sociological conditions are also discussed (Balandier). The third part looks at the diversity of creative centers in Africa. The second part looks at ancient art in relation to lost societies. This rather archaeological section refers to excavations carried out throughout Africa, particularly in Nigeria and on the outskirts of Chad. "Research not only provides evidence of powerful art centers existing before the 15th century, but also the virtual certainty of an extraordinary art form - that of the Nok Culture - dating back to the first millennium BC. And the stylization techniques used by this ancient art are "essentially African"; here is proof of a permanence that merits close attention" (Balandier & Howlett 1951:10).

Présence Africaine magazine initiated the First Congress of Black Writers and Artists, held in Paris from September 19 to 22, 1956, in the Sorbonne's Amphithéâtre Descartes, the site of the 1948 Universal Declaration of Human Rights. A number of intellectuals and artists took part, including Frantz Fanon and one of the fathers of Nigerian modernity, the painter and sculptor Ben Enwonwu. On the whole, the congress federated and strengthened the ties that existed between the various players, most of whom were already known through publications in previous magazines. Building on this success, a second meeting was held in Rome from March 26 to April 1, 1959. However, following the first congress, the Société Africaine de Culture was founded under the leadership of the magazine *Présence Africaine*, thanks in particular to the charisma of Alioune Diop. Through its publications, the Société Africaine de Culture would continue the same work as *Présence Africaine*. Known today as the Communauté Africaine de Culture, headed by Nobel Prize winner Wole Soyinka, it celebrated the fiftieth anniversary of the First Congress of Black Writers and Artists in Paris in 2006.

Since its creation, the Société Africaine de Culture has spearheaded a number of meetings and publications. In particular, it initiated the organization of the First World Festival of Black Arts and its symposium. In 1977, it organized the Yaoundé symposium (April 16-20, 1973) on The African Critic and his People. The papers given at this colloquium, although largely devoted to literature, also gave a good deal of space to the visual arts. Senghor, then President of the Republic of Senegal, honored the symposium with his presence, noting in his message that "since the year of African independence, since 1960, and even before, black African writers and artists have created a new poetry, a new novel, if not a new painting and sculpture. But criticism, at first glance, has remained on the banks of the Seine, where it continues to employ nineteenth-century methods" (Senghor 1977b:513).

When Léopold Sédar Senghor uttered these words, he was at the head of a state

(he resigned at the end of 1980) for which he had developed a solid cultural policy. In other words, at the time of his speech, Senghor's aesthetic theory was already well established, given the critical vacuum in the African community. This theory had already laid its foundations at the colloquium of the First Congress of Black Writers and Artists, where Senghor presented "L'esprit de la civilisation ou les lois de la culture négro-africaine". In the *Liberté* series, in which all his writings and speeches are published, this text appears under the title "L'esthétique Négro-africaine". It is the second publication in which the poet begins to establish his future aesthetic theory, which makes rhythm and image the defining features of Negro art. It was at the second Congress in Rome that he published the second article that would become fundamental to his aesthetic theory: "Éléments constitutifs d'une civilisation d'inspiration négro-africaine".

Conclusion

It was clear that to better grasp the issues of contemporary reception and circulation, it was important to look back at the discursive cartography of the 1960-1970 period, which saw the development of congresses, reviews and major events. It was within these reviews that the embryos of literary and artistic criticism began to develop, echoing a reevaluation of African cultures. The first beginnings of art criticism coincided with a global reflection on the notions of African renaissance, decolonization and the valorization of black cultures. In the 1960s-1970s, pan-African cultural events held on the continent extended these political and scientific debates. Senghor was a major player in this intellectual and cultural transformation in the 1950s-1970s, within the context of Négritude, the *École de Dakar* and the *Revue Présence Africaine*.⁷ He was a ferryman of ideas, helping to forge

⁷ A point of view that takes a new twist with Senegalese art critic Iba Ndiaye Diadji, or the theorist and aesthetician Yacouba Konaté.

critical thinking on art; entwined in the same persona are the aesthetician and the normative agent of a cultural policy that led to the organization of the First World Festival

of Negro Arts. Today, the Dakar Biennale of Contemporary African Art perpetuates Dakar's position as a center of intense cultural and intellectual life.

NDIAYE, E.H.M. Léopold Sédar Senghor et le temps des revues. *R. Museu Arq. Etn.* 45: 8-17, 2025.

Résumé : Cet article revient sur le contexte général dans lequel s'élaborent les idées qui forgent la pensée de L. S. Senghor. Il cerne les contours du débat et les enjeux qui animent le mouvement de la Négritude face aux velléités d'indépendances dans les colonies françaises et dont le principal foyer d'activité se trouve à Paris. C'est dans cette période que plusieurs événements décisifs seront organisés, à savoir les deux *Congrès des écrivains et artistes noirs* de 1956 (Paris) et 1959 (Rome), de même que le Premier festival mondial des arts nègres de 1966. Ce dernier contribuera à construire l'image de Dakar comme capitale culturelle et intellectuelle. Replacer la figure de Senghor dans cette période nécessite une double articulation. Dans la première partie, il s'agira de fixer les aspects du panafricanisme qui sont foncièrement culturels avec des racines venant de sphères intellectuelles d'expression anglaise et française. Senghor se meut dans cet univers où il rencontre des acteurs décisifs de l'histoire. Les publications sont nourries par des divergences complexes entre intellectuels africains sur la position vis-à-vis de la colonisation. Cette fragmentation se lit dans la généalogie des revues subversives qui se forment et disparaissent soit par mésentente entre leurs dirigeants soit par répression par le pouvoir colonial. Dans la deuxième partie, la revue *Présence africaine* est présentée au sein d'une cartographie globale des périodiques et de leurs positions vis-à-vis de l'indépendance et des luttes de libération. Dès le début, cette revue a été un forum très riche du débat sur les arts africains en publiant des textes d'éminents spécialistes. Les différents articles sur les arts classiques dépassent l'analyse ethnologique pour aborder la dimension esthétique. En outre, la revue accompagne des rencontres scientifiques dont elle fait paraître les actes. Cette période est riche d'une histoire intellectuelle et littéraire dont Senghor en est un témoin privilégié et un acteur majeur.

Mots-clés : Panafricanisme, Négritude, Monde Noir, Afrique, Revue.

Bibliography

Balandier, G.; Howlett, J. 1951. Avant-propos. *Présence Africaine*.

Diagne, P. 2002. *Leopold. S. Senghor ou la Négritude servante de la Francophonie et le Festival Panafricain d'Alger 30 ans après*. Editions Sankoré, Paris.

Dieng, A.A. 1999. Regard sur l'itinéraire de *Présence Africaine*. *Présence Africaine*, Paris.

Diop, A. 1965. Culture et politique. Culture et économie. In: *Société Africaine de Culture* (Ed.). *Economie et Culture*. Éditions *Présence*

- Africaine, tenus à l'Unesco à Paris, du 20 au 21 octobre 1962), Paris.
- Edwards, B.H. 2003. *The practice of diaspora. Literature, translation, and the rise of Black internationalism*. Harvard University Press, Cambridge.
- Hymans, J.L. 1971. *Léopold Sédar Senghor. An Intellectual Biography*. Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Kesteloot, L. 2001. *Histoire de la littérature négro-africaine*. Karthala, Paris.
- Kesteloot, L. 2001. *Histoire de la littérature négroafricaine*. Karthala, Paris. *La Revue du monde noir*. 1931-1932. Éditions de la Revue mondiale, Paris. *Légitime défense*. (1932).
- Maran, R. 1924. Lettre ouverte au professeur Alain-Leroy Locke de l'université d'Howard (Etats-Unis). *Les Continents*.
- M'Bokolo, E. 1995. Des Amériques à l'Afrique: les cheminements du panafricanisme. In: M'Bokolo, E. (Dir.). *L'Afrique entre l'Europe et l'Amérique. Le rôle de l'Afrique dans la rencontre de deux mondes (1492-1992)*. Unesco, Paris : Unesco, 1995. 189 p.
- Senghor, L.S. 1977a. *Liberté III. Négritude et Civilisation de l'Universel*. 1977a. Éditions du Seuil, Paris.
- Senghor, L.S. 1977b. *Le Critique africain et son peuple comme producteur de civilisation*. Présence Africaine, Paris.
- Senghor, L.S. 1992. *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. Presses Universitaires de France, Paris.
- Sylla, A. 1999. *Présence Africaine et l'art nègre. Présence Africaine*, Paris.
- Vaillant, J.G. 2006. *Vie de Léopold Sédar Senghor. Noir, Français et Africain*. Karthala, Paris.

Dacar, plataforma do mercado de arte africano? Antiquários senegaleses em uma encruzilhada

Julien Bondaz*

Denise Dias Barros (tradutora)**

Rosa Vieira (tradutora)***

BONDAZ, J.; BARROS, D. D. VIEIRA, R. Dacar, plataforma do mercado de arte africano? Antiquários senegaleses em uma encruzilhada. R. Museu Arq. Etn. 45: 18-28, 2025.

Resumo: Este artigo examina o papel de Dacar, capital do Senegal, na trajetória histórica do mercado da arte africana denominada tradicional. A partir de dados etnográficos e históricos, analisa-se a atuação dos antiquários senegaleses na constituição de redes transnacionais, tanto no âmbito intracontinental quanto intercontinental. O estudo também aborda as especificidades do mercado de arte senegalês, destacando as perspectivas pan-africanas, possíveis vieses essencialistas ou etnicistas e as dinâmicas entre os antiquários e o islã.

Palavras-chave: Arte africana; Mercado; Antiquário; Senegal; Pan-africanismo.

Introdução

Antiquários senegaleses tiveram um papel fundamental no mercado de arte africana, embora seu protagonismo tenha sido frequentemente ignorado em favor dos comerciantes ocidentais. Durante os anos 1980, Christopher B. Steiner destacou-se como o único etnólogo dedicado a pesquisas aprofundadas, com longos estudos de campo, sobre esses comerciantes na Costa do Marfim. O autor sinalizou que havia uma valorização dos antiquários ocidentais,

enquanto os africanos eram, frequentemente, negligenciados (Steiner 1994: 9). No entanto, apesar das reconfigurações do mercado, a presença dos antiquários senegaleses é antiga e duradoura, dentro da “*corporação transnacional*” (Schneider 2002: 72; tradução nossa) formada pelos comerciantes de arte africana. Dessa forma, eles se destacam como “*protagonistas de uma trajetória artística expandida*”¹ (Biro 2018: 333; tradução nossa), tendo desempenhado papel relevante na circulação internacional das obras de arte africanas e contribuído para consolidar Dacar como um dos principais centros do comércio dessas peças.

Com base em fontes históricas, dados etnográficos e entrevistas realizadas com aproximadamente 20 antiquários senegaleses ou residentes no Senegal, complementadas por conversas com escultores e colecionadores, este artigo examina de forma detalhada as condições de formação e o atual panorama do

* Maître de conférences HDR, Université Lumière Lyon 2. E-mail: <j.bondaz@univ-lyon2.fr>

** Docente do Programa Interunidades Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo. Pesquisadora responsável pelo Projeto Temático Link’ArtÁfricas, FAPESP (processo n. 2022/05923-9). Email: <ddbarros@usp.br>

*** Professora do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. pesquisadora associada ao projeto pelo Projeto Temático Link’ArtÁfricas, FAPESP. Email: <rosarcvieira@usp.br>

1 Do original : “*acteurs actifs d’une histoire de l’art élargie*”.

mercado de arte africana no Senegal. A pesquisa examina as lógicas subjacentes e os paradoxos dessa atividade, cuja origem remonta ao período colonial, mas que posteriormente se expandiu para uma escala pan-africana².

Designações e autodesignações do termo antiquário

No Senegal, os comerciantes que atuam nesse setor são predominantemente homens e ocupam posições subordinadas e centrais no contexto comercial. O uso do termo “antiquário” para designá-los não é óbvio, pois no país essa palavra não corresponde a uma profissão explicitamente definida ou juridicamente regulamentada por lei. Assim, engloba um continuum de atores, desde o “grande antiquário” até o guia turístico *baana baana* (Bondaz 2016). É um termo utilizado para definir e identificar tanto vendedores de objetos, incluindo peças antigas como máscaras e estatuetas, quanto comerciantes de souvenirs voltados para turistas. Refere-se também a profissionais que atuam informalmente no ramo do turismo³. Na Petite-Côte senegalesa, o termo é usado para designar os jovens envolvidos em transações sexuais com turistas (Salomon 2009). Os atores que se definem como “antiquários” utilizam estratégias de distinção para valorizar suas atividades, mobilizando uma distinção problemática entre uma arte chamada “antiga” ou “tradicional” (que muitas vezes inclui cópias envelhecidas

artificialmente) e uma arte designada como “contemporânea” ou “moderna”. Estes qualificativos costumam ser aplicados principalmente a objetos voltados para o público turístico ou utilizados com fins decorativos, sendo menos associados às produções de artistas contemporâneos. Assim como os seus homólogos de outros países da sub-região, os antiquários senegaleses inscrevem-se em relações de distinção que estão intimamente ligadas aos objetos que comercializam, frequentemente designados como “peças antigas”. O valor artístico desses objetos não é inerente, seu valor comercial está associado diretamente à habilidade dos antiquários em contextualizá-los dentro de narrativas e redes relacionadas ao mundo das artes. Essas redes e narrativas fazem da mobilidade comercial, da circulação dos antiquários e dos objetos (mas também das histórias e imagens a eles associadas) elementos centrais na produção de seu valor artístico e, portanto, na fabricação da arte africana. Nessa mobilidade, Dacar ocupa um lugar central e nodal.

De Dacar a Paris: a especialização dos primeiros comerciantes senegaleses de arte

A partir do final do século XIX, o Senegal foi um dos principais pontos de abastecimento de objetos africanos destinados à França e, mais amplamente, à Europa. A abertura do porto de Dacar em 1866 transformou a pequena cidade em uma verdadeira capital comercial e política. Muitos navios faziam escala em Dacar, onde os passageiros aproveitavam a oportunidade para comprar produtos, objetos e animais locais. Vendedores ambulantes podiam ser encontrados no porto e nos principais centros da sociedade colonial, e os escultores locais produziam estatuetas para vender a colonos, missionários e viajantes, mas não ganhavam a vida com isso e não havia demanda por objetos antigos. Foi preciso esperar a década de 1940 para que os comerciantes se especializassem no comércio de arte. Os relatos sobre essa

2 Este artigo se baseia em dados coletados em Dacar e Saint-Louis, no Senegal, durante 2013 e 2014, que integram uma pesquisa mais ampla sobre antiquários e colecionadores na África Ocidental. Informações adicionais foram obtidas em duas novas visitas a Dacar, em 2019 e 2021. As entrevistas com os antiquários foram feitas em francês, sempre garantindo o anonimato dos participantes. Para reflexões aprofundadas sobre as investigações do mercado de arte africana, consulte especialmente Cayla (2024).

3 É importante notar que a distinção entre as atividades do antiquário e do colecionador também é fluída, tornando ainda mais complexa qualquer tentativa de tipologia. Sobre este ponto, ver Bondaz (2015).

primeira geração de antiquários, que podem ser entendidos como uma forma de mito fundacional, situam essa virada no antigo Sudão francês (atual Mali). O governador colonial Edmond Louveau teria pedido a um comerciante de arroz, Amadou Sylla, que reunisse objetos representativos do território que ele administrava para exibí-los na feira colonial de Bruxelas em 1948. Dessa forma, sob o incentivo do governador, o comerciante apelidado de “Grande Sylla” viajou a Paris na companhia de Gouro Sow, um escultor e comerciante laobé. Os dois homens conheceram Pierre Vérité e Jean Roudillon e ingressaram no mercado de arte (Panella 2003). No final do período colonial, cerca de dez antiquários se instalaram no bairro de Medina Coura, em Bamako.

Na capital senegalesa, um mercado especializado estava se desenvolvendo próximo ao mercado Kermel (construído no final dos anos 1900), e os vendedores ambulantes tornavam-se numerosos. Em 1946, o ex-administrador colonial Charles Hanin (1946: 122; tradução nossa) criticou os “produtos oferecidos nos terraços dos cafés de Dacar ou nos convés dos Chargeurs Réunis da América do Sul”, os quais ele contrastou com a “arte religiosa”, considerada por ele a genuína arte africana⁴. Os comerciantes vinham das colônias vizinhas para vender objetos. Alguns anos antes da independência, o jornalista Jean Lartéguy (1957: 19; tradução nossa) mencionou, por exemplo, os “comerciantes diola”, que vendiam “*máscaras pseudo-negras*”. Os comerciantes também ofereceram máscaras ao Institut Français d’Afrique Noire (IFAN), aumentando a primeira coleção pública de Dacar⁵. Em 1947, Raymond Mauny, arqueólogo do Instituto, escreveu para a etnóloga Denise Paulme, chefe do Departamento da África no Musée de l’Homme

em Paris, dizendo que havia recebido visitas de comerciantes da Guiné e do Sudão francês:

*Eu estava esperando por uma oportunidade de satisfazer seu pedido de trocas sem esvaziar as coleções do IFAN. Essa oportunidade acaba de surgir na forma de comerciantes sudaneses e guineenses que nos trouxeram recentemente uma grande quantidade de material que eu havia adquirido com os fundos da Société des Amis de l’IFAN (tradução nossa)*⁶.

Desde o final do período colonial, a atividade portuária e o desenvolvimento econômico de Dacar contribuíram para tornar a capital senegalesa um local de comercialização de obras de arte africanas.

A partir da década de 1960, vários antiquários senegaleses, da África do Oeste ou europeus, instalaram-se principalmente ao longo de duas das principais artérias do Plateau: a avenida Georges-Pompidou e a rua Mohamed V. O I Festival Mundial das Artes Negras, em 1966, desempenhou um papel essencial na dinamização desse setor de atividade. Além disso, as políticas de valorização cultural e artística conduzidas por Léopold Sedar Senghor contribuíram de maneira decisiva para tornar o Senegal pós-colonial uma arena artística favorável ao desenvolvimento do mercado de arte (Harney 2004). As primeiras gerações de antiquários senegaleses são frequentemente oriundas das linhagens de escultores e tecelões Haalpulaar ou de especialistas da palavra (*géwal*) Wolof. A escultura e a venda de objetos de madeira esculpida eram atividades reservadas aos grupos profissionais endogâmicos (referidos como casta na literatura) com um estatuto social

4 No original: “*produits offerts aux terrasses de café de Dakar ou sur les ponts des Chargeurs Réunis en provenance de l’Amérique du Sud*”.

5 No entanto, foi preciso esperar até 1961 para que o IFAN se dotasse de um verdadeiro museu para expor a sua coleção. Sobre este ponto, ver de Suremain (2007).

6 Carta de Raymond Mauny à Denise Paulme, 5 de julho de 1947, DA002040/18837, arquivos do museu du quai Branly-Jacques Chirac. No original: “*J’attendais l’occasion pour pouvoir satisfaire à votre demande d’échanges sans pour autant dégarnir les collections de l’IFAN. Cette occasion vient de se présenter sous les espèces de marchands soudanais et guinéens qui nous ont apporté dernièrement un assez bon matériel que j’ai fait acquérir sur les fonds de la caisse de la Société des Amis de l’IFAN*”.

específico⁷. Os escultores laobe que migraram para Dacar reorientaram ou abandonaram a sua atividade de escultores para se estabelecerem como antiquários por conta própria. Abdou Sylla (2004: 73-74; tradução nossa) define-os como “*escultores urbanos*” e observa que muitos deles são “*tão bem organizados que possuem filiais e lojas em vários locais e, por vezes, em vários pontos turísticos, onde colocam funcionários, alguns dos quais são enviados para mercados e praças públicas ou mesmo para o estrangeiro*”⁸.

As redes desses antiquários desenvolveram-se e se tornaram transnacionais. Conforme documentado por Gérard Salem (1981), alguns antiquários senegaleses se instalaram em Paris nos anos seguintes à independência do Senegal. O mais importante deles é, sem dúvida, Yanda Diop, que, a partir da década de 1960, abasteceu galerias de arte parisienses e vendeu máscaras e estatuetas no mercado de pulgas de Saint-Ouen. Não se trata apenas das esculturas tradicionais, mas também de criações modernas produzidas e comercializadas por escultores laobe. Diop também era proprietário de várias lojas e galerias no bairro do Plateau, em Dacar, bem como participava da vida política senegalesa (era membro do comitê do Partido Socialista da região do Cabo Verde). Outro antiquário senegalês, Dijbril Sonako, também se estabeleceu em Paris na mesma época, ainda que já tivesse lojas na própria capital senegalesa (Amin 1969: 165). Desde meados da década de 1960, Amadi Sow, escultor originário da região de Louga que havia migrado para Dacar, organizava seu comércio a partir de Marselha, desenvolvendo suas redes em toda a França. A cidade portuária rapidamente se tornou um dos principais

lugares do mercado de arte africana, do qual participavam muitos vendedores ambulantes senegaleses (Bertoncello & Bredeloup 2004; Salem 1981). Inicialmente direcionado à França, o mercado da arte rapidamente se voltou para outros países do Norte. Entre as gerações seguintes, o comerciante de arte mais conhecido é, com certeza, Mourtala Diop, também colecionador. Sua atuação começou nos anos 1970, quando desenvolveu seu comércio de obras antigas, mas também contemporâneas, para os Estados Unidos, onde acabou se instalando. Forçado a retornar ao Senegal no início dos anos 2000, após problemas com a justiça americana, ele criou um museu privado em Sally, cidade balneária muito turística, apresentando sua rica coleção pessoal. A maioria desses antiquários migrantes pertence à confraria mouride (uma das duas maiores confrarias sufis no Senegal). Como em muitos campos da economia senegalesa, as redes do mercado da arte são familiares, religiosas e, frequentemente, políticas.

As vias africanas do mercado: uma história sub-regional

A história dos antiquários senegaleses também se desenrola em outros lugares além de Dacar, da Europa e dos Estados Unidos. Durante toda a segunda metade do século XX, ela esteve estreitamente conectada à Costa do Marfim. Nas décadas de 1950 e 1960, muitos comerciantes senegaleses migraram para esse outro país francófono da África Ocidental, cuja arte era particularmente procurada na época. Alguns também se instalaram no Togo. Na virada das independências, os primeiros antiquários senegaleses que atuaram em Abidjan, Bouaké ou Korhogo eram majoritariamente Laobe ou Wolof⁹. Vários começaram como intermediários para antiquários ou para colecionadores ocidentais, sendo empregados para fazer viagens pelas

7 As primeiras gerações de antiquários do Mali, cujo papel pioneiro no mercado de arte foi observado, eram amplamente compostas por ferreiros, que pertenciam igualmente a uma estrutura de linhagem e de saberes hereditários.

8 No original: “*si bien organisés qu'ils disposent de succursales et d'échoppes dans diverses places et parfois dans plusieurs sites touristiques, dans lesquelles ils placent des employés, dont certains sont envoyés dans les marchés et places publiques ou alors à l'étranger*”.

9 Sobre o mercado de arte africana na Costa do Marfim, ver Förster (2015); Steiner (1994; 1995).

diferentes regiões do país ou pelos países vizinhos com o objetivo de comprar objetos. Assim, eles próprios se qualificavam como “batedores” no jargão profissional¹⁰. Depois de ganhar dinheiro suficiente realizando essa tarefa subalterna, vários compraram objetos para sua conta pessoal, constituindo assim um pequeno estoque de objetos, e se instalaram como antiquários no local. Nos anos 1970, muitos comerciantes senegaleses abriram lojas ou galerias na Costa do Marfim, a tal ponto que, em Abidjan, o mercado de antiguidades era apelidado de “mercado senegalês”. Alguns deles emigram posteriormente para a Europa (Salem 1981) ou para os Estados Unidos (Ebin & Lake 1992), ou ainda retornam a Dacar como atacadistas, especializados na arte marfinense.

Esse período é também o de circulações mais amplas: muitos desses antiquários realizam viagens por toda a África do Oeste e na África Central, ou mesmo, excepcionalmente, na África do Leste. Na mesma época, beneficiando-se do desenvolvimento do turismo na África Ocidental, muitos recém-chegados ao mercado da arte combinaram o trabalho de antiquário com o de agente ou de guia turístico. Durante as excursões, aproveitavam para procurar objetos, abastecendo-se de cópias artificialmente envelhecidas de escultores instalados em vilarejos distantes dos centros urbanos. Os anos 1970 e 1980 correspondem a uma diversificação do mercado de arte africana. Nesse contexto, assiste-se à raridade de máscaras e estatuetas consideradas “antiguidades”, ou seja, objetos julgados autênticos, e vários antiquários se orientam para o comércio de contas e têxteis. Os relatos de viagem ou de turnê para a aquisição de objetos são mais da ordem da lembrança do que da atualidade da profissão, fazendo com que a figura do

10 No original “rabatteurs”. Este termo (certamente emprestado dos seus empregadores) remete ao vocabulário da caça. Além disso, podemos pensar em que medida esta transferência de vocabulário se explica também pelo desenvolvimento conjunto do turismo cinegético na Costa do Marfim, que leva muitos caçadores ocidentais a recrutar guias e batedores locais. O colecionador e negociante de arte Raoul Lehuard referia-se à atividade desses intermediários como “caça na selva” (Baqué 2021: 72-77).

antiquário “aventureiro” ou “migrante” (Bondaz 2016; Mimche & Tourère 2009) se insira agora em uma lógica de distinção intergeracional. Os jovens antiquários narram as viagens da geração anterior para valorizar uma profissão que ainda se transmite amplamente de pai para filho. Um antiquário senegalês de quarenta e poucos anos me explicava assim: “antes as pessoas partiam para aprender. A maioria dos antiquários era viajante. Em um dado momento, eles voltaram para casa para manter a profissão” (tradução nossa)¹¹. A grande mobilidade e a forte presença dos antiquários senegaleses na Costa do Marfim pertencem agora à história pregressa e à nostalgia de uma época particularmente propícia a esse mercado de arte africana.

O início da política de “marfinização” nos anos 1980 e, sobretudo, a guerra civil e a crise eleitoral do início dos anos 2000 na Costa do Marfim transformaram a organização e as redes do mercado. Os antiquários senegaleses instalados na Costa do Marfim, assim como os seus colegas burquinabês, também muito presentes, foram forçados a retornar aos seus respectivos países de origem. “Os pioneiros estão de volta” (tradução nossa)¹², resumiu um antiquário de Dacar em uma entrevista em 2013. Na década seguinte, a crise maliana, por sua vez, obrigou os antiquários do país a buscar novas filiais ou a migrar (quando não se reconverteram na atividade mineradora). Esses conflitos, como outros anteriores, serviram de justificativa para o aparecimento de máscaras e estatuetas antigas no mercado. Essas transformações, assim, dão conta dos aspectos geopolíticos do mercado de arte africana, tanto no plano da circulação de atores quanto de objetos. O retorno ao país de muitos antiquários senegaleses ou a instalação de comerciantes malianos, hausas ou camaroneses na capital senegalesa favoreceu, além disso, a reconfiguração sub-regional do mercado e o surgimento da cidade de Dacar como sua

11 No original: “Avant, les gens partaient pour apprendre. La plupart des antiquaires, c’était des voyageurs. À un moment donné, ils sont rentrés au bercail pour garder le métier”.

12 No original: “Les pionniers sont de retour”.

nova “plataforma”. Os antiquários continuam, contudo, a insistir em sua participação em redes transnacionais a fim de valorizar objetos apresentados como “autênticos” e supostamente adquiridos em zonas remotas do continente. “*Nós desenterramos peças na fonte em vilarejos desconhecidos no interior da África*” (tradução nossa)¹³, destaca, por exemplo, um deles no site de sua galeria.

No entanto, o contexto senegalês apresenta diferenças significativas com o da Costa do Marfim. Existem poucas tradições escultóricas importantes no Senegal – com algumas exceções notáveis, como as máscaras diola (*ajamat*), bassari (*alyane*) e bedik (*adik*) no sul de Casamansa. O abastecimento de obras de arte e a produção de cópias ocorrem, assim, em outros países. No início dos anos 2000, por exemplo, vários atacadistas camaroneses se instalaram no bairro de Medina ou nos arredores de Dacar, e em cidades secundárias do país, com a lógica familiar operando de maneira central. Instalado em Dacar desde o final dos anos 2000, um desses antiquários resumiu essas migrações profissionais: “*Tudo isso é uma só pessoa, como um avô que tem um filho em Saint-Louis, em Zinguichor, em Dacar*” (tradução nossa)¹⁴. Esses antiquários importam, por via marítima, cópias de máscaras e estatuetas provenientes da África Central (Mimche & Tourère 2009). A Feira Internacional de Dacar (FIDAK), organizada a cada dois anos desde 1974, também favoreceu as cadeias de abastecimento camaronesas.

Assegurada durante o período colonial pelos escultores, a produção local continua a alimentar o mercado. O vilarejo artesanal de Guediawaye, criado em 1995, é um dos principais locais de produção. Situado ao norte da península de Cabo Verde, Guediawaye é uma cidade muito deslocada do centro, onde os turistas raramente vão (ao contrário do Mercado Kermel ou do mercado de Soumbédioune, em Dacar).

13 No original: “*Nous dénichons des pièces à la source dans des villages insoupçonnés au fin fond de l’Afrique*”.

14 No original: “*Tout ça, c’est une seule personne, comme un grand-père qui a un fils à Saint-Louis, à Zinguichor, à Dakar*”.

O vilarejo especializou-se na produção de obras e na venda por atacado. No final dos anos 2010, reunia uma centena de escultores, que abasteciam o Mercado de Kermel, o vilarejo artesanal de Soumbédioune, a ilha de Gorée, mas também galerias em outras cidades (como Saint-Louis). A maioria se especializa no trabalho de escultura ou de polimento, distinguindo respectivamente os ofícios de “escultor” e de “acabador”, e produz estatuária “moderna”, principalmente decorativa: máscaras de perfil designadas como “máscaras laobé”, estatuetas “macouba” representando uma mãe e seu filho, ou ainda estatuetas de casal ditas “Saint-Valentin”. Enviando essas produções por contêineres para todo o mundo (Europa, Estados Unidos, Ásia, América do Sul e Dubai), os atacadistas são os principais clientes. Essa produção é ocasionalmente alvo de zombarias por parte dos antiquários. Durante uma entrevista em 2013, um antiquário de Dacar criticava os vendedores de “máscaras de Thiaroye, máscaras de Guediawaye”, fazendo alusão às cópias fabricadas e envelhecidas artificialmente nos arredores de Dacar ou no vilarejo de Guediawaye. Além dos muitos escultores presentes em Guediawaye, um vendedor de “peças antigas” também mantém um estande, comercializando, majoritariamente, cópias artificialmente envelhecidas importadas da Costa do Marfim, onde as tradições escultóricas são mais presentes e onde esse comércio continua a ser favorecido pelas cadeias estabelecidas durante a segunda metade do século XX e pela abertura marítima.

Ser antiquário no Senegal: a arte de lidar com objetos

Os antiquários senegaleses comercializam obras de arte que apresentam elementos de sua própria cultura, o que pode parecer paradoxal. Devido à raridade da estatuária ritual no Senegal, eles negociam objetos identificados com grupos étnicos presentes em outros países, conduzindo-os a adotar uma concepção ampla de cultura como “cultura africana”. Muitos

de seus colegas de outros países africanos se identificam com grupos étnicos produtores de máscaras e estatuetas, aos quais estão associados estilos artísticos, ao passo que os antiquários senegaleses utilizam esses rótulos étnicos com o objetivo de apresentar o continente como uma totalidade. Em ambos os casos, os comerciantes de arte contribuem para reproduzir uma identificação entre grupos sociais e conjuntos de objetos que permanecem sendo uma problemática, na medida em que são etnizados conjuntamente os seres humanos e os artefatos por eles produzidos e utilizados. Essa lógica se insere na continuidade do “paradigma étnico” estabelecido na época colonial em relação à cultura material das sociedades africanas (Ravenhill 1996).

Esse aspecto continua sendo fundamental tanto na especialização de muitos antiquários oeste-africanos (antiquários dogon especializados na arte chamada “dogon”, por exemplo) quanto nas narrativas e formas de exposição comercial dos antiquários senegaleses (máscaras e estatuetas apresentadas em galerias e lojas por categorias étnicas). A especialização destes últimos consiste, portanto, em reconhecer nas peças características distintivas que permitem associá-las a uma categoria étnica e estilística, não propriamente a uma origem geográfica. Se, por um lado a “cultura africana” a que se referem é apresentada como homogênea e essencializada, por outro, os objetos comercializados requalificam o modo como as obras de arte são interpretadas enquanto indícios de etnicidade. A adequação entre a etnia do escultor e o estilo da obra funciona como uma suposta prova da sua autenticidade, tornando-se indispensável em sua exposição e narrativa. Um antiquário senegalês fez a seguinte explicação: “*um Baule não pode fazer de você um senegalês, um senegalês não pode fazer de você um Baule*” (tradução nossa)¹⁵. Essa simplificação mostra como “os atores sociais que fabricaram e utilizaram os objetos são vistos como os executores de uma ‘cultura’ que, por sua vez,

se torna a verdadeira produtora e usuária do grupo”¹⁶ (Peressini 1999: 32; tradução nossa). As lógicas coloniais da etnicização são, portanto, reproduzidas de maneira articulada aos preconceitos culturalistas e essencialistas que caracterizaram muitos discursos sobre a “cultura africana” desde o período colonial, inclusive na antropologia e na história da arte.

Identifica-se, assim, uma especificidade no caso dos comerciantes de arte senegaleses, em sua maioria Wolof e Laobe. Ao colocar à venda máscaras e estatuetas originárias de outros países africanos e apresentá-las como elementos de uma “cultura africana” da qual reivindicam pertencer, eles se inscrevem mais em uma perspectiva pan-africanista do que nacionalista ou étnica. As lojas e galerias funcionam como metonímias do continente. Um comerciante senegalês apresentava sua loja nestes termos: “*É o museu da África. Há todas as raças*” (tradução nossa)¹⁷. Embora essa perspectiva pan-africana não seja expressa em termos políticos, ela está parcialmente ligada à centralidade do Pan-Africanismo nos discursos locais, historicamente fundamentado pelo estatuto específico do Senegal durante o período colonial e, posteriormente, pela política cultural conduzida por Léopold Sédar Senghor (Harney 2004; Sylla 1998). Para este último, a ideia de unidade africana era indissociável da ideia de unidade da arte africana, ou do que ele designava na época como “arte negra” (Cohen 2020; Diagne 2007). Da mesma forma, tal objetivo coincide com o do museu do IFAN mencionado anteriormente, hoje renomeado Museu Théodore Monod de arte africana.

Em contraste com os museus criados nas outras colônias da África Ocidental Francesa no final do período colonial, este não apresenta a cultura material ou a arte da colônia e depois do país, mas, sim, de toda a África Ocidental (Bondaz 2020; Suremain 2007). Por isso, pôde ser apresentado como “*um microcosmo artístico*

15 No original: “*Un Baoulé ne peut pas te faire un Sénégalais, un Sénégalais ne peut pas te faire un Baoulé*”.

16 No original: “*les acteurs sociaux concrets qui ont fabriqué et utilisé les objets sont vus comme les exécutants d’une “culture” qui, elle, devient le véritable producteur et utilisateur du groupe*”.

17 No original: “*C’est le musée de l’Afrique. Il y a toutes les races*”.

da *África negra*” (Oberlé 1989: 78; tradução nossa)¹⁸. Desde a sua inauguração em Dacar, em dezembro de 2018, o Museu das Civilizações Negras segue a mesma lógica. A sala dedicada à arte africana, intitulada “Civilizações Africanas”, reúne obras provenientes de toda a África subsaariana. O painel introdutório original enfatizava o valor religioso dessa arte: “*Na África, as máscaras e as estatuetas têm fundamentalmente um valor espiritual e metafísico*” (tradução nossa)¹⁹. Essa sala de exposições foi totalmente reconfigurada e o texto introdutório passou a insistir mais na necessidade de desconstruir a ideia de uma “arte tradicional”: “*Sendo a arte dinâmica na África de hoje, a que se faz só pode ser a expressão do estado atual das sociedades e culturas africanas*” (tradução nossa)²⁰. Além disso, foram adicionados cartazes temáticos, permitindo contextualizar as obras expostas, pouco familiares aos visitantes senegaleses.

Tal como nesses dois museus, os objetos colocados à venda pelos antiquários senegaleses são, na sua grande maioria, provenientes de países estrangeiros. No entanto, alguns deles implementam estratégias de etnicização dos objetos, apresentando, por exemplo, as máscaras denominadas “laobe” ou “máscaras fulas” como tradicionais. Excepcionalmente, essas estratégias de nacionalização também podem se aplicar a objetos provenientes de outros países africanos, um *nkisi nkondi* do Congo, por exemplo, é apresentado por um antiquário senegalês como uma figura de Mame Daouda, em referência a uma responsável pelo *ndépp*, culto de possessão lebou. Como indicava Nelson Graburn (1976) na introdução do seu livro sobre arte turística,

18 No original: “*un microcosme artistique de l’Afrique noire*”.

19 No original: “*En Afrique, le masque et la statuette sont fondamentalement une valeur spirituelle et métaphysique*”.

20 No original: “*L’art étant dynamique dans l’Afrique d’aujourd’hui, celui qui se fait ne peut être que l’expression de l’état actuel des sociétés et des cultures africaines*”.

as tradições inventadas para turistas podem, depois, ser nacionalizadas.

Os antiquários senegaleses não lidam apenas com os diferentes critérios de identificação dos objetos, como o estilo, a suposta origem étnica, as referências à “cultura africana”, eles também precisam ajustar sua atividade ao contexto religioso, o qual é composto em sua grande maioria por muçulmanos. Dessa forma, o desafio para eles consiste em adequar sua profissão e seu discurso sobre os objetos, especialmente sobre as estatuetas, aos preceitos do islã, tanto para si mesmos quanto para suas famílias, parentes e vizinhos. Valorizar máscaras e estatuetas não é algo simples. Na melhor das hipóteses, esses objetos são vistos como vestígios de práticas consideradas pagãs e, na pior, como suportes ainda ativos de práticas mágico-rituais associadas ao imaginário da bruxaria. Nesse sentido, os antiquários correm o risco de se tornarem suspeitos de usar os objetos que colecionam para fins que não sejam puramente comerciais e profissionais, mas também como suportes de práticas ocultas destinadas a aumentar seu prestígio e riqueza. Portanto, eles não cessam de lidar com a ambivalência dos objetos que comercializam, adaptando seu discurso de acordo com seus interlocutores (Bondaz 2019).

Por um lado, apresentar esses objetos como peças “autênticas”, tendo sido utilizadas em um contexto ritualístico, equivale a atribuir-lhes um poder mágico-ritual potencialmente perigoso, na medida em que raramente é possível saber se os objetos foram utilizados para fins benéficos ou maléficis. Alguns antiquários explicam que eles próprios desconfiam dos objetos que comercializam. Um antiquário malinês radicado em Dacar considerava, por exemplo, a respeito dos objetos ligados ao culto iniciático bamanan do N’omo: “*quando você está na presença desses objetos, sabe que eles têm algo de especial. Você os deixa do lado de fora. É preciso neutralizá-los*” (tradução nossa)²¹. Circulam várias histórias sobre antiquários que adoceram,

21 No original: “*Quand tu es en présence de ces objets, tu sais qu’ils ont quelque chose de spécial. Tu les laisses dehors. Il faut les neutraliser*”.

foram considerados loucos ou que morreram de forma suspeita, sugerindo que essas desgraças teriam sido causadas pela exposição ao poder de certos objetos. Em setembro de 1993, um incêndio que devastou o mercado Kermel foi interpretado por alguns habitantes de Dacar como a manifestação de entidades invisíveis associadas às máscaras e estatuetas armazenadas no local pelos comerciantes de arte.

Por outro lado, muitos antiquários insistem na carga ou alma (*ruu* em wolof) dos objetos. Um antiquário senegalês me explicou, por exemplo, que “*é preciso tentar entrar em contato com os objetos, porque eles também têm alma*”²². Mas esse poder atribuído aos objetos às vezes é traduzido em termos religiosos e atribuído a Allah. Outro antiquário considerava que “*os objetos têm sua baraka*”²³. Ele se referia a uma noção central na economia moral da confraria do islã senegalês, isto é, a carga dos objetos é convertida em um atributo de origem divina, o que permite apresentar sua comercialização como uma atividade lícita à luz dos preceitos do islã sufi e inscrevê-la no quadro normativo das trocas econômico-religiosas em vigor na sociedade senegalesa (Cruise O’Brien 1974).

As complexas relações entre a mercantilização da arte africana e o islã também se refletem em uma narrativa sobre as origens do mercado de arte no Senegal, conforme falou um dos antiquários entrevistado. Situando sua narrativa nas primeiras décadas do século XX, ele explicou que os primeiros verdadeiros antiquários haviam antes operado em Diourbel e Kaolack, duas cidades do centro-oeste do Senegal, mas que Cheikh Amadou Bamba, fundador da irmandade mouride, que tinha uma casa em Diourbel, proibiu a posse de estatuetas na região, obrigando os antiquários a migrar para Dacar. As migrações dos primeiros vendedores especializados no comércio de objetos de arte tinham, assim, uma razão religiosa, e o mercado de arte,

transferido para a capital, era implicitamente apresentado como um espaço emancipado de uma das mais importantes irmandades sufis do Senegal. Os itinerários e as práticas concretas dos antiquários não testemunham tal emancipação, pelo contrário, indicam uma capacidade de conjugar a atividade comercial e o pertencimento a uma irmandade (a grande maioria deles são mourides). Porém, essa narrativa de origem tem o mérito de destacar as estratégias que eles empregam para desempenhar seu papel de intermediários entre os mundos do islã e da arte. É também graças a essa arte da composição que eles conseguiram tornar Dacar uma das arenas mais importantes da arte africana.

Conclusão

Historiadores e historiadoras da arte documentaram em larga escala a história da Escola de Dacar, espaço de invenção de uma arte considerada “moderna” logo após a independência do Senegal, e dedicaram numerosos estudos ao surgimento dessa capital da África do Oeste como palco central da arte contemporânea, especialmente graças à Bienal de Dacar. No entanto, há poucos estudos voltados para analisar como ela se insere na história do chamado mercado de arte africano dito “tradicional”. Não se trata de opor essas abordagens e interesses múltiplos, mas, sim, de convidar à desconstrução de perspectivas muitas vezes centradas em categorias e periodicidades (“tradicional”, “moderno”, “contemporâneo”) aplicadas, antes de tudo, à história das artes ocidentais²⁴. A globalização do mercado de arte e a internacionalização dos circuitos artísticos constituem processos correlatos que promovem a circulação de objetos, pessoas e práticas artísticas, além da transferência de atribuições e categorias. Essas classificações também são objeto de distinções ou indiferenças, conforme os contextos históricos e culturais. Assim, uma

22 No original: “*il faut essayer de se contacter avec les objets, parce que les objets aussi ils ont leur âme*”.

23 No original: “*les objets ont leur baraka*”.

24 Para uma crítica nessa linha, ver, por exemplo, Harney e Philipps (2018).

história global da arte que pretenda permanecer atenta a essas questões e a esses vieses epistemológicos só pode, portanto, ser escrita a

partir das práticas situadas dos atores do mundo da arte, considerando especialmente o papel fundamental e não periférico dos comerciantes.

BONDAZ, J.; BARROS, D. D. VIEIRA, R. Dakar, a hub of the African art market? Senegalese art dealers at the crossroads of worlds. *R. Museu Arq. Etn.* 45: 18-28, 2025.

Abstract: This article examines the place of Dakar, the capital of Senegal, in the history of the so-called traditional African art market. Based on ethnographic and historical data, it describes the role played by Senegalese antiquaries in establishing transnational networks, at both intracontinental and intercontinentalscales. Furthermore, it questions the specificities of the Senegalese market, particularly its pan-African perspectives, the essentialist or ethnicist biases it conveys, and the antiquaries' relationship with Islam.

Keywords: African art; Market; Art dealers; Senegal; Pan-Africanism.

Referências bibliográficas

- Amin, S. 1969. *Le monde des affaires sénégalais*. Les éditions de Minuit, Paris.
- Baqué, P. 2021. *Un nouvel or noir. Le pillage des objets d'art en Afrique*. Agone, Marseille.
- Bertoncello, B. ; Bredeloup, S. 2004. *Colporteurs africains à Marseille*. Un siècle d'aventures. Autrement, Paris.
- Biro, Y. 2018. *Fabriquer le regard. Marchands, réseaux et objets d'art africains à l'aube du XXe siècle*. Les Presses du Réel, Dijon.
- Bondaz, J. 2015. L'art primitif réapproprié ? Les collectionneurs d'art africain en Afrique de l'Ouest. *Cahiers d'anthropologie sociale*: 24-48.
- Bondaz, J. 2016. Masques passeports et antiquaires migrants. La marchandisation de l'art africain en Afrique de l'Ouest. *Cahiers du CAP*: 77-103.
- Bondaz, J. 2019. Le caractère marchand du fétiche et son secret. L'art de profiler les objets chez les antiquaires ouest-africains. *Gradhiva*: 70-91.
- Bondaz, J. 2020. Echantillonner toute l'Afrique. Les collectes coloniales de l'Institut Français d'Afrique Noire (1936-1960). *Troubles dans les collections* 1. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/354618183_Echantillonner_toute_l'Afrique_Les_collectes_coloniales_de_l'Institut_Francais_d'Afrique_Noire_1936-1960. Acesso em : 16/01/2026.
- Cayla, J. 2024. Ethnologue, espionne et apprentie. «Sécréter» les données produites sur le marché de l'art africain au Burkina Faso à l'ère de la science ouverte. *Ethnologie française* 54: 47-61.
- Cohen, J. 2020. Senghor, «l'art nègre» et l'école de Dakar. In : Diouf, M. ; Murphy, M. (Eds.). *Déborder la négritude. Arts, politique et société à Dakar*. Les presses du réel, Dijon, 19-33.
- Cruise O'Brien, D.B. 1974. Don divin, don terrestre : l'économie de la confrérie mouride. *European Journal of Sociology* 15: 82-100.
- Diagne, S.B. 2007. *Léopold Sedar Senghor : l'art africain comme philosophie*. Riveneuve, Paris.

- Dupire, M. 1985. A nomadic caste. The Fulani woodcarvers, historical background and evolution. *Anthropos* 80: 85-100.
- Ebin, V. ; Lake, R. 1992. Camelots à New York. Les pionniers de l'immigration sénégalaise. *Hommes et Migrations*: 32-37.
- Graburn, N.H.H. (Ed.). 1976. *Ethnic and Tourist Arts*. University of California Press, Berkeley.
- Harney, E. 2004. *In Senghor's Shadow. Art, Politics and the Avant-Garde in Senegal, 1960-1995*. Duke University Press, Durham.
- Harney, E.; Phillips, R.B. (Ed.). 2018. *Mapping modernisms. Art, indigeneity, colonialism*. Duke University Press, Durham.
- Förster, T. 2015. New Markets, New Patrons. Work-Trade Relationships in a West African art market. *In: Africa in the Market. Twentieth-century art from the Amrad African art collection*. Royal Ontario Museum, Toronto, 75-97.
- Lartéguy, Jean. 1957. *Les clefs de l'Afrique*. Albin Michel, Paris.
- Mimche, H. ; Tourère, Z. 2009. Circulations migratoires des élites économiques dans l'ouest du Cameroun. Le cas des "antiquaires". *In: Baby-Collin V. et al. (Ed.) Migrants des Suds*, IRD Editions, Marseille, 77-96.
- Oberlé, P. (Ed.) 1989. *Sénégal. La nature, le pays, les hommes*. SAEP, Colmar.
- Panella, C. 2003. Quelques notes sur la circulation des objets dogon au Soudan français. *In: Bedaux, R. ; van der Waals, J.D. Regards sur les Dogon du Mali*. Rijksmuseum voor Volkenkunde-Editions Snoeck, Leyde-Gand, 214-216.
- Peressini, M. 1999. Pour en finir avec l'ethnicité des objets. *Anthropologica* XLI, 1: 35-52.
- Ravenhill, P.L. 1996. The Passive Object and the Tribal Paradigm. Colonial Museography in French West Africa. *In: Arnoldi, M. J.; Geary, C.M.; Hardin, K.L. (Eds.), African Material Culture*. Indiana University Press, Bloomington; Indianapolis, 265-282.
- Salem, G. 1981. *De Dakar à Paris, des diasporas d'artisans et de commerçants. Étude socio-géographique du commerce sénégalais en France*. Tese (doutorado). EHESS, Paris.
- Salomon, C. 2009. Antiquaires et businessmen de la Petite Côte du Sénégal. Le commerce des illusions amoureuses. *Cahiers d'études africaines* : 147-174.
- Schneider, J. 2002. World Markets: Anthropological Perspectives. *In: MacClancy, J. (Ed.). Exotic No More: Anthropology on the Front Lines*. The University of Chicago Press, Chicago; London, 64-85.
- Steiner, C.B. 1994. *African Art in Transit*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Steiner, C.B. 1995. The Art of the Trade: On the Creation of Authenticity in the African Art Market. *In: Marcus, G.E.; Myers, F.R. (Eds.). The Traffic in Culture*. University of California Press, Berkeley, 151-66.
- Suremain, M-A. 2007. La mise en musée des cultures africaines, le musée de l'IFAN, 1940-1960. *Outre-Mers* 356-357 : 151-172.
- Sylla, A. 1998. *Arts plastiques et Etat au Sénégal*. PSIC, Dakar.
- Sylla, A. 2004. *L'artisanat sénégalais*. Presses universitaires de Dakar, Dakar.

Do Festival Mundial de Artes Negras de Dacar (1966) ao Festival Pan-Africano de Argel (1969): tensões e invisibilidades em arenas políticas

Mahfouz Ag Adnane*
Marina Berthet**

AG ADNANE, M.; BERTHET, M. Do Festival Mundial de Dacar (1966) ao Festival Pan-Africano de Argel (1969): tensões e invisibilidades em arenas políticas. *R. Museu Arq. Etn.* 45: 29-46, 2025.

Resumo: Este artigo propõe reflexões sobre os festivais culturais de Dacar (1966) e de Argel (1969). Existe uma ampla literatura sobre os impactos desses dois festivais, abrangendo discussões em torno da arte, da Negritude e do Pan-Africanismo, além de inúmeros arquivos, material jornalístico, filmes, artigos e livros. Esta análise busca complementar o debate ao considerar os festivais como arenas políticas em espaço-tempo delimitado, quase como fatos sociais totais. O estudo concentra-se nas críticas internas e externas, destacando vozes da diáspora, tensões pouco exploradas e questões que confrontam as intenções oficiais dos festivais com as reivindicações das populações dos dois países. Nesse percurso, examina-se o Festival de Dacar e, em seguida, o Festival Pan-Africano de Argel, que silenciou identidades presentes no nascimento da nação argelina e suas tradições de festivais saarianos. Não se trata de comparar os dois festivais, mas de analisar suas especificidades e como suas dinâmicas resultaram na inviabilização de diferentes culturas no decorrer desses espetáculos mundiais. Ao debruçar-se sobre os processos históricos desses festivais, a pesquisa problematiza os aspectos políticos dessas arenas, concebidas como vitrines das culturas africanas em movimento.

Palavras-chave: Dacar-Argel; Festivais; Arenas Políticas; África; Invisibilidade.

*Professor visitante do Departamento de História da Arte e do Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Pesquisador associado do Projeto Temático Link'ArtÁfricas - EACH-USP-FAPESP 2022/05923-9, membro da Casa das Áfricas Amanar e do Centro de Estudos Culturais Africanos e da Diáspora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Email: <tidjefene@mail.com>

** Docente no Departamento de História da Universidade Federal Fluminense (UFF) e no Programa de Pós-Graduação em História da mesma instituição. Pesquisadora do Laboratório de História Oral e Imagem da UFF e pesquisadora associada do Projeto Temático Link'ArtÁfricas - EACH-USP-FAPESP 2022/05923-9. Email: <marinar@id.uff.br>

Introdução

Os festivais culturais realizados em Dacar (1966) e em Argel (1969) tornaram-se arenas políticas e momentos privilegiados para observar as tensões políticas e sociais que atravessaram tanto os mundos culturais africanos – do continente e sua diáspora – quanto a esfera política das duas capitais. Mais do que simples celebrações artísticas, esses eventos configuraram-se como arenas de disputa simbólica e ideológica, que escolhemos chamar

de “arenas políticas”, nas quais se manifestaram diferentes movimentos. Entre eles, destacam-se os que motivaram os projetos governamentais que organizaram o Festival Mundial de Artes Negras de Dacar e o Festival Pan-Africano de Argel. A história e as relações desses movimentos indicam tensões constantes entre a Negritude, movimento literário criado por Léopold Sédar Senghor, Léon G. Damas e Aimé Césaire, que contou com a participação ampla de outros intelectuais e artistas francófonos, e o movimento pan-africanista, inicialmente diaspórico, com suas diferentes vertentes, que buscava unificar as novas nações independentes do continente e teve a participação de diversos setores de sociedades africanas.

A vasta literatura existente muitas vezes compara esses dois festivais. Certas análises incluem o Festival Mundial de Arte e Cultura Negra e Africana (FESTAC 77), ocorrido em Lagos na Nigéria em 1977, ou se debruçam sobre conteúdos culturais dos três eventos. Alguns estudos preferem dar ênfase ao contexto político internacional que influenciou nas escolhas políticas dos governos idealizadores, evidenciando a interferência do governo americano no festival de Dacar (que ocorreu no mesmo ano em que Kwame Nkrumah sofreu um golpe de estado no atual Gana). Além dos autores citados no decorrer do texto, mencionamos alguns, ainda que não de forma específica, para contextualizar os momentos dos eventos: Azikiwe (2019), Diagne (2007, 2018), Khellal (2014), Meghelli (2014) e Wilford (2024).

Neste artigo, o foco recai sobre a compreensão dos festivais como arenas políticas delimitadas no tempo e no espaço, em que se entrecruzam, por exemplo, redes artísticas, financiamentos, recepções, tensões, escolhas e estratégias políticas e relações diplomáticas. Nessa chave de leitura, o objetivo é analisar as especificidades do Festival Mundial de Artes Negras de Dacar e do Festival Pan-Africano de Argel, destacando as dinâmicas políticas tensas e os silenciamentos, além da invisibilidade gritante que se manifestou nesses eventos.

Assim, o artigo propõe situar essas manifestações culturais não apenas como marcos históricos desde o período das

independências africanas, mas também como arenas de negociação simbólica e política, cujos efeitos reverberam para além do campo artístico. Essa proposta oferece uma base para a análise das experiências ocorridas em Dacar e Argel, que serão examinadas nas seções seguintes. O objetivo foi enfatizar que, mesmo durante esses dois festivais, diversos grupos sociais e minorias étnicas foram marginalizados, seja por terem sido inviabilizados ou por não terem sido convidados. Por sua vez, na análise de entrevistas realizadas durante seu estudo de campo, Mahfouz Ag Adnane destacou aspectos da história que são pouco conhecidos e debatidos.

Nesse contexto, o pós-festival de Dacar deixou muitos rastros e gerou ampla cobertura nos jornais, que visavam descrever, definir e criticar o festival, sua dinâmica e os financiamentos recebidos pelo governo do Senegal. As críticas de jornalistas, artistas e intelectuais africanos e da diáspora revelaram-se numerosas e certamente oferecem ferramentas e informações para compreender esses festivais como um fato social total.

Durante o festival, havia uma cerca ao redor das favelas que rodeavam o centro de Dacar. Em seu discurso de abertura, Léopold Senghor afirmou que os senegaleses haviam assumido a responsabilidade de organizar o Festival “para a defesa e ilustração da Negritude” [...] Entretanto, o público era predominantemente branco. O colonialista branco não apenas oprimiu o homem negro ao longo dos anos, mas também, o despersonalizou a ponto de fazer com que a maioria dos negros que tiveram algum contato intelectual com o mundo ocidental se afastassem de si mesmos. O aspecto trágico disso é que eles nem mesmo sabem disso (Kgositsile 1966: 11 apud Phalafala 2016: 26; tradução nossa)¹.

1 No original: “During the festival there was a fence around the slums surrounding downtown Dakar. ...in his opening speech Léopold Senghor said that the Senegalese had assumed the responsibility of organizing the festival ‘for the defence and illustration of Negritude’ [...] but the audiences were predominantly white! ... Not only has the white colonialist oppressed the black man over the years, he has also depersonalised him to the extent that the majority of black people who have had any intellectual contact with the Western world are estranged from themselves. And the tragic aspect of it is that they do not even know it”.

Uma dessas vozes críticas pertence a Keorapetse Kgositsile, poeta sul-africano que, exilado nos Estados Unidos durante os anos 1960, foi um dos convidados do festival no Senegal. Após retornar, publicou, em poucos meses, três textos diretamente ligados ao evento de 1966. Phalafala (2016: 61) e Ratcliff (2014: 178) destacam o ensaio “I Have Had Enough: Report on Dakar Festival of Negro Arts”, no qual o poeta relatou sua vivência no festival e analisou as implicações políticas e os debates presentes no evento. Esse texto serviu como uma crítica incisiva às escolhas políticas de Léopold Sedar Sênghor, então presidente do Senegal e idealizador do festival. Posteriormente, Keorapetse utilizaria outros textos para criticar abertamente a Negritude².

Segundo Phalafala (2016), Kgositsile apontava na burguesia africana em ascensão a persistência de uma patologia da opressão colonial. Isso se manifestava na dependência dos idiomas europeus e na valorização de uma arte negra voltada sobretudo para uma audiência branca. De forma provocativa, ele teria comparado a Negritude a “um tipo de masturbação ou desvio acadêmico, um maneirismo – para fornicar com os olhos brancos e depois emergir em algum palco com argumentos ocidentais para a validade e a glória de uma virgindade negra” (Phalafala 2016: 61).

A autora menciona também que outros intelectuais reforçaram essas críticas. Es'kia Mphahlele, renomado escritor sul-africano, advertiu para o risco de romantizar ou tornar a África primitiva, enquanto o dramaturgo nigeriano Wole Soyinka sintetizou sua posição na célebre frase “o tigre não proclama sua tigridade, ele ataca”³. Após sua visita a Dacar,

2 Adota-se iniciais maiúsculas para Negritude e Pan-Africanismo por se tratarem de movimentos históricos e políticos específicos. A grafia segue as normas da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) e o Acordo Ortográfico, distinguindo os conceitos de aceções descritivas.

3 Tradução livre de “A tiger does not proclaim his tigritude, he pounces”. Nessa frase, Wole Soyinka faz referência explícita ao movimento da Negritude, que, em sua visão, caracterizava-se por longos discursos e pela insistência em definir uma identidade, mas carecia de ações concretas.

Kgositsile produziu dois poemas que fazem referência à cidade e que foram incluídos em sua coletânea: “MMABATHO: Dakar, 1966” e “Bleached Callouses: Africa, 1966”. No segundo poema⁴, lança mão de metáforas para criticar os militantes da Negritude. Este artigo não pretende se aprofundar nas diversas observações contra o movimento poético, mas é relevante mencionar a associação da Negritude com a francofonia, ou seja, uma língua colonial utilizada para enaltecer o mundo africano.

Os três autores africanos citados anteriormente não pertenciam à comunidade francófona e eram bilíngues (falavam suas línguas maternas africanas e o inglês). Utilizavam diferentes espaços diaspóricos ou africanos para marcar, de modo firme, suas posições contrárias à Negritude. É notável que as críticas mais ácidas contra esse movimento literário provinham majoritariamente de escritores da diáspora ou de outras partes do continente africano. Ainda assim, houve participação significativa de escritores negros americanos, além da presença de representantes de países do Caribe e dos Estados Unidos, que conferiram ao festival um caráter cosmopolita, com uma diáspora ativa na promoção dos encontros marcantes entre escritores e artistas negros.

Paradoxalmente, as sociedades africanas, frequentemente celebradas nos poemas e discursos da Negritude, não tiveram uma participação ativa no festival que supostamente visava à valorização das culturas regionais. No entanto, é importante notar que foram historicamente essas mesmas populações, transformadas em minorias étnicas, que se mobilizaram para resistir à agressão europeia, que avançavam com suas colunas militares, formadas e fortalecidas por soldados recrutados à força no próprio continente. Desde o Senegal de 1850, sob o governo de Faidherbe, até a Argélia, a partir do desembarque do general Bourmont em 1830, o oeste e o norte da África foram atravessados pelas expedições militares e científicas francesas.

4 Tradução do DeepL: “Calosidades branqueadas, África, 1966”.

Diversas populações desenvolveram tanto lutas abertas como formas indiretas de resistência e, ao mesmo tempo, elaboraram estratégias de emancipação e projetaram sua liberdade, coincidindo ou não com os diversos movimentos nacionais de libertação. As expectativas nessas lutas de independência foram numerosas. Os conflitos se tornaram plurais e complexos, repercutindo também nos embates culturais presentes nos dois festivais, nos quais horizontes de emancipação se confrontavam, ainda que de maneira silenciosa. De um lado, os dirigentes; de outro, as populações – entre diferentes etnicidades confundidas entre si, cidadãos de centros urbanos que emergiram da colonização e variados grupos sociais e profissionais de diferentes áreas, além de camponeses em meio rural.

Os movimentos que antecederam os festivais

Esse contraste entre dirigentes e diferentes grupos sociais e camadas, visível nas tensões em Dacar e Argel, remete a debates mais amplos que já vinham sendo travados desde meados do século XX. Um marco nesse percurso foi o 5º Congresso Pan-Africano de Manchester, realizado em 1945, no qual o Pan-Africanismo e a Negritude se confrontaram e se enriqueceram em diálogos entre intelectuais africanos e da diáspora atlântica, inaugurando um horizonte de disputas que teria desdobramentos diretos nos festivais culturais das décadas seguintes (Ralston & Mourão 2010: 876).

Nesse contexto, a Negritude se apresentou como um projeto cultural e literário, valorizando a identidade negra a partir da francofonia, enquanto o Pan-Africanismo radical defendia a articulação de estratégias políticas e econômicas em escala continental. As tensões entre esses projetos – culturais e políticas – já se faziam sentir em Manchester. Seus desdobramentos tornaram-se centrais nas independências dos anos 1960, reverberando diretamente nas concepções e nas disputas que marcaram os grandes festivais culturais africanos das décadas seguintes.

Durante as independências de grande parte do continente, as ideias pan-africanistas e o movimento literário inspiraram diversos políticos e intelectuais africanos. Entre outras pautas das agendas estatais dos jovens Estados e nações, nota-se a ênfase no estabelecimento de alianças políticas.

Dacar e Argel, assim como Abidjan, Conacri e Lagos, cidades movimentadas dos novos Estados, tornaram-se epicentros de uma urbanização acelerada sob efeito de investimentos infraestruturais significativos – tanto coloniais quanto posteriores às independências. Essas capitais assistiram à convergência e afluência de pessoas e bens de diferentes procedências, inscrevendo-os em dinâmicas diversas de efervescência cultural em um mundo em plena transformação. Diversas expressões artístico-culturais marcaram presença no alvorecer das independências e tomaram parte no teatro e na performance de construção dos Estados-nações africanos.

Tanto no Festival Mundial de Artes Negras de Dacar como no Festival Pan-Africano de Argel, as artes assumiram lugares de destaque nos discursos políticos e nas programações dos eventos. Compreende-se, assim, que Dacar (Senegal) e Argel (Argélia) buscaram dispositivos não apenas para a celebração das independências⁵, mas igualmente para criar e fortalecer a construção de símbolos alicerçados em expressões culturais de seus territórios, cuidadosamente selecionadas para legitimar uma unidade nacional e “marginalizar” possíveis desacordos e identidades múltiplas.

É nesse momento de heranças coloniais, lutas anticoloniais e formulações intelectuais que se inscrevem o Festival de Artes Negras (FESMAN) de 1966 e o Festival Pan-africano de Argel (FPA) de 1969, ambos concebidos como celebrações, mas igualmente como confrontos sobre os caminhos da África independente.

5 O festival de Dacar estava originalmente programado para coincidir com a independência do país, porém Senghor postergou sua realização em duas ocasiões.

O Festival Mundial de Artes Negras de Dacar e o Festival Pan-Africano de Argel

Nesta seção, realçamos e discutimos certas dinâmicas de tensões. A proposta se insere no conjunto de pesquisas conduzidas por Mahfouz Ag Adnane sobre festivais africanos, tanto no oeste quanto no norte do continente. Parte de suas reflexões foi apresentada no contexto de análise do conceito de neocolonialismo, em confronto com a ampla questão cultural africana no pós-independência⁶. Este estudo recorre, portanto, não apenas a essas reflexões e entrevistas realizadas por Ag Adnane, mas também ao diálogo entre o autor e Marina Berthet e as escolhas que fizeram para incluir contribuições de outros autores, compondo um quadro analítico para compreender os dois eventos.

Nas independências, as alternativas culturais e linguísticas paralelas passaram a ocupar o lugar das margens. As experiências históricas não correspondiam, em muitos casos, a símbolos mobilizados – língua, ritmos, estética, heróis culturais e históricos, entre outros – que buscavam respaldar projetos nacionais. Essa dissociação entre práticas sociais e repertórios oficiais evidencia a necessidade de compreender os festivais não apenas como espaços de disputa política.

É nesse horizonte que lançamos mão do conceito de arenas para refletir sobre as dinâmicas em jogo nesses eventos. As arenas reúnem uma pluralidade de atores e condensam jogos de poder e contradições. O termo *arena*, que ao longo do tempo foi atravessado por transformações semânticas e recebeu diferentes usos, remete aqui a espaços de interação em que contracenam debates políticos (Dictionnaire de l'Académie Française, 2025).

Assim, uma instituição, um projeto de desenvolvimento, um vilarejo rural, uma organização internacional ou, como no caso em análise, um festival podem ser

compreendidos como uma arena, na qual se configuram ambientes marcados por distintas conformações e pela presença simultânea de múltiplos atores políticos, que se posicionam, disputam e negociam sentidos em torno de identidade, espaços, cultura e política.

Os festivais podem ser estudados a partir de sua dimensão temporal e espacial específica. Eloi Ficquet (2008: 1) propõe circunscrever o festival no espaço e no tempo, comparando-o a um ponto focal. Em diálogo com o autor, compreende-se o festival como espaço a partir do qual se pode observar a dinâmica social que se desenrola na intersecção entre redes e mercados artísticos, financiamentos, recepção e reação dos públicos africanos, os quais muitas vezes têm expectativas divergentes entre si. Nesse emaranhado de fluxos, pessoas, instituições, patrocinadores oficiais, promotores de destinos turísticos, políticos locais, estudantes e comerciantes africanos atuam como atores integrados.

James Jasper (2019: 244) sublinha que a arena corresponde a locais físicos nos quais decisões são tomadas com base em regras e costumes. Na mesma direção, Alessandro Monsutti e Boris-Mathieu Pétric (2009: 9-11) utilizam o termo para descrever a natureza dos jogos de poder dentro de espaços políticos em que diferentes atores se confrontam, em escalas que vão do local ao global. Para esses autores, a noção de “arena política” é útil para pensar novas situações em que sujeitos se relacionam com grupos e instituições para além das fronteiras nacionais.

Sob essa visão analítica, as arenas de Dacar (1966) e Argel (1969) revelam conflitos de posicionamentos – sobre os rumos das independências e as formas de governança –, bem como jogos de interesse marcados por ocultamentos, invisibilizações e processos de cooptação de práticas e expressões culturais. Esses elementos resultaram no apagamento da diversidade das experiências societárias africanas no próprio decorrer desses festivais.

As tensões tornaram-se visíveis já durante e após o Festival Mundial de Artes Negras de Dacar, manifestando-se em divergências em torno da Negritude, do Pan-Africanismo e das

6 Palestra de Mahfouz Ag Adnane na disciplina Retratos do Neocolonialismo, da pós-graduação da Universidade Federal Fluminense (UFF), ministrada por Marina Berthet e Denise Dias Barros, no primeiro semestre de 2025.

identidades africanas, além da omissão em relação às lutas anticoloniais – principalmente das colônias portuguesas – que ainda estavam em curso. Em ambas as arenas, emergiram marcas de conflitos derivadas da hierarquização entre expressões populares das sociedades locais, frequentemente classificadas como folclore, e projetos de evolução societária não apenas político-econômicos, mas também civilizatórios, linguísticos e de modos de vida. Esses elementos não se restringiram ao campo da política, mas encontraram nas artes (música, dança, literatura, artes populares e visuais) um terreno privilegiado para sua expressão.

Pensar os festivais como espaços de enunciação em disputa, de heranças culturais e identidades permite vê-los como um fenômeno histórico e político, articulado a diferentes contextos nacionais e transnacionais.

Festivais em sua pluralidade territorial, temporal e política

As expressões culturais, muito semelhantes à forma mais contemporânea de festivais, já faziam parte dos modos de vida pautados nas cosmologias e em performances de diversas nações sociológicas africanas muito antes da colonização europeia (Tshiyembe 2000)⁷. Entre elas, destacamos, a título de exemplo, os encontros intercomunitários de In Gall no Niger atual, ligados à transumância (Afane & Gagnol 2014; Bernus 1974) e, por vezes, pluriétnicos, com presença de povos como Wadaabe, Mouros/Hassani⁸ e Kel Tamajaq de

7 Mwayila Tshiyembe (2000) faz distinções conceituais entre nação jurídica, Estado, nação sociológica e etnia. Por etnia, entende-se uma comunidade marcada por língua, laços de sangue, religião e história comuns, unificada pelo desejo de viver em conjunto. Essa dimensão constitui o fundamento da nacionalidade, cuja existência é apenas constatada pelos Estados pós-coloniais.

8 Hassani é uma comunidade falante de uma das variantes do árabe presentes desde o Saara Ocidental, no sul do Marrocos, até o Niger atual, passando pela Mauritânia, Azawad (norte do Mali), Chade e sul da Líbia. Também conhecidos como mouros, descendem de migrações oriundas da Península Arábica entre os séculos XII e XVI.

Azawagh e Ayir, vindo das atuais regiões de Menaka (Azawad – Mali) Thaoua, Iferouane e mesmo de Agadez (Azaawagh e Air - Niger).

Formações sociais pastoris nômades organizaram diversos tipos de manifestações. Com as independências, novos circuitos expressivos surgiram, por vezes incentivados e legitimados pelos governos nacionais, visando alimentar os ideais de nação. Contudo, a lógica homogênea da nação, baseada no modelo europeu, não tolerava as identidades múltiplas, vistas como uma ameaça aos ideais de instituições governamentais, lideranças, ideologias e poderes estabelecidos. Após os anos 1960, governos africanos buscavam formas interessadas de valorização das culturas africanas, nacionais ou transnacionais. Em 1965, antes de sua destituição pelos militares, o líder pan-africano ganense Kwame Nkrumah organizou o Festival Owi Sefié, considerado o primeiro grande encontro de valores culturais, artesanais e artísticos dos Ashanti. A organização desse festival teve como objetivo a valorização das tradições de Gana no contexto pan-africanista. É importante explicar que esse evento homenageou Akwasidae Owi Sefié, um dos mais renomados chefes da sociedade Ashanti de Gana, parente da ilustre governante Pokou, ancestral dos Baoulé⁹.

Segundo o entrevistado Toumani Kouyaté (2015), o nome da personalidade foi escolhido para o festival devido à fuga dos Baoulé, desencadeada pela morte de Owi Sefié. A tradição determinava que o poder fosse transferido do tio materno para o sobrinho – neste caso, Pokou, filho da irmã. Contudo, Awi Owi Sefié, irmão mais novo do tio, expulsou Pokou. Essa expulsão levou Pokou a fugir com seu filho para o que é hoje a Costa do Marfim, onde ela fundou o Estado Baoulé. Durante a travessia do rio, Pokou sacrificou o próprio filho, um ato que deu origem ao nome “Baoulé”. Os ganenses celebram esse evento em diversos lugares, e a festa de Owi Sefié permanece viva até hoje.

9 Baoulé é uma comunidade da Costa do Marfim, localizada sobretudo no centro do país, em cidades como Bouaké e Yamoussoukro. Fazem parte do grupo Akan, originários do reino Ashanti (Gana). Estabeleceram-se na Costa do Marfim no século XVIII, guiados por Abla Pokou.

Kouyaté (2015) destacou a ocorrência de outros festivais artísticos com uma perspectiva pan-africanista entre 1960 e 1966, como os realizados pelos Mossi, Bobo e Senoufo, além do festival de Sebeiba, no oásis de Djanet, na região de Tassili n'Ajjer, no sul da Argélia. Esses eventos eram percebidos como cenários africanos que reuniam artistas e artesões em reuniões das artes e da cultura, segundo ressaltado em entrevista por Toumani Kouyaté (2015), que buscavam concretizar o Pan-Africanismo que era ainda uma utopia. Ele ressalta que o festival se enriquece por uma dupla dimensão das culturas identitárias: cosmogônica (pela celebração dos ancestrais) e histórica (pelas referências escolhidas). Esse encontro consegue, assim, agregar uma variedade de atores, iniciativas, posições e redes que se estendem por várias regiões da África.

Dacar (Festival Mundial de Artes Negras), Argel (Festival Pan-Africano), Kinshasa (ZAIR, 1974)¹⁰ e Lagos (Festival Mundial de Arte e Cultura Negra e Africana) se destacam como cenários de quatro grandes festivais pan-africanos nos anos 1960-1970. Quais são os significados desses festivais? Quais noções de cultura foram defendidas, atuadas, dramatizadas, legitimadas ou silenciadas? Quais diálogos ou jogos políticos foram propostos?

No início dos anos 1960, Ahmed Sékou Touré, então presidente da Guiné-Conacri, organizou o Festival Pan-Africano de Música. O evento recebeu músicos de diversas partes da África, entre os quais a cantora sul-africana, então em exílio, Myriam Makeba, que em seguida optou por se mudar para o país, onde permaneceu até seu falecimento (Kouyaté 2015). Depois do evento de Sékou Touré, em 1962, Félix Houphouët-Boigny, da Costa do Marfim, organizou o Fórum Internacional da Cultura Africana, realizado em poucas ocasiões¹¹.

10 Ver CNRS (2023).

11 O primeiro Mercado Africano de Artes Cênicas foi realizado de 27 de março a 1º de abril de 1993. Com a guerra de 1997, o evento parou durante muitos anos, mas depois foi retomado (Kouyaté 2015). Reuniu todas as culturas africanas e suas diferentes expressões artísticas, artesanais e culturais. Segundo Toumani Kouyaté (2015),

Antes do Festival Mundial de Artes Negras de Dacar, os festivais já constituíam um campo de disputas e de interesses locais, regionais, nacionais e transnacionais, envolvendo pessoas, grupos e financiamentos. Vários festivais historicamente relevantes precederam Dacar. Evidentemente, dimensões externas e orientações políticas conferiram diversos e novos sentidos, com camadas diferenciadas, a esses eventos. Hélène Claudot-Hawad (2009: 5-6) argumenta que o conceito de “festival” se tornou globalizado, incluindo demonstrações de tradições organizadas, com o objetivo de impulsionar o turismo em áreas rurais que se tornaram periféricas. Essas iniciativas obtiveram êxito em muitos lugares e continentes até hoje, e o mesmo ocorreu na cidade de Dacar. Léopold Sédar Senghor (1906-2001), então presidente da República do Senegal, e seu primeiro-ministro, Mamadou Dia (em exercício entre 1957 e 1962), mobilizaram a população e as instituições para reformas políticas e urbanas na capital. A proposta senegalesa tinha sinergia com posições de lideranças de outras regiões, como as que se formaram no bloco pan-africanista de Monróvia (Wallerstein 2005: 58) por meio dos acordos da Conferência de Independência dos Estados Africanos, em 1961.

Tal tendência divergia radicalmente da orientação argelina, apoiada pelas lideranças de Gana, Guiné, Marrocos, Líbia, Mali e Egito, nas quais prevalecia a posição radical de separação política e econômica em relação às antigas potências coloniais, bem como a celebração de acordos de cooperação entre os países independentes do próprio continente.

Durante essas batalhas políticas dos anos 1960, os grupos de Casablanca e de Monróvia, conforme afirmam Pierre Englebert e Kevin Dunn (2013: 320-321), assumiram posições divergentes sobre as estratégias a serem adotadas tanto nas relações entre os diferentes países africanos (modalidades de gestão da unidade africana) quanto nas relações com as ex-metrópoles coloniais.

Houphouët organizou de novo esse evento em 1984-1985. O fórum foi substituído pelo Mercado Africano das Artes e Espetáculos de Abidjan (MASA).

Essas divergências mostraram-se notáveis entre 1961 e 1962, no contexto da guerra de libertação da Argélia. Enquanto o grupo de Monróvia aliou-se à França, o grupo de Casablanca apoiou a Frente de Libertação Nacional (FLN) argelina. Após a vitória argelina, as visões opostas dos dois blocos se mantiveram e afetaram a configuração dos festivais aqui discutidos. Nesse cenário de disputas geopolíticas e culturais, Léopold Sédar Senghor, um dos pensadores da Negritude, liderou a organização do Festival Mundial de Artes Negras de Dacar. Cabe lembrar a presença fundamental da editora Présence Africaine, com seu presidente, Alioune Diop, da Sociedade Africana de Cultura e da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) como instituições basilares dessa arena. O evento voltou-se para a importância da arte negra e africana para a vida dos povos e das pessoas (Harney 2016; Rousseau 1966).

O objetivo principal de Senghor foi organizar um evento cultural histórico que permitisse revelar internacionalmente as capacidades culturais do mundo negro. Internamente, a perspectiva de Senghor encontrava forte oposição em Ousmane Sembène, outro pensador e artista senegalês pan-africanista. Sembène criticava as teses de Senghor pelo assimilacionismo e pelo essencialismo, mas defendia as posições de Césaire, Fanon, Mário de Andrade e Amílcar Cabral (Bové 2009).

Paralelamente a essas disputas intelectuais e ideológicas, as grandes transformações urbanas da cidade de Dacar provocaram transtornos enormes para as populações, forçadas a se deslocarem após a destruição de bairros mais pobres da cidade. Gabriella Tanvé (2017: 5) afirma que, apesar dos investimentos senegaleses aplicados nas infraestruturas da capital, é notório que boa parte dos recursos econômicos veio da França, antiga metrópole. A principal fonte utilizada pela autora é o extinto jornal *Dakar Matin*. Muitos materiais publicados entre 1963 e 1966 (Tanvé 2017: 6-7) tinham como temática principal a organização do Festival de Dacar. Tanvé (2017) cita a empresa francesa Compagnie Générale Trans Atlantique, que ofereceu 4 milhões de

francos CFA (Comunidade Financeira Africana) para a organização do festival.

Desde 1945 o franco CFA é uma moeda utilizada por países da África Ocidental e Central. A moeda possui uma tarifa fixa de câmbio (garantida pela França) em relação ao euro. Em termos econômicos e ideológicos, essa situação indicava as limitações dos países independentes em se emanciparem do jugo colonial ou neocolonial. O poeta Keorapetse Kgositsile destacou a invisibilização dos senegaleses e dos habitantes de Dacar, enquanto o jornal *Dakar Matin* (pró-Senghor) na maioria das vezes abafava os descontentamentos dos moradores, limitando-se mencionar algumas falhas. Críticas eram feitas sobre o investimento exagerado no centro de Dacar, em detrimento dos bairros vizinhos, que sequer tinham ruas pavimentadas (Dakar Matin *apud* Tanvé 2017: 8). Com base no mesmo jornal, a autora realça a existência de dois mundos: o dos turistas no festival e o das periferias e seus habitantes. Durante o evento, prostitutas, pessoa em situação de rua, vagabundos e comerciantes de rua foram difamados e expulsos do espaço urbano por não estarem de acordo com a imagem que a cidade queria projetar (Tanvé 2017: 9).

De acordo com as autoridades e a imprensa, as pessoas em situação de rua,¹² por exemplo, representavam uma mazela social. Várias operações governamentais foram organizadas para manter a ordem e expulsar os indesejados. Não se pode deixar de mencionar outras insatisfações internas, como as manifestações estudantis que ocorreram durante o evento ou a presença dos membros do Partido Africano pela Independência (PAI), considerado o primeiro partido comunista na África, em 1957 (o partido foi proibido em 1960). Conforme Pascal Bianchini (2016)¹³, o PAI faz parte de uma história suprimida ou silenciada

12 *Mendigos* foi o termo utilizado pelo jornal.

13 O autor cita outros exemplos de outros países onde movimentos ou organizações anticoloniais radicais foram derrotados em favor de governantes que correspondiam ao perfil desejado pela antiga potência colonial, como em Camarões (Mbembe 1993; Um Nyobe 1994) ou Níger (van Walraven 2003).

pela “história oficial”. Ousmane Sembène escritor, cineasta e um dos artistas que passou pelo partido, que defendia princípios pan-africanistas. Em março de 1966, em conferência, o ministro da Informação do Senegal reafirmou a firmeza do governo em sua intenção de apagar “qualquer indício de tensão política da ‘região de frente’ do festival” e descreveu os esforços em andamento para lidar com os problemas de limpeza da cidade de Dacar, que estavam em pauta:

Se a luta desencadeada desde 25 de agosto de 1965 pela polícia contra os mendigos, leprosos, vagabundos e lunáticos que pululam em nossa capital já teve resultados espetaculares, é importante continuá-la com meios reforçados, a fim de conseguir uma limpeza definitiva (Loingsigh 2015: 89-90).

Toumani Kouyaté (2015) acentua a relevância de se pensar de modo abrangente os processos e discussões em curso naquele momento em Dacar, como as mobilizações de Ousmane Sembène (1923-2007) para abrir espaços para a criação cinematográfica e, com isso, ampliar os ambientes críticos anticoloniais mais radicais, na linha do pensamento do grupo de Casablanca, do qual a Argélia fazia parte. Tahar Chériaa (1927-2010)¹⁴ acrescenta elementos interessantes para a compreensão de dinâmicas relacionais e transacionais envolvendo intelectuais africanos. No final da década de 1960, Sembène assumiu o encargo de angariar fundos para o financiamento do festival de Cartago (Tunísia). Finalmente encontrou em Burkina Faso a possibilidade de realização de uma Semana de Cinema Africano (Bové 2009).

Ao mesmo tempo, como dirigente da nação senegalesa, Senghor respondia a um movimento que ocorria em sintonia com as correntes culturais mundiais. Para ele, a Negritude representava a essência da luta africana, privilegiando o combate intelectual em vez do conflito armado. Dacar foi, então, cenário

da primeira grande manifestação cultural e artística internacional do continente africano, com programação variada e pluridisciplinar (Ficquet & Gallimardet 2009). Essa vertente pan-africana da Negritude e, notadamente, da francofonia teve apoio do governo do general de Gaulle. Com todas suas implicações, disputas de poder e camadas de sentidos, o festival tornou-se um marco simbólico das independências africanas e ao mesmo tempo alvo de críticas ácidas. Senghor tinha a ambição de transformar esse evento em um símbolo da diversidade das artes e dos pensamentos do continente e de suas diásporas. Sob o estandarte simultaneamente estético e ideológico da Negritude, esse projeto se inscrevia na continuidade dos Congressos dos Escritores e Artistas Negros de Paris (1956) e de Roma (1959) (Ficquet & Gallimardet 2009: 134).

O Festival Mundial de Artes Negras de Dacar se insere na linha do tempo das reuniões pan-africanistas que, desde o final da primeira década do século XX, reuniam intelectuais africanos, afro-latinos e afro-americanos que lutavam por representação política, contra os colonialismos e regimes de discriminação. Os grupos africanos engajados na luta contra a metrópole portuguesa estavam ausentes do primeiro festival, mas tiveram presença notável no Festival Pan-Africano de Argel, com o poeta Mário Pinto de Andrade e o líder da resistência Amílcar Cabral. O poeta angolano, que na época residia provavelmente em Argel, havia estabelecido uma rede de contatos e frequentava a editora Présence Africaine quando residia em Paris.

Nesse panorama de disputas e alinhamentos, países como Cuba e Argélia foram convidados para as arquibancadas das nações que marcariam presença em diversos espaços da cidade de Dacar. A Argélia, que então contabilizava 1,5 milhão de vítimas na guerra da Libertação Nacional, reafirmava-se como portadora das causas e lutas do Terceiro Mundo, sem negociações com as antigas metrópoles. Boumediène, presidente da República, não poderia estar na mesma tribuna que um representante da França, país com o qual a Argélia havia

¹⁴ Cineasta, fundador do Festival de Cinema de Cartago (Tunísia) e apoiador de Ousmane Sembène.

acabado de travar uma das lutas mais acirradas da África por sua liberdade. O jornalista marroquino Abdallah Stouky esteve em Dacar e descreveu, em poucas linhas, a situação tensa entre determinados países:

*Mas será que esses eram realmente os estados gerais da Negritude? Não, porque, apesar das alegações do poeta-presidente Léopold Sedar Senghor, nem Guiné, nem Cuba, nem Paul Robeson, nem Myriam Makeba, nem muitos outros progressistas estão participando desse festival, que está sendo realizado sob o patrocínio do general de Gaulle e do presidente de outro país que está em processo de execução de um dos genocídios mais atrozes da história e que continua a negar aos negros americanos os direitos mais básicos (Stouky 1966:44; tradução nossa)*¹⁵.

Nessa crítica, o jornalista cita os Estados Unidos, então em plena segregação, e a França – países que, coincidentemente, figuravam entre os principais financiadores do festival. A Rússia manifestou igualmente seu apoio. Diante dessas alianças, diversas questões levantadas giravam em torno da independência e da integridade do festival, sendo instituições como a Unesco consideradas os principais financiadores.

Além desse cenário de disputas, a ausência de Gana e da Guiné-Conacri merece ser sublinhada por se tratar de países que haviam participado ativamente de ações pan-africanistas na região. Alguns autores, como Eloi Ficquet e Lorraine Gallimardet (2009: 143), mencionam brevemente as discordâncias de certos países em relação ao evento organizado em Dacar, e Myriam Makeba, mencionada no texto de Stouky (1966), rejeitou o convite por discordar das posições ideológicas de Senghor.

15 No original: “Mais sont-ce là réellement les états généraux de la négritude? Non, puisque malgré les affirmations du poète-président Léopold Sedar Senghor, ni la Guinée, ni Cuba, ni Paul Robeson, ni Myriam Makeba, ni beaucoup d'autres progressistes ne participent à ce festival qui se tient, on n'a pas honte de le clamer, sous le patronage du général de Gaulle et du président d'un autre pays qui est en train d'effectuer un des plus atroces génocides de l'histoire et qui continue de refuser aux nègres américains les droits les plus élémentaires”.

Nesse mesmo sentido, o músico malinês Cheick Tidiane Seck comentou em entrevista que realizou o show de encerramento em Argel, mas que não esteve no festival organizado em Dacar, observando que essa iniciativa não se concretizou a contento, “*terminando por fragilizar as culturas africanas*” (Seck 2017). Nesse jogo de tabuleiro, diversos intelectuais e artistas participaram ativamente do segundo festival, criticando as posturas e escolhas de Senghor no primeiro. Pathé Diagne, Cheikh Aliou N'Dao, Ousmane Sembène e Djibril Diop Mambéty estiveram presentes em Argel, demonstrando aproximação com a posição argelina, amplamente compartilhada por intelectuais africanos, como o filósofo do Benin, Stanislas Spéro Adotevi, para quem a Negritude havia fracassado:

*A Negritude fracassou. Fracassou não tanto porque, por meio de rabiscos pseudofilosóficos, sente-se à vontade para denunciar uma certa forma de desenvolvimento da África, mas porque, ao negar suas origens para nos entregar de mãos e pés atados aos etnólogos e antropófagos, tornou-se hostil ao desenvolvimento cultural da África. [...] A busca forçada pelas tradições, como dizemos seguindo Fanon, é uma busca banal pelo exotismo. A Negritude cava, anda sem rumo, ineficaz, é uma ideologia. Não há mais lugar na África para uma literatura fora da luta revolucionária (Hadouchi 2010; tradução nossa)*¹⁶.

Para a Argélia, a resistência e a luta pela libertação da África como um todo deveriam constituir o elemento comum entre os países africanos. A proximidade entre Senegal e França acirrava a diferença de perspectivas entre Dacar e Argel. Contudo, ambas as lideranças

16 No original: “La négritude a échoué. Elle a échoué non pas surtout parce qu'à travers des gribouillages pseudo philosophiques, on pressent la volonté de dénoncer une certaine forme de développement de l'Afrique, mais parce qu'en reniant ses origines pour nous livrer pieds et poings liés aux ethnologues et aux anthropophages, elle est devenue hostile au développement culturel de l'Afrique. (...) La quête forcée des traditions, nous le disons après Fanon, est une banale recherche d'exotisme. La négritude, creuse, vague, inefficace, est une idéologie. Il n'y a plus, en Afrique, de place pour une littérature en dehors du combat révolutionnaire”.

das capitais defendiam sua identidade e pertencimento africanos. O Pan-Africanismo e a cultura africana formavam o centro do ideal argelino, que desejava apresentar-se como modelo de resistência anticolonial. A Argélia buscava reforçar seu papel nas lutas de vários países, sobretudo daqueles que permaneciam sob o jugo do colonialismo português ou no apartheid (África do Sul). Assim, para os responsáveis da FLN, a Negritude apresentada por Senghor se equivocava ao adotar um modelo percebido como continuidade da colonização, mesmo após a independência.

Nesse contexto, o governo do presidente argelino Boumediene decidiu, em resposta a Senghor, organizar um evento que correspondesse a suas orientações políticas, recusando a colonização. O Pan-Africanismo foi o movimento que lhe permitiu atrair atenção e estabelecer liderança não apenas na África, mas também em diversos países do Terceiro Mundo, em sintonia com a direção do Egito de Gamal Abdel Nasser.

As configurações do Festival das Artes Negras de Dacar do Festival Pan-Africano de Argel têm sido amplamente discutidas. O que buscamos realçar aqui, de modo particular, são os contornos das arenas políticas complexas, sobretudo sinalizando os cenários das apresentações e expressões artísticas, cujo tratamento diferenciava as contribuições de artistas e grupos das diásporas ocidentais das formas de exibição de expressões das sociedades senegalesa e argelina. Lembramos que todas as formações sociais, com suas línguas, culturas musicais, visuais e performáticas, encontravam-se igualmente em pleno processo de negociações para a construção de coesão em torno dos projetos nacionais, sem, contudo, abdicar de suas identidades culturais e especificidades. Estariam os novos dirigentes africanos livres do exotismo europeu e da percepção evolucionista das sociedades que, mesmo transformadas sob a colonização, aspiravam ainda à independência e à autonomia de gestão de seus territórios ou, como sugeriu Elizabeth Harney (2016) a propósito do Festival de Artes Negras de Dacar, puderam realmente reconciliar a Negritude e a modernidade?

Fundamental para os movimentos de liberação, a cultura foi temática e desafiadora por ser considerada inseparável do conceito de desenvolvimento que se pretendia levar adiante, tornando-se, assim, instrumento de mudança de mentalidades. Em Argel, Mário Pinto de Andrade aparece no documentário de William Klein (1969)¹⁷ afirmando, em sua conferência realizada durante o festival, que a:

cultura foi uma arma de combate no momento da tomada de consciência política, no momento do surgimento do movimento libertário. Mas, atualmente, com a dinâmica da liberação nacional, esta luta é, em si, um ato cultural, o quadro material que permite as condições ideais para descontração de nossa cultura.

O tema do simpósio do festival de Argel¹⁸ foi “Sobre a cultura africana e seu papel na luta de liberação, consolidação da unidade africana e o desenvolvimento econômico e social da África”. Durante os debates, as artes foram alvo de intensas reflexões, como se observa na passagem do documentário de Klein (1969), no qual Pathé Diagne critica a presença da arte africana nos museus europeus e a formação de coleções derivadas de roubos e pilhagens. Em outro momento, René Depestre aponta a racialização das artes nos seguintes termos:

Desde o início deste século, fala-se muito sobre a “arte negra” em geral. Mas, no fim das contas, existe também um certo mito em torno da “arte negra”. Estabelecer-se-ão estilos, escolas, épocas, comparações. Talvez se renuncie a essa denominação étnica. Nunca se diz “arte branca”, não é verdade? (Depestre, 2010 apud Hadouch 2010; tradução nossa)¹⁹.

17 Documentário editado a partir de registros de câmeras de diferentes grupos ligados às lutas anticolonialistas.

18 Organização da Unidade Africana. Primeiro Workshop de Folclore, Dança e Música Africana, Mogadíscio, 1970. Segunda edição do Festival Pan-Africano em 2009, Argel.

19 No original: “Depuis le début de ce siècle de « l'art nègre » en général. Mais finalement, il y a un certain mythe de « l'art

Durante o Festival Pan-Africano de Argel, Archie Shepp, saxofonista norte-americano, partilhou o palco com os percussionistas e cantores Kel Tamacheque, conforme é possível observar no já referido documentário de Klein. Dessa colaboração resultaram tanto o registro no álbum *Live at the Pan-African Festival*, com as músicas “Brotherhood at Ketchaoua” (com arranjo de Shepp) e “We Have Come Back” (arranjo de Shepp e de Ted Joans), quanto a gravação da faixa “Touareg”, no álbum *Blasé* (1969), registrado em Paris (Shepp 1969). Shepp dialogou musicalmente com expressões locais de forma a integrar e enriquecer sua performance, entrelaçando o jazz com a musicalidade do Saara, espaço emblemático das formações Kel Tamacheque. Mériem Khellas (2014: 57) referiu ainda a grupos vindos de Tindouf, M’Zab, Oued Rebdou e Ain Salah.

Essa dinâmica carrega nuances ligadas aos jogos de pertencimento e legitimação aos quais se pretende dar atenção. A marca de estrelas da diáspora africana, como Shepp, que chama ao palco músicos locais, evidencia, de um lado, o interesse que despertava em não argelinos e, de outro, uma característica da política nacional já ideologicamente desenhada e projetada para o futuro. Quais eram os lugares das culturas, das línguas e das artes cujas origens antecedem a colonização? Como a ideologia nacional construiu seus ideais de progresso e desenvolvimento social? Sabe-se que a descolonização argelina não conferiu autonomia ou controle das regiões às formações sociais históricas e que, apesar da euforia do anúncio da libertação do país, foram criadas políticas de marginalização, como a abordagem da sedentarização dos nômades e sua integração forçada.

Léopold Sédar Senghor criticava duramente o posicionamento de países como Brasil, Cuba, a Liga Árabe e até da própria Nigéria, que defendiam que o Pan-Africanismo deveria ficar sob a tutela de um movimento árabe-africano teoricamente ecumênico, (Bové 2009) e que

lutaria sem que as bandeiras sociorraciais fossem levantadas. Abdias do Nascimento, por sua vez, duvidava da “*proposta da Nigéria e seus aliados, entre eles a ditadura militar do Brasil, os países da Liga Árabe e Cuba*”, porque significava colocar-se “*sob a tutela de um movimento árabe-africano pretensamente ecumênico do qual estaria ausente por completo toda colocação sociorracial*” (Moore 2002: 20-21).

A postura política do Senghor se confirmaria com outro fato ocorrido após a morte da cantora Amrouche, em 1976. Escreveu uma calorosa homenagem à artista e a seu irmão, em texto publicado na revista *Présence Africaine*, declarando que

[...] os Amrouche e eu tínhamos a mesma concepção da africanidade, cujo fundamento é a cultura africana, com seus dois aspectos, berbere e negro, sendo o árabe apenas uma realização, mas essencial, da nossa cultura (Senghor 1977: 180-181)²⁰.

Segundo Senghor, o berbere e o negro formam a cultura africana, e os árabes, ainda que essenciais, representavam uma cultura complementar. O falecido presidente do Senegal afirmava que a cantora Taos Amrouche trouxe ao primeiro Festival Mundial de Artes Negras uma das contribuições mais autênticas da Cabília, da Argélia e, portanto, de todo o Norte da África. Não surpreende a admiração de Senghor por Amrouche, que se tornou uma fervorosa defensora dos cantos tradicionais cabilas. Sua família da Tunísia, que vivia na Argélia, era cristã. Consequentemente, Taos, bilíngue e francófona, desvinculou-se das complexas tensões que acometiam a Argélia sob o jugo colonial. Entrevistada em 20 de maio de 1960 (Michel 2014), deixou evidente sua opinião em relação ao que acontecia na Argélia:

Vivo em completa ignorância do que está acontecendo no mundo. No entanto,

« nègre » aussi. On établira des styles, des écoles, des époques, des comparaisons. Peut-être que l'on renoncera à cette dénomination ethnique. On ne dit jamais « l'art blanc », n'est-ce pas?»

20 No original: “*les Amrouche et moi, nous avions la même conception de l'Africanité, dont le fondement est la culture africaine, avec ses deux aspects, berbère et noir, l'arabe n'étant qu'un accomplissement, mais essentiel, de notre culture*”.

o céu político está escuro e ouço dizer que torpedos estão transportando observadores vivos para o espaço interplanetário. Isso me deixa indiferente (tradução nossa).²¹

Embora estivesse na Argélia na época, Taos Amrouche, que participou do Festival Mundial de Artes Negras, não recebeu um convite para o Festival Pan-Africano. Ela foi agraciada com um prêmio de etnomusicologia no festival de Dacar. No entanto, é provável que seu reconhecimento não tenha sido como cantora representando a Argélia, mas, sim, como escritora francófona e cantora cabila, valorizando as tradições culturais Imazighen de sua região, que são tidas como uma das mais importantes expressões da poesia e das artes africanas. Sobre isso, o jornalista Nicolas Michel acrescenta que, embora tenha participado do evento de Dacar, Amrouche mantinha contato com autoridades da Frente de Libertação Nacional argelina, inclusive recebendo combatentes em apoio à independência do país. No festival de Argel, não obteve autorização para se apresentar durante o evento; no entanto, foi chamada para participar paralelamente em uma atividade restrita.

Frustrada com o tratamento que recebe, ela se apresenta, no entanto, na cidade universitária de Ben Aknoun, em Argel, a convite de um grupo de estudantes do Círculo de Cultura Berbere. Nessa ocasião, ela declara que a palavra berbere é carregada de eletricidade em Argel (Aitel 2012: 43; tradução nossa)²².

A associação entre tal interdição, políticas de invisibilização e negação da pluralidade linguística e cultural dos territórios que

passaram a compor a Argélia pode ser aqui, mais uma vez, aventada.

Alguns veem na proibição que lhe foi imposta uma forma de punir a sua participação no Festival de Artes Negras em Dacar, em 1966. De fato, parece que se estabeleceu uma concorrência velada entre os adeptos da Negritude reunidos em torno do Festival Mundial de Artes Negras em Dacar, em 1966, e os adeptos de uma postura muito menos conciliadora com as antigas colônias, reunidas em torno do Festival Pan-africano em Argel, em 1969. No entanto, seria errado ignorar a negação ou o desdém manifestado pelo governo argelino em relação à língua berbere e, em particular, à língua cabila. Taos Amrouche teria sido, portanto, alvo de uma dupla censura (Aitel 2012: 43; tradução nossa)²³.

As profundas clivagens e seus desdobramentos geraram tensões e dilemas diários cruciais, dificultando o reconhecimento histórico das sociedades saarianas. Um exemplo disso é a formação da Liga Árabe, que incluiu Marrocos, Argélia, Tunísia, Líbia, Egito, bem como Mauritània, Djibuti, Somália e Sudão. A política de unificação das identidades árabe e amazigh (amazir) resultou na invisibilidade social, política e cultural desta última. Os festivais saarianos na história pan-africanista do início do século XX carregavam clivagens geopolíticas e ambiguidades ideológicas na definição do que é África, pois, conforme assinala Ammar Kessab (2009), a atualidade dessas questões persiste nos seguintes termos,

os discursos oficiais dos países do Magrebe reivindicuem um componente identitário

21 No original: "Je vis dans l'ignorance la plus complète de ce qui se passe dans le monde. Pourtant, le ciel politique est sombre et j'entends dire que des torpilles transportent dans les espaces interplanétaires des observateurs vivants. Cela me laisse froide".

22 No original: "Frustrée du traitement qu'elle reçoit, elle se produit néanmoins à la cité universitaire de Ben Aknoun à Alger à l'invitation d'un groupe d'étudiants du Cercle de culture berbère. Elle déclare à cette occasion que le mot berbère est chargé d'électricité à Alger".

23 No original: "Certains voient dans l'interdiction qui lui a été faite une manière de sanctionner sa participation au festival des Arts nègres à Dakar en 1966. En effet, il semble qu'une concurrence voilée s'est établie entre les adeptes de la négritude réunis autour du festival mondial des Arts nègres à Dakar en 1966 et les adeptes d'une posture beaucoup moins conciliante avec les anciennes colonies ralliés autour du festival panafricain à Alger en 1969. On aurait pourtant tort d'ignorer la négation ou le dédain affiché du gouvernement algérien pour la langue berbère et kabyle en particulier. Taos Amrouche aurait donc été l'objet d'une double censure".

“africano” infalível, os países da África subsaariana não estão plenamente convencidos de que seus “irmãos brancos” são africanos por direito próprio (tradução nossa)²⁴.

Em debate, estavam as perspectivas concorrentes que expuseram a problemática do pertencimento e da legitimidade norte-africana, denominada “árabe”. Deveriam os norte-africanos participar plenamente? A questão permanece aberta e foi sendo elaborada de modos distintos e em planos diversos, com consequências significativas e duradouras para as sociedades saarianas. Kessab (2009) constatou, ao comparar as relações culturais entre as divisões herdadas de outros tempos – a chamada África negra subsaariana e a África do Norte árabe –, que os festivais funcionam como barômetros das agendas oficiais. O autor menciona que apenas três festivais no norte africano são dedicados à cultura africana²⁵ e que, no restante do continente, “nenhum evento tem sido organizado com o objetivo de aproximar o Magreb dos festivais ditos ‘africanos’” (Kessab 2009; tradução nossa²⁶).

Na Argélia, um conjunto de festivais descaracteriza a radicalidade dessa clivagem quando se consideram as iniciativas locais e regionais entre Sahel e Saara, permitindo observar dinâmicas culturais que protagonizam os esforços de manter a consciência da territorialidade e que não corroboram a separação privilegiada pelas instituições nacionais. Tal é o caso de iniciativas como o Festival Internacional das Artes de Ahaggar, em Tamanrasset (com coparticipação de Argélia, Mali, Líbia, Mauritânia e Níger) e o

24 No original: *les discours officiels des pays du Maghreb revendiquent une composante identitaire “africaine” infaillible, et que les pays de l’Afrique subsaharienne se disent pleinement convaincus que leurs “frères blancs” sont africains à part entière.*

25 Marrocos: Festival du Cinéma Africain de Khouribga; Festival international des musiques africaines ‘Magic Draa’ à Zagora. Argélia: Festival arabo-africain de danse folklorique de Tizi-Ouzou.

26 No original: *“aucun événement n’est organisé dans le but de se rapprocher du Maghreb : les festivals dits ‘africain’”.*

Festival Internacional d’Abalessa Tin Hinan, entre outros.

Esses eventos permitem frisar um elemento relevante no debate sobre os festivais – especificamente os que ocorrem no Saara –, que merecem atenção por indicar dinâmicas que não se restringem às fronteiras pós-coloniais. Eles delinham, talvez, movimentos de uma realidade pan-saariana com fortes conexões com Sahel, ainda que seu reconhecimento seja restrito à região. Percebe-se, portanto, a permanência de culturas e expressões transfronteiriças saarianas (entre Argélia, Níger, Líbia, Mali, Mauritânia e Senegal), que apontam as incongruências da simplificação e os jogos de exclusão instaurados na separação entre o Magrebe e o restante da África.

Essa fissura assentou-se igualmente em um modelo geográfico rígido e estático, defendido pelas lideranças pan-africanistas e que continua presente nas análises atuais. Uma das dimensões problemáticas desses debates reforça as dificuldades para o entendimento da complexidade das expressões artísticas africanas, que até mesmo intelectuais do continente desconhecem ou consideram legítimo desconsiderar.

Elencamos, assim, um problema suscitado pela seguinte interrogação: O que é África, quem a define e com quais interesses? Muryatan Santana Barbosa abordou o tema, afirmando a atualidade dessa discussão:

Esta visão crítica do pan-africanismo, em especial daqueles pan-africanismos centrados na unidade cultural – como a da Negritude francófona –, vem sendo corroborada por uma série de intelectuais das mais variadas origens e formações nas últimas décadas (Barbosa 2011/2012: 148-149).

A trajetória de luta – emancipatória, como a da Cabília, ou às vezes de integração e/ou emancipatória em outras vezes, como a dos Kel Tamacheque de Azawad – integra o conjunto da luta amazigh (Camps 2008), instituindo um tema desconsiderado (ou deliberadamente excluído) nos festivais pan-africanos nos

séculos XX e XXI. As reivindicações, sobretudo ligadas ao pertencimento e à cidadania plena, dos Kel Tamacheque de confederações de Kel Ahaggar e Kel Azdjar (Tassili n'Ajjer) podem ser observadas em carta publicada em 2013 pelo jornal *El Watan* (Le Matin 2013), dirigida ao presidente Abdelaziz Bouteflika. Nela, os líderes da região de Tamanrasset exigem a criação de um sistema de cotas para cargos de alta responsabilidade, como ministérios, funções executivas e altos cargos estatais. Tal demanda deve-se a políticas e medidas que terminaram por desqualificar modos de vida, incluindo línguas, expressões culturais e saberes históricos.

No plano cultural, o Pan-Africanismo dos novos Estados-nações conferiu importância central à produção literária e artística. No mesmo sentido, *“as independências criaram uma situação nova, dando aos Estados africanos os meios, e, simultaneamente, a obrigação de inventar políticas culturais”* (Barbosa 2011/2012: 141), apesar de haver dinâmicas criativas anteriores. Assim, os Estados-nações africanos independentes fizeram da cultura *“uma das suas principais prioridades da construção nacional”* (M'Bokolo 2011: 676).

De acordo com Buchmann (1962), se o Pan-Africanismo foi definido nas lutas anticoloniais, de independência e pela unidade africana, ele também abriu vias para os nacionalismos africanos. A criação de políticas culturais, pensadas como um elemento de desenvolvimento econômico e social, ocorreu em quase todos os países. M'Bokolo (2011: 676) ressaltou os exemplos do Senegal, cujo presidente, Senghor, *“se empenhou na defesa e ilustração da cultura negro-africana”*, e do Gana, onde Kwame Nkrumah estabeleceu *“organismos e institutos do Estado encarregados de realizar o programa de seu partido em matéria de criação de editoras do Estado, construção de um teatro de Estado, apoio aos grupos musicais ‘tradicionais e modernos’, promoção de uma produção cinematográfica nacional etc.”* (M'Bokolo 2011: 677).

As dinâmicas dessas sociedades às margens do mediterrâneo percorrem, muitas vezes, trajetórias distintas das escolhas

de seus dirigentes, como é o caso dos festivais saarianos que tecem redes de pertencimento em territorialidades diferenciadas daquelas erguidas pelas fronteiras referendadas a partir de processos coloniais. Inscreve-se, nessa ótica, a tessitura de entrelaçamentos de festivais carregados de sentido para as populações que os criam. Os regimes de oralidade se inscrevem em uma espacialidade de horizontes existenciais que atravessam o Saara, percorrem redes amplas de intercâmbio e estabelecem conexões com populações de regiões montanhosas e mesmo transcontinentais.

Atualmente, muitos festivais que se organizaram nas últimas décadas articularam cultura poético-musical e história política, tal como ocorreu em outras mobilizações do continente, a exemplo das dimensões alcançadas pela performance de Fela Kuti, na Nigéria, ou pela luta cultural de Taos Amrouche ou Matoub Lunès, na Cabília. As alternativas culturais e linguísticas paralelas passaram a ocupar o lugar das margens. As experiências históricas diversas não correspondiam aos símbolos mobilizados – por meio da língua, do ritmo, da estética, de heróis culturais e históricos, entre outros – para respaldar projetos nacionais. As pressões políticas por cidadania cultural emergiram de contextos variados, com grandes diferenciações históricas e em meio a esforços intelectuais e programáticos de instauração de um arcabouço predominantemente urbano, orientado pelos fluxos de negociações entre a elite africana, negra e não negra.

Assim, no bojo da Guerra Fria, países buscaram construir um campo transnacional de artes, espetáculos e intercâmbios, confluindo para a acumulação de capital simbólico na constituição de cidadanias e nacionalismos. Os festivais permanecem nos interpelando tanto pela força da palavra oral, elemento decisivo em abordagens diferenciais de compreensão de suas movências culturais, que advêm de reinvenções, quanto por serem expressões de plasticidade e múltiplas identidades que transgridem, em seu fazer histórico e cultural, a narrativa hegemônica das histórias nacionais.

AG ADNANE, M.; BERTHET, M. From the Dakar world festival (1966) to the Pan-African Festival in Algiers (1969): tensions and invisibilisation of cultural worlds in political arenas. R. *Museu Arq. Etn.* 45: 29-46, 2025.

Abstract: This article examines the cultural festivals of Dakar (1966) and Algiers (1969). While there is extensive literature on the impacts of these two festivals—encompassing discussions on art, Negritude, and Pan-Africanism, alongside numerous archives and media records—this study seeks to complement the debate by analyzing the festivals as political arenas within a delimited space-time, approaching them as total social facts. The research focuses on internal and external critiques, highlighting voices from the diaspora and exploring tensions that juxtapose the festivals' official intentions with the demands of local populations. Specifically, the article examines the Festival of Dakar, followed by the Pan-African Festival of Algiers, focusing on how the latter silenced identities integral to the Algerian nation and its Saharan festival traditions. The aim is not to compare the two events, but to analyze their specificities and how their dynamics contributed to the marginalization of certain cultures during these global spectacles. By examining historical processes, this research problematizes the political nature of these arenas, conceived as showcases of African cultures in motion.

Keywords: Dakar- Algiers; Festivals; Political arenas; Africa; Invisibility.

Referências bibliográficas

- Afane, A.; Gagnol, L. 2014. Convoitises et conflits entre ressources pastorales et extractives au Nord-Niger : verts pâturages et yellow cake chez les hommes bleus. *Afrique contemporaine* 249: 53-68.
- Aitel, F. 2012. Taos Amrouche: à l'origine de la Kabyle world music?. *Etudes et documents berbères* 31: 35-51. Disponível em: <https://shs.cairn.info/revue-etudes-et-documents-berberes-2012-1-page-35>. Acesso em: 10/11/2025.
- Azikiwe, A. 2019. Looking back to move forward: The first Pan-African Cultural Festival in Algeria, 1969. *Pambazuka News*. Disponível em: <https://www.pambazuka.org/looking-back-move-forward-first-pan-african-cultural-festival-algeria-1969>. Acesso em: 26/09/2025.
- Barbosa, M. S. 2011/2012. Pan-africanismo e teoria social: uma herança crítica. *África* 31-32: 135-155.
- Bernus, E. 1974. *Les Illabakan (Niger) : une tribu touarègue sahélienne et son aire de nomadisation*. ORSTOM, Paris.
- Bianchini, P. 2016. Les paradoxes du Parti africain de l'indépendance (PAI) au Sénégal autour de la décennie 1960. In: Colloque International African Socialism / Socialism in Africa. Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne / IMaf, Paris. Disponível em: <https://galsenspring.com/2019/09/27/les-paradoxes-du-parti-africain-de-lindependance-pai-au-senegal-autour-de-la-decennie-1960/> Acesso em: 25/06/2025.
- Bové, B. 2009. Sembène Ousmane (1923-2007), une biographie. *Africultures* 76: 50-53. DOI: 10.3917/afcul.076.0050.
- Buchmann, J. P. 1962. *L'Afrique noire indépendante*. Librairie générale de droit et de jurisprudence, Paris.

- Camps, G. 2008. *Les Berbères: Mémoire et identité*. Babel, Paris.
- Chériaa, T. 2020. Issues in African Film: The Artist and the Revolution: "Interview with Ousmane Sembene". *Framework: The Journal of Cinema and Media* 61: 23-33.
- Claudot-Hawad, H. 2009. *Mots pour maux. La parole poétique comme outil de résistance*. Maison des Sciences de l'Homme, Paris.
- CNRS. 2023. Panafest: un web-documentaire sur les festivals panafricains des années 1960 et 1970. Disponible em: <https://www.inshs.cnrs.fr/fr/cnrsinfo/panafest-un-web-documentaire-sur-les-festivals-panafricains-des-annees-1960-et-1970>. Acesso em: 28/09/2025.
- Diagne, S. B. 2018. *Bergson pós-colonial. O elã vital no pensamento de Léopold Sédar Senghor e Muhammad Iqbal*. Cultura e Barbárie, Florianópolis.
- Diagne, B. 2007. *Léopold Sédar Senghor: L'Art africain como philosophie*. Riveneuve, Paris.
- Dictionnaire de l'Académie Française. 2025. *Arène*. Disponible em: <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9A2468>. Acesso em: 28/09/2025.
- Englebert, P.; Dunn, K. C. 2013. *Inside African Politics*. Lynne Pienner, Londres.
- Ficquet, É. 2008. L'impact durable d'une action artistique: le Festival Mondial des Arts Nègres de Dakar en 1966. *Africultures*. Disponible em: <https://africultures.com/limpact-durable-dune-action-artistique-le-festival-mondial-des-arts-negres-de-dakar-en-1966-7575/>. Acesso em: 23/06/2025.
- Ficquet, É.; Gallimardet, L. 2009. On ne peut nier longtemps l'art nègre. Enjeux du colloque et de l'exposition du Premier Festival mondial des arts nègres de Dakar en 1966. *Présence africaine* 175-177: 131-155.
- Hadouchi, O. 2010. Retour sur le Festival Panafricain d'Alger de 1969. *Cinefabrika*. Disponible em: <https://cinefabrika.blogspot.com/2010/03/blog-post.html>. Acesso em: 25/05/2025.
- Harney, E. 2016. FESMAN at 50: Pan-Africanism, Visual Modernism and the Archive of the Global Contemporary. In: Murphy, D. (Ed.). *The First World Festival of Negro Arts, Dakar 1966*. Liverpool University Press, Liverpool, 180-193.
- Jasper, J. M. 2019. Linking Arenas: structuring concepts in the study of politics and protest. *Social Movement Studies* 20: 244-259.
- Kessab, A. 2009. Festival culturel panafricain d'Alger vs Festival mondial des arts nègres. *Africultures*. Disponible em: <https://africultures.com/festival-culturel-panafricain-dalger-vs-festival-mondial-des-arts-negres-8640/>. Acesso em: 30/05/2025.
- Khellas, M. 2014. *Le premier Festival culturel panafricain. Alger, 1969: Une grande messe populaire*. L'Harmattan, Paris.
- Klein, W. 1969. *Festival panafricain d'Alger* [Filme]. Argélia. (110 min).
- Kouyaté, T. 2015. *Entrevista concedida à Mahfouz Ag Adnane*. Arquivo do pesquisador. (Pesquisa de doutorado).
- Le Matin. 2013. Les Touaregs algériens réclament un quota de postes de responsabilidades. Disponible em: <https://www.lematindz.net/news/11459-les-touaregs-algeriens-reclament-un-quota-de-postes-de-responsabilites.html>. Acesso em: 28/09/2025.
- Loingsigh, A. N. 2015. *Le Premier Festival Mondial des Arts Nègres*. University of Stirling, Stirling.
- M'Bokolo, E. 2011. *África Negra. História e Civilizações, Tomo 2*. Hatier, Paris.
- Meghelli, S. 2014. A Weapon in our struggle for liberation: Black arts, Black power, and the 1969 Pan-African Cultural Festival. In: Brown, S. T.; Lison, E. A. (Orgs.). *The Global Sixties in Sound and Vision*. Palgrave Macmillan, Londres, 167-184.

Do Festival Mundial de Artes Negras de Dacar (1966) ao Festival Pan-Africano de Argel (1969)
R. Museu Arq. Etn., 45: 29-46, 2025.

- Michel, N. 2014. Algérie: Taos Amrouche, une femme sous influence. *Jeune Afrique*. Disponível em: <https://www.jeuneafrique.com/36790/culture/alg-rie-taos-amrouche-une-femme-sous-influence/>. Acesso em: 01/06/2025.
- Monsutti, A.; Pétric, B. 2009. New political arenas. *Tsantsa. Revue de la Société Suisse d'Ethnologie* 14: 6-16.
- Moore, C. 2002. Prefácio. In: Nascimento, A. *O Brasil na Mira do Pan-Africanismo*. EDUFBA, Salvador, 17-32.
- Phalafala, P. M. 2016. *My Name is Afrika: Setswana Genealogies, Trans-Atlantic Interlocutions, and NOW-Time in Keorapetse Kgosisile's Life and Work*. Tese de doutorado. University of Cape Town, Cape Town.
- Ralston, R. D.; Mourão, A. 2010. A África e o novo mundo. In: Boahen, A. A. *História geral da África VII*. UNESCO, Brasília, 875-918.
- Ratcliff, A. J. 2014. When Négritude Was In Vogue: Critical Reflections of the First World Festival of Negro Arts and Culture in 1966. *The Journal of Pan African Studies* 6.
- Rousseau, A. 1966. *Premier festival mondial des arts nègres* [Programa]. Dakar.
- Seck, C. T. 2017. *Entrevista concedida à Mahfouz Ag Adnane*. Arquivo do pesquisador. (Pesquisa de doutorado).
- Senghor, L. S. 1977. Hommage à Taos Amrouche. *Présence Africaine* 103: 180-181.
- Shepp, A. 1969. *Touareg* [Canção]. Disponível em: <https://youtu.be/vI8rMGHHUZU>. Acesso em: 20/09/2025.
- Stouky, A. 1966. Le festival mondial des arts nègres ou les nostalgiques de la négritude. *Souffles* 2: 41-45.
- Tanvé, G. 2017. *Senegal and the 1966 "First World Festival of Negro Art and Culture" in Dakar*. (Draft Paper). Disponível em: <https://www.academia.edu/37352511/>. Acesso em: 23/09/2025.
- Tshiyembe, M. 2000. L'Afrique face au défi de l'Etat multinational. *Le Monde diplomatique*. Disponível em: <https://www.monde-diplomatique.fr/2000/09/TSHIYEMBE/2437>. Acesso em: 23/09/2025.
- Wallerstein, I. M. 2005. *Africa: The Politics of Independence and Unity*. University of Nebraska Press, Nebraska.
- Wilford, H. 2024. The American Society for African Culture: The CIA and the transnational networks of intellectuals from the African diaspora during the Cold War. In: Wilford, H. *The CIA: An imperial History*. Basic Books, Nova York, 23-34.

Graffiti hip-hop et engagement sociopolitique au Sénégal. Analyse à partir de deux œuvres majeures du collectif d'artistes urbains RBS Crew

Abdoulaye Niang*

NIANG, A. Graffiti hip-hop et engagement sociopolitique au Sénégal. Analyse à partir de deux œuvres majeures du collectif d'artistes urbains RBS Crew. *R. Museu Arq. Etn.* 45: 47-66, 2025.

Résumé : Cet article part des cadres contextuels, notamment sociopolitiques, qui donnent sens aux formes et contenus de deux fresques de graffiti hip-hop produites par le collectif d'artistes RBS Crew entre 2018 et 2021. Ces deux œuvres collectivement produites s'inscrivent dans une certaine continuité et intertextualité l'une par rapport à l'autre en remettant en question, de façon très critique, les rapports de type néocolonial que des élites essentiellement politiques qui sont au pouvoir au Sénégal tisseraient avec leurs homologues occidentaux, tout en se montrant violents avec leurs concitoyens qu'ils seraient censés protéger. En endossant le costume de porte-voix de la population sénégalaise, voire africaine ou opprimée en général, les artistes définissent une conception de la pratique artistique adossée à l'engagement sociopolitique avant tout. Le *modus operandi* utilisé, qui puise sur divers registres (mondes du cinéma, littérature, musique rap, caricatures, etc.) dénote de la volonté des artistes à s'appuyer sur des références communes mais diversifiées, dont certaines sont simplifiées, dans le but de rendre les messages plus facilement décodables et compréhensibles. Ce faisant, cet « art utile » essayant de rendre les messages plus accessibles et s'opposant à une conception de « l'art pour l'art » ou, autrement, à une conception d'un art-mystère, irrigue profondément et de manière distinctive ces mondes des graffiti au Sénégal. Une telle conception des arts nous amène à repenser la modularité des graffiti hip-hop à l'aune du type d'objectifs poursuivis par les artistes selon les contraintes de leurs environnements de production ainsi qu'une hiérarchisation des enjeux qui sous-tendent le processus créatif.

Mots-clés: Graffiti Hip-hop; Sénégal; Dakar; RBS Crew; Engagement Sociopolitique.

Introduction

Dans les « cultures urbaines » au Sénégal, la branche rap rattachée au hip-hop occupe

*Socioanthropologue, Département des Métiers des Arts et de la Culture, Université Gaston Berger de Saint-Louis. <abdoulaye.niang@ugb.edu.sn>

présentement la première place. De ce fait, ladite branche suscite davantage l'intérêt tant de la part du grand public que de la recherche en sciences sociales. Les autres disciplines, telles que les graffiti hip-hop, bien qu'attirant de plus en plus l'attention, n'ont pas encore atteint ce niveau de popularité.

Dans le cadre de cet article, la réflexion va toutefois porter sur ces graffiti qui, sans avoir autant de succès public que le rap, n'en jouissent pas moins d'un respect et d'une légitimité, quelquefois même plus grands. Cette acceptation sociale des graffiti hip-hop qui se mettent en place dans le courant des années 1990 à Dakar, dans le sillage du mouvement *Set Setal*¹ dont ils se différencient cependant, trouve son origine dans la perception positive que des publics sénégalais ont bâti autour de la pratique du graffiti. Celle-ci, localement, a rapidement pris des contours citoyens, sous la houlette de ses premiers représentants tels que Docta, considéré comme le « mogul » du graffiti au Sénégal, voire en Afrique de l'ouest, mais aussi Miserables Graff, Wa Suñu Graff, Dippi Dëpp Graff, etc.

Lors de l'un des tout premiers débats publics qui se sont tenus sur les graffiti au Sénégal, sous le format d'une émission de radio, après que Docta a apposé un de ses premiers graffiti publics à la Médina², la grande majorité des intervenants s'était prononcée en faveur de la légitimation des graffiti hip-hop. Ces derniers sont vus par cette majorité comme une pratique artistique et citoyenne, porteuse d'une utilité sociale, en somme comme « un média qui humanise et embellit » la cité selon les mots de Ndiouga Benga (2013: 371).

Ainsi, tout en ayant en partage avec les *writers* (graffeurs) occidentaux l'ambition de conquête d'espaces publics (Brewer & Miller 1990), les graffeurs³ sénégalais, globalement, s'en démarquent par les motivations qui les y pousseraient principalement (Rabine 2014). De fait, ils en appellent, fréquemment, à des comportements « citoyens » qui transparissent

dans les contenus et formes de leurs graffiti dits « à thèmes ». Cela se traduit par exemple, dans le sillage de ce qu'a initié Docta, par le fait de nettoyer systématiquement les devantures des murs avant d'y apposer un graffiti à vocation sensibilisatrice.

Une telle démarche fait partie de ce qui a séduit nombre de Dakarois, habitants d'une ville au sein de laquelle les services de nettoyage des municipalités sont assez souvent défailants, sans compter que les habitants eux-mêmes sont accoutumés à des pratiques inciviles bien ancrées⁴.

Ainsi dit, les premiers graffeurs semblent avoir gagné l'assentiment de la majorité des Sénégalais en jouant sur le triple tableau de « l'investissement humain » (opération de nettoyage collectif), de l'embellissement plastique des décors urbains et de la transmission de messages de sensibilisation.

Ce contexte de naissance expliquerait, dans une certaine mesure, pourquoi les discussions sur les graffiti qui se tiendront dans la suite de ce premier débat public, en des périodes diverses, vont globalement emboucher la même trompette. C'est dans le sillage de cette posture de départ, à vocation citoyenne, et tout en bénéficiant de cet encouragement populaire ainsi que du mentorat par les artistes de la première grande génération, que vont s'inscrire l'essentiel des graffeurs sénégalais, reconnus, des générations suivantes. Ces dernières rejoignent les rangs de la toute première génération dans les années 2000 et 2010.

Dans ladite « jeune génération » de graffeurs qui, aujourd'hui, est active au Sénégal, il existe un collectif qui se distingue, le RBS (Radikl Bomb Shot) Crew, en termes entre autres de ses initiatives⁵, de sa reconnaissance⁶

1 Le mouvement *Set Setal* (une définition simplifiée serait « être propre et rendre propre ») s'est mis en place au Sénégal à la fin des années 1980. Il a consisté en des rassemblements populaires pour mener des opérations de nettoyage collectif, rebaptiser des voies (rues, avenues, croisements...) et places en privilégiant des personnalités locales plutôt que coloniales, etc. (Diouf 1992; Roberts 2013: 196).

2 La Médina est un des quartiers populaires de Dakar.

3 Terme utilisé principalement au Sénégal.

4 Dépôts anarchiques d'ordures, murs transformés en urinoirs, eaux usées déversées dans la rue, etc.

5 Par exemple, le festival *Last Wall Tour* et la création d'une école de formation en graffiti (RBS Akademya, à partir de 2021).

6 Le RBS Crew a occupé un stand au Musée des Civilisations noires, lors de la dernière biennale de Dakar qui s'est tenue du 07 novembre au 07 décembre 2024.

et de son effectif conséquent⁷. Formés originellement de jeunes graffeurs sénégalais, majoritairement des étudiants/élèves, ce collectif créé en 2012 par Madzoo, King Mow et Krafts, a connu quelques évolutions et s'est quelque peu internationalisé par la suite, mais le noyau dur demeure constitué par des artistes sénégalais. A l'instar des graffeurs sénégalais qui ont ouvert la voie, le RBS Crew s'inscrit majoritairement dans la tendance des « graffiti à thème » qui sont des œuvres d'art de rue qui mettent en exergue un message social, culturel, politique, etc.

Dans cet article qui analyse l'engagement sociopolitique de graffeurs dans le contexte sénégalais, à partir de deux cas d'étude interreliés émanant de ce collectif d'artistes, trois sections sont développées.

En premier lieu, après une présentation synthétique des bases et orientations méthodologiques de cette recherche, j'évoque succinctement le contexte sociopolitique qui a été déterminant dans la décision de ces artistes de créer ces deux productions décalées dans le temps.

En deuxième lieu, je vais tâcher d'analyser les deux œuvres ciblées autour desquelles se tissent des prises de positions politiques sans ambages, en me basant sur des entretiens combinés à des observations de terrain.

En dernier lieu, j'approfondirai l'analyse en revenant sur quelques aspects fondamentaux dans une discussion plus ouverte. Celle-ci, tout en présentant une comparaison au sein d'un cadre élargi à l'international, dégagera des lignes de convergence qui indiquent l'existence d'un noyau intertextuel (Limat-Letellier 1998)⁸ entre les deux œuvres de ce collectif de graffeurs.

Orientations méthodologiques et théoriques de la recherche et contexte sociopolitique de la production des œuvres

Repères méthodologiques et théoriques de la recherche

Concernant l'enquête de terrain, j'avais déjà commencé à suivre RBS Crew à partir des années 2010. Mais, pour le présent article précisément, je me suis appuyé essentiellement sur des données empiriques collectées entre 2018 et 2025. Celles-ci sont constituées à partir d'images, d'observations de terrain, et d'entretiens semi-directifs avec les artistes⁹ tels que, notamment, Madzoo, Beau Graff, Diablos, Kala Muusa, Nohine, O.B., Samora, Art.Rona, Docta¹⁰, etc.

Les analyses sont donc basées sur ces différentes données combinées, celles tirées des entretiens ayant permis, entre autres, de nuancer certaines de mes ébauches de réflexion amorcées parallèlement aux premiers recueils de données. Le fait d'avoir inscrit cette recherche sur le moyen terme a permis, par ailleurs, de prendre du recul par rapport à l'évolution et du groupe et du contexte sociopolitique qui donne sens aux productions de celui-ci.

Dans cette perspective, ce travail s'appuie en partie sur un « héritage » inspiré de perspectives d'analyses socioanthropologiques relatif à des matériaux de terrain visuels dont la pertinence est discutée du point de vue méthodologique, épistémologique et/ou théorique, dans une grande partie de ces travaux (Becker 2007; Chaplin 1994; Chauvin & Reix 2015; Colley 2012; Du & Meyer 2009; Harper 1988; MacDougall 2004; Pault 2021; Piette 2007; Swaminathan & Mulvihill 2025).

Ce faisant, cette recherche se propose d'étudier la relation qu'une partie d'un des

7 Une vingtaine d'artistes officiellement.

8 Si l'on part du principe que le graffiti peut être considéré comme un texte (« writing », l'une des définitions du graffiti se référant à l'écriture).

9 J'ai également interviewé Aïcha, épouse de Madzoo qui, me déclare-t-elle, « accompagne le RBS depuis peu, surtout sous l'aspect communication ».

10 Tous sont membres de RBS Crew, à l'exception du pionnier Docta qui est un témoin privilégié et influenceur des mondes du graffiti national, africain...

mondes du graffiti sénégalais entretient avec la question de la veille citoyenne face aux politiques. Cette dernière est formulée à travers une production artistique dite « engagée » ou « consciente », selon des expressions fréquemment utilisées par les artistes eux-mêmes. Ladite relation déborde le niveau politique national en questionnant en outre, par exemple, les relations de l'Afrique francophone avec l'ancien pays colonisateur, la France, voire, au-delà, les pays occidentaux.

Pour ce faire, je vais essayer de bâtir l'analyse à partir de deux œuvres artistiques majeures, produites chacune collectivement. Elles serviront concrètement de cadres de référence en m'appuyant ainsi fondamentalement sur une socioanthropologie d'arts graphiques urbains qui se voudraient « libres et utiles ».

La démarche consiste ici à procéder d'abord à une description détaillée de ces deux œuvres, quant à leurs contenus et formes.

Cette « description ethnographique » (Laplantine 2010) sera complétée, par la suite, avec une discussion analytique.

Ladite ethnographie est précédée par la présentation synthétique d'un contexte sociopolitique qui permet de mieux appréhender les termes de la discussion.

Contexte sociopolitique de la production des deux œuvres

Ce contexte se cristallise autour de péripéties politiques qui ont eu cours durant le magistère de Macky Sall, quatrième président de la république du Sénégal. Macky Sall, originellement rattaché à la gauche sénégalaise, rejoint le PDS, dirigé par Abdoulaye Wade, avant de se brouiller avec son ancien mentor, qui semble avoir des velléités de « dévolution monarchique du pouvoir » au compte de son fils, Karim Wade. Après être tombé en disgrâce, Sall s'est positionné dans l'opposition en créant son propre parti politique, l'APR¹¹. Lors des élections présidentielles de 2012, il

11 Alliance Pour la République.

va bénéficier du soutien de plusieurs leaders mais surtout, de manière plus déterminante, du mécontentement croissant¹² de la majorité de la population sénégalaise à l'encontre de Wade¹³ qui a essayé de briguer en plus un troisième mandat. Au final, Sall arrive en tête du deuxième tour (Niane 2018: 677-683).

Mais, les opposants au régime de l'APR¹⁴, potentiellement « présidentiables », sont par la suite systématiquement neutralisés les uns après les autres à travers des « affaires politico-judiciaires ». Si bien des Sénégalais, majoritairement intéressés à la chose politique selon une série d'études¹⁵ (Gueye & Faye 2019), étaient en grande partie demandeurs d'un rétablissement d'une « justice » apparemment très sélective sous le règne du PDS, sous Macky Sall, la justice semble devenir plus sélective encore.

D'autres motifs de déception viendront s'ajouter pour certains électeurs sénégalais (le Sénégal qui retournerait en force sous le giron de la Françafrique¹⁶, la baisse du pouvoir d'achat dans un contexte d'enrichissement visible des personnes au pouvoir, etc.).

12 Abdoulaye Gueye (2013) en dresse un tableau saisissant, en s'appuyant lui-même sur d'autres auteurs comme Abdou Latiphe Coulibaly (2003), ou Mamadou Dia qui parlent respectivement d'une « alternance piégée » sous forme interrogative (Coulibaly 2003), ou d'une « alternance avortée » (Dia 2005).

13 Des manifestations ont été observées à travers le Sénégal et dans la diaspora sénégalaise.

14 L'APR s'est alliée à d'autres partis et mouvements politiques durant les élections de 2012, au sein de sa coalition Benno Bokk Yakaar (Unis par l'espoir).

15 Par exemple, celles menées par Afrobarometer de la fin des années 1990 aux années 2010.

16 Il y a plusieurs faits dont l'installation d'Auchan à partir de 2014, le projet du TER (Train Express Régional avec la SETER/SNCF, Eiffage, Thales), etc. Le récent livre de Robert Bourgi, figure de cette « Françafrique » qui serait toujours présente mais en perte de vitesse selon Frédéric Lejeal (2022), détaille cette relation entre un pays et ses anciennes colonies (Bourgi 2024). Toujours est-il qu'un rapport du Sénat français considère encore l'Afrique comme « un enjeu majeur pour la France et l'Europe » (Lorgeoux et al. 2013: 25-150).

C'est dans un tel contexte qu'après « l'élimination politico-judiciaire » de Karim Wade et de Khalifa Sall, émerge une troisième figure significative de l'opposition sous les traits d'Ousmane Sonko, un inspecteur des impôts et domaines, qui va être radié via un décret signé par Macky Sall. Ce nouvel opposant, élu député durant les élections législatives de 2017, commence à gagner en visibilité et en popularité de manière croissante, au point d'arriver en troisième position aux élections présidentielles de 2019 avec 15,67% des voix et, conséquemment, d'être perçu comme une sérieuse menace par Benno Bokk Yakaar. A partir de début mars 2021, il sera poursuivi, lui aussi, à travers une affaire politico-judiciaire¹⁷. Son arrestation et sa condamnation vont donner lieu à des manifestations de « grande ampleur » réprimées par la police et la gendarmerie à travers le pays, et plusieurs personnes civiles, quatorze officiellement, essentiellement des jeunes, seront tuées.

La réalisation des deux *productions* (collectives) que je propose de mettre en discussion serait plus difficile à saisir à mon sens si on ne part pas de cette toile de fond qu'était ce contexte susmentionné qui en irrigue profondément les motivations.

Engagement artistique et œuvres de graffiti politiques : une analyse de deux cas exemplaires, intertextuels

Dans les analyses qui suivent, la combinaison des données recueillies sur le terrain, à la fois sous forme de photographies, d'observations et d'entretiens menés avec plusieurs membres du collectif, peut permettre de relativiser et de resituer certains aspects interprétatifs surtout, lesquels ne sauraient être ignorés –sans tomber dans de la surinterprétation– dans le domaine des graffiti. Et c'est justement là qu'interviennent opportunément les ressources de l'enquête par entretiens semi-directifs qui constituent de précieux garde-fous analytiques.

17 Il est accusé de viols multiples, menaces de mort, etc.

Cas 1 : La masterpiece¹⁸ France dégage/ Décolonisez les mentalités

A travers l'expression « France dégage », s'exprime un ensemble de préoccupations politiques amplifié par des artistes graffeurs qui reprennent ici le slogan d'un mouvement dit « souverainiste ». Ce dernier se met en place au Sénégal par le biais de plusieurs entités telles que le mouvement FRAPP¹⁹-France Dégage qui en est une organisation charnière et dont l'un des animateurs les plus emblématiques est Guy Marius Sagna²⁰. Celui-ci, dont le personnage apparaît dans le deuxième cas d'étude de cet article (**Fig. 2C**), a eu maille à partir avec la mouvance politique de Benno Bokk Yakaar.²¹

Cela dit, du point de vue stylistique, c'est une fresque d'assez grande dimension qui prend tout un pan de mur, très approximativement, une vingtaine de mètres de long sur une hauteur d'à peu près deux mètres et demi.

18 Ou *piece*, est une œuvre de niveau hautement élaboré en graffiti hip-hop.

19 FRAPP signifie Front pour une Révolution Anti-impérialiste Populaire et Panafricain. Voir Sow (2024).

20 Guy Marius Sagna a été député dans l'opposition (à partir de 2022) qui est l'actuelle majorité. Il est présentement député au Parlement de la CEDEAO (Communauté économique des États de l'Afrique de l'Ouest) et à l'Assemblée Nationale du Sénégal.

21 Cette confrontation a occasionné à plusieurs reprises son arrestation et emprisonnement, accompagnés d'accusations de tortures qu'il a portées. Lesquels actes de torture et de divers sévices corporels et psychiques ont été mentionnés plus globalement par des organisations de la société civile au nom de ce que certains considèrent comme des « prisonniers politiques » de l'ancien régime de Macky Sall (Ollivier 2021; RADDHO 2018, 2021; Sall 2019).



Fig. 1A. France Dégage, côté gauche du graffiti.

Source : Abdoulaye Niang.



Fig. 1B. France Dégage, côté droit du graffiti.

Source : Abdoulaye Niang.

Placé sur le long de la route de l'ancien aéroport principal du Sénégal²², l'aéroport Léopold Sédar Senghor, situé à Yoff, à Dakar, l'œuvre que j'ai photographiée en 2018²³ est bien visible de la route. Il est encadré de part et d'autre par deux titres phares, avec une extension thématique relative à la situation du peuple palestinien sur le côté droit, sur laquelle je reviendrai plus loin dans le texte. Même si le classement pourrait être relativisé, l'on pourrait considérer que les deux inscriptions se présentent comme des lettrages proches du type « bubble style »²⁴ visibles encore un peu plus avec la formation des caractères composant la signature RBS. Cette dernière pourrait être lue en même temps comme un élément de la composition générale du message puisque son élaboration stylistique est dans le même format que le terme « Décolonisez », alors même que les termes « les mentalités » et « crew » de RBS sont en simples traits légèrement épaissis, mais bien sans remplissage. Une telle différence mérite qu'on s'y arrête un peu, ce que je propose de faire plus loin dans la section du texte consacrée à la discussion.

Un deuxième type d'inscriptions scripturaires sous la forme de deux citations et d'un proverbe populaire en Afrique, ainsi qu'un troisième type d'autres écrits viennent compléter le tableau que je propose de retranscrire ci-dessous.

Voici, d'abord, en quoi consiste les deux citations :

- la première, soit « chaque génération dans une relative opacité, doit découvrir sa mission, l'accomplir ou la trahir » reprend une citation très célèbre de Frantz Fanon, tirée de son œuvre *Les damnés de la terre*, et qui dit précisément que « Chaque génération doit dans une relative

opacité affronter sa mission, la remplir ou la trahir » (Fanon 2002: 197).

- la deuxième reprend les paroles d'un rappeur togolais, Elom 20ce, dont la musique, me dit Madzoo, un des artistes du Collectif, « a un peu bercé certaines choses dans le processus créatif même de ce mur ». Elom 20ce se présente justement comme un panafricain et il énonce dans le titre *Voodoo sakpata* de l'album indigo : « embrasser la bouche du canon, greffer des ailes au cerveau, couper la tête aux colons en véritable *asrafo* »²⁵. Cet extrait du deuxième couplet utilisé par les graffeurs peut encore être plus explicite si on y ajoute un complément de paroles qui arrivent dans les mesures suivantes :

*« Trêve de palabre, nos plumes déterrent
les cadavres enfouis dans les mémoires hostiles
à l'Afrique... Les autres ont bien compris la
stratégie de haine établie pour nous asservir...
Lomé, Ouaga, Conakry, Accra, nos proses
abolissent les frontières tracées en Allemagne.
Que les compradores se préparent, aucune pitié
pour les traitres... »*

- la troisième inscription de la série comprend le proverbe qui souligne que « la main qui demande est toujours placée en dessous de celle qui donne ».

Quant au troisième type d'écriture qui se rapporte à des expressions courtes, elles renvoient à :

- une formule incisive, lapidaire, dénonçant la France (« La France tue le Sénégal ») située dans la partie supérieure du mur, à l'extrême gauche de l'œuvre ;

- une déclaration méprisante du personnage noir, l'ex-président Macky Sall selon les artistes enquêtés (« falewoumalène » qui signifie en langue wolof « je ne me préoccupe pas d'eux »), présenté comme un bourreau de son propre peuple ;

- une expression assimilable à une onomatopée (« wouy aaay ») figurant les cris de douleur de ce peuple.

L'œuvre inclut, en plus, ce qui apparaît comme sa composante principale, une série de personnages qu'on appelle tout simplement

22 Il est remarquable qu'un graffiti qui s'exprime sur les relations entre l'Afrique et l'Occident soit situé sur la route qui mène vers un aéroport international, ce qui le rend potentiellement visible à une audience également internationale qui emprunterait cette route.

23 Les artistes me confirmeront que c'est l'année de sa production.

24 Le « bubble » est un graffiti avec des formes arrondies.

25 « Asrafo » peut désigner un guerrier en langue éwé.

des « persos » dans l'art du graffiti hip-hop. Ces personnages, typiques, en interaction, manipulent des artefacts et donnent vie, selon une scénographie simplifiée et explicite, au drame qui se jouerait aux dépens du Sénégal, et plus largement de l'Afrique et de toute autre entité victime de cet ordre mondial, jugé inique.

Les termes sont exposés en mettant en avant l'exploitation dont le Sénégal serait une victime, selon les artistes enquêtés. Cette exploitation est représentée à travers l'image de quatre grands groupes, les multinationaux Auchan (grande distribution), Orange (Télécommunications), Eiffage (BTP, i.e. Bâtiment et Travaux Publics), et Total (énergie) qui s'accapareraient des marchés les plus avantageux avec la complicité d'autorités locales et la pression de l'Etat français qui, selon le graffeur Diablos, n'aurait pas tant évolué car :

« [depuis Senghor], on était sous la tutelle de la France... imagine, ici on a un centre culturel français, pourquoi à Paris on n'a pas un centre culturel sénégalais, ça doit être équilibré ».

Ces groupes – que l'artiste Madzoo désigne comme des « sociétés concessionnaires ... qui représentent un gouvernement colonialiste » dont les logos sont bien en évidence à la place de la tête des personnages blancs (voir le détail de leurs mains), détenant chacun entre ses mains un couteau – sont assis autour de ce qui est figuré comme une table de jeu de dames, un gâteau-butin qu'ils sont en train de se partager.

La situation telle que mise en scène, apparemment, ne fait l'ombre d'aucun doute et ne laisse pas beaucoup d'espace pour une interprétation plus libre. C'est ainsi que les membres du Collectif le pensent dans tous les cas. Toujours est-il, qu'en effet, l'image est constituée de telle manière – en intégrant clairement l'identification du pays, le Sénégal, et la nature de l'activité, un cadre de jeu dont on connaît d'avance les perdants (le peuple sénégalais) qui ne figurent même pas autour de la table de jeu – qu'elle peut orienter le regard directement vers la question de l'exploitation

d'un pays anciennement colonisé toujours inféodé à l'Occident.

Ce pays et son peuple, nous indiquent les graffeurs, souffrent sous l'action des « traîtres » que dénonce Elom 20ce cité par les artistes graffeurs qui matérialisent ce personnage sous la figure noire à l'expression démoniaque placée au centre du graffiti, en train de martyriser ses concitoyens.

La symbolique du drapeau s'expose selon une représentation de l'inversion des priorités, le drapeau français étant situé, bien au-dessus, sur sa tête, flottant au vent, en lieu et place de celui de son pays, le Sénégal, mis en revanche dans la marmite.

Les cris de douleur et de détresse des victimes placées sous la forme de figures anthropoïdes et servant de combustible en alimentant le feu qui fait bouillir la marmite n'occasionnent d'autre réaction de la part du « bourreau local » critiqué par le Collectif que le mépris et l'indifférence (« falewoumalène »). Trois flèches toujours représentatives de ce drapeau national local pointent vers le bas tout le long de la marmite comme pour indiquer ces victimes de leur concitoyen qui les tourmente pour le compte d'intérêts étrangers. Il ne pourrait rien entendre, suggèrent les artistes, dès l'instant que ses oreilles sont bouchées par d'épaisses liasses de billets de banque de la même couleur verte que l'inscription de son cri d'indifférence.

Mais, s'ils n'en ont cure des populations locales, « les traîtres » (un deuxième personnage noir représentant l'ex-président Macky Sall²⁶, encore) a contrario nourrirait avec une bienveillance (le personnage est souriant) inattendue l'Occident. Cet Occident est représenté par le personnage blanc bien dodu qui, excessif, tout en puisant dans le plat avec sa main gauche, ouvre grand la bouche pour recevoir sa part indue de nourriture, c'est-à-dire de richesse spoliée.

Cette disparité dans le traitement des individus selon qu'ils soient des membres de la communauté locale ou blanche étrangère est

26 Il est intéressant de noter que celui-ci, qui a normalement de l'embonpoint, est représenté très aminci, cela suggérant que le Sénégal maigrit (perd ses ressources dans un jeu à somme nulle) en faisant grossir la France.

rendue dans cette œuvre d'art dans la manière dont les artistes ont donc fait ressortir les expressions faciales des deux personnages.

En outre, il est intéressant de noter que ces deux personnages noirs surnommés sont habillés selon un modèle à « l'occidental », en veste et cravates nouées, et lunettes dites localement « intello », qui suggère leur appartenance à la classe des élites locales critiquées par le Collectif. L'image n'est pas seulement représentative et identificatoire, elle laisse entrevoir de surcroît une critique sur le caractère extraverti, pour ne pas dire « assimilé », de ces élites qui seraient désireuses de ressembler le plus possible à « leurs maîtres blancs », quitte à s'inscrire dans des incohérences difficiles à justifier²⁷.

Ces incohérences se donneraient à voir justement dans le fait que le Sénégal ou plus généralement les Etats africains demandent de l'aide parce qu'ils seraient pauvres, alors qu'en même temps, leurs richesses serviraient d'abord aux pays riches qui sont censés les aider. L'incohérence notée et critiquée par ces artistes trouve un autre prolongement qui inscrit la relation d'inégalité au-delà du cas franco-sénégalais ou franco-africain.

De fait, le graffiti dénonce la dépendance de la communauté du Franc CFA vis-à-vis de la France. « La France tue le Sénégal » dit l'œuvre en montrant un personnage pendu, tout en noir, les yeux bandés par un morceau reprenant encore les motifs et couleurs du drapeau sénégalais.

Toutefois, comme signalé, d'un côté, il ne s'agirait pas que du Sénégal.

D'un autre côté, il ne s'agirait pas non plus que de la France, mais d'un modèle systémique de type inégalitaire, dont la mise en scène apparaît à travers les trois personnages aux costumes typiquement représentatifs de l'organisation raciste états-unienne qu'est le Ku-Klux-Klan²⁸. Pour s'assurer que le message soit bien compris, l'un des personnages, celui le plus proche du personnage noir pendu, arbore sur

son épaule le drapeau états-unien, le deuxième à sa droite, le drapeau français, et le dernier, celui de l'Union Européenne sous la forme d'un écusson arrondi sur sa poitrine. L'artiste Beau Graff d'ailleurs me précise, en citant plusieurs « pays puissants » mais qui « auraient tous besoin des autres pays », que :

« quand on dit France dégage c'est pour dire à nos dirigeants politiques que lorsque nous sommes en collaboration avec les autres pays, que cela se fasse dans le respect mutuel, d'égal à égal »²⁹.

Dans un prolongement, les artistes illustrent cette dimension internationale et généralisée de ce modèle relationnel entre les peuples du monde en évoquant le cas de la Palestine, opposée à Israël, via les inscriptions « Free Palestine » en une sorte de « mini » *block style*³⁰ blanches, le drapeau de la Palestine traversé de part en part par de la peinture qui suinte, figurant du sang. Cette dénonciation est appuyée par l'inscription supplémentaire en bas « All humanity bleed with you », i.e. en français « toute l'humanité saigne avec vous ».

L'extension du thème, à la situation dans la bande de Gaza que j'ai mentionnée plus haut, en plus de constituer un clin d'œil de soutien à la cause palestinienne, participe de cette extension thématique du sujet principal porté par cette œuvre.

Partant, cette extension met en lumière une dénonciation d'un modèle géopolitique dominant qui serait caractérisé par des inégalités entretenues selon les intérêts en jeu. Les artistes tentent de mettre le doigt sur ce qu'ils considèrent comme une bipolarisation du monde selon le schéma classique, injuste à leurs yeux, des dominants « exploitateurs » et des dominés « exploités ».

Voici donc, une œuvre d'art tout à fait politique, du point de vue de ce qu'elle évoque

27 Entretien avec RBS Crew, Guédiawaye, Juin 2025.

28 Cette référence au Ku-Klux-Klan ajoute une autre couche d'inégalités, celle d'origine raciste.

29 Entretien, Guédiawaye, Mai 2025.

30 Les styles *block* sont un style de graffiti sous forme de lettrages cubiques, faciles à déchiffrer ...

dans le fond, mais aussi de la manière dont elle le fait.

La deuxième œuvre, qui nous sert de base d'analyse dans cet article, s'inscrit dans la même grande perspective thématique.

Cas 2 : La masterpiece « Macky tireur d'élite »

Contrairement au premier cas pour lequel j'ai eu la latitude de prendre des photos sous différents angles moi-même, pour le présent cas, les images m'ont été fournies par un membre du collectif d'artistes urbains, RBS Crew. Et, ce, pour une raison compréhensible.

Selon les déclarations que des membres du collectif tels que O.B., Madzoo, Beau Graff, m'ont faites, une à deux heures à peine après la production de ce graffiti réalisé en mars 2021, des personnes sont envoyées sur les lieux par la société officiellement en charge de la construction du pont sur lequel les artistes ont apposé le graffiti. Elles s'y emploient alors à badigeonner méthodiquement de peinture l'œuvre d'art, de façon à la rendre invisible, à la censurer en somme (Becker 2010: 201-206). Selon l'artiste Kala Musaa, mentionnant plusieurs figures politiques souverainistes :

« Si on suit des [exemples] comme Cheikh Anta Diop, comme Valdiodio Ndiaye, comme Mamadou Dia, tu n'accepteras pas qu'un autre pays qui se croit supérieur à toi s'impose . . . C'est pour cela que le message que nous avons fait montrant Macky Sall qui tire sur un manifestant les a dérangés à tel point qu'en moins d'une heure de temps après notre départ, ils ont envoyé des gars pour l'effacer ».

Si la pratique de l'effacement ou du raturage de graffiti existe dans la culture hip-hop et dans le graffiti en particulier³¹, dans le présent cas, il ne s'agit pas de ce genre d'attaque. La question que l'on pourrait se poser dès lors est : qu'est-ce que ce graffiti comporterait donc de si important pour susciter une réaction aussi rapide que radicale ? Qui

plus est, de la part manifestement de personnes spécialement commises qui sont « hors des mondes du graffiti » et qui, auraient, selon ce que le Collectif m'a déclaré, dit avoir agi ainsi parce que « l'ouvrage n'a pas [encore] été réceptionné par l'Etat ». Une des explications que me fournit Beau Graff est que :

*« on est allé à plusieurs manifestations mais on s'est dit pourquoi pas, ne pas se fatiguer et faire quelque chose qui a plus d'impact, parce que quand on fait une fresque, on est plus écouté par les gens que quand on va jeter des pierres... ».*³²

Apposé sur le pont de Mermoz, dans le même grand quartier où se trouve la maison personnelle de l'ex-président Sall, ce graffiti produit dans une période de forte tension sociale et politique comme souligné dans le contexte, comporte moins d'écritures explicites que le premier cas. Cependant, ses auteurs le présentent, du point de vue de son iconographie, comme un message sans équivoque et facilement décodable de la part de toute personne qui serait correctement informée de la situation politique et sociale du Sénégal à cette période.



Fig. 2A. Macky tireur d'élite.

Source : RBS Crew.

31 On parle alors de « crossing out ».

32 Entretien, Guédiawaye, Mai 2025.

La portion de la grande fresque qui a le plus attiré l'attention est un grand pan inférieur de la façade du pont comprenant au premier plan deux personnages principaux, l'un étant l'ex-président Macky Sall, l'autre étant un jeune manifestant sénégalais.

Des personnages secondaires, en arrière-plan, y figurent aussi, en représentant des « forces » dites de « défense et de sécurité » (FDS), ainsi que d'autres manifestants. Dans cet arrière-plan représentatif d'une image chaotique, d'autres jeunes manifestants et FDS s'affrontent sur un fond d'images de voitures et de bâtiments incendiés.

Le bras gauche allongé, tenant un pistolet, le personnage du politicien tire à bout portant sur le jeune manifestant qui s'écroule, en même temps que s'envole le masque qu'il portait. Ce masque, rendu célèbre par le film « V for vendetta » (McTeigue 2006), est utilisé quelquefois dans plusieurs parties du monde, dans le cadre de manifestations pour des raisons diverses³³, en signe de référence à une lutte contre une posture qui serait autoritariste ou perçue comme telle. C'est donc une référence mondialisée culturellement que vont utiliser ces jeunes artistes sénégalais pour donner un contour dramatique à leur création. Un élément de référence autrement locale, est également utilisé, en se basant sur l'inscription figurant sur l'habit du manifestant, « domou jambour ».

Ils entendent, à travers cette expression, me soulignent les artistes :

« Alerter l'opinion publique sur l'importance de se dresser contre toute forme d'injustice parce que ceux qui touchent à l'autre viendront à toi si tu te réfugies dans une sorte de mutisme qui est en quelque sorte une forme de lâcheté par rapport à ses responsabilités. Donc c'était important de montrer, doomu jambuur ça veut dire ça n'appartient à personne donc ça peut être n'importe qui [pour dire que personne n'est à l'abri] ».

33 Par des mouvements anti-vaccin, le mouvement des gilets jaunes en France, des mouvements contre le néolibéralisme, etc.

Par ailleurs, cette expression qui peut signifier littéralement « l'enfant de quelqu'un » est utilisée dans le langage courant possiblement pour rappeler le fait de ne pas nuire à une personne qui se trouve ainsi rattachée à un lien social afin de ne pas être considérée comme une sorte d'élément flottant, isolé, sans lien social, qui deviendrait ainsi plus exposé à des sévices. Mais *doomu jambuur*, tout en insistant sur cet ancrage relationnel et cette affiliation sociale, recèle aussi une autre dimension figurant la logique réflexive censée régir les normes d'interaction sociale, dans le sens où c'est une invite à considérer l'autre en se mettant à sa place, à faire œuvre donc d'empathie.

Dans le contexte du Sénégal de cette période, cette expression trouve une résonance particulière au sens où, dans des interventions publiques, justement, nombre de Sénégalais, en mettant dos à dos le pouvoir et l'opposition, rappelait à ces derniers qu'ils n'auraient pas sombré dans une telle radicalisation si leurs enfants avaient été parmi les victimes. *Doomu jambuur* se pose comme une injonction à ne pas dépersonnaliser les victimes toutes désignées d'un combat politique, toute personne tuée étant affiliée à des parents, une famille... Ces dites victimes sont érigées en héros. Selon le Collectif, elles sont tombées au champ d'honneur, en faisant paradoxalement ce que leur « meurtrier » était censé faire, à savoir défendre le pays, ses citoyens, ses ressources, face aux intérêts étrangers qui seraient de nature prédatrice.

Ainsi, dans la perspective de RBS Crew, ce n'est pas qu'un masque qui tombe, c'est surtout un drapeau, symbole d'une nation. Une manière de dire que ces meurtres de jeunes manifestants remettent en question les fondements de la nation sénégalaise, qui serait sacrifiée sous l'autel d'un pouvoir politique qui serait devenu insensible à la souffrance de son peuple. Ces meurtres, selon les artistes du RBS Crew devraient impérativement cesser, tel que le suggère l'exclamation, tout en lettres rouges, au centre du graffiti : « dafadoy » (cela suffit !).

Pour illustrer ce paradoxe, juste à côté, sur un autre pan de graffiti, figure une autre inscription (**Fig. 2B**) qu'on ne voit pas sur la

première image et qui dit : « Ki wara jubël buy dëngël yonn amatufa » (Si celui qui est censé montrer le droit chemin viole [lui-même] ce principe, le droit n'est plus d'actualité).

En dessous de cette déclaration, les artistes font un « big up », i.e. une dédicace intitulée « A nos morts victorieux » à des personnes décédées au cours de ces manifestations dont ils listent les noms.



Fig. 2B. Macky tireur d'élite.

Source : RBS Crew.

Je m'appuie sur trois autres images qui viennent s'ajouter à ces deux premières auxquelles elles adjoignent des éléments iconographiques complémentaires :

- le slogan « Free Senegal » (Fig. 2C) qui a beaucoup circulé sur les réseaux sociaux numériques parallèlement aux manifestations, sous forme d'hashtag avec, à côté, « France dégage » qui revient, accolé à l'image de Guy Marius Sagna. Ce dernier est encore emprisonné à cette

période, dès février 2021, en amont même des manifestations, au motif de l'empêcher de préparer « probablement » ces dernières ; en arrière-plan, un manifestant debout, le point droit levé, tandis que de l'autre côté de l'image, figure une femme avec une coiffure de type afro, dont le haut du corps est couvert en partie par le drapeau du Sénégal pour, me disent les artistes, « magnifier la place de la femme dans ces luttes » ;



Fig. 2C. Macky tireur d'élite.

Source : RBS Crew.

- un personnage dont le visage est presque entièrement enturbanné par un drapeau du Sénégal (Fig. 2D), à l'exception de la zone autour des yeux, à côté duquel, est écrit un autre slogan en anglais, « you can't arrest an idea » ([vous pouvez mettre en prison une personne physiquement mais] vous ne pouvez pas arrêter [mettre en prison] une idée) ;



Fig. 2D. Macky tireur d'élite.

Source : RBS Crew.

- une photo du groupe (Fig. 2E) ayant réalisé l'œuvre, composé d'une vingtaine de personnes,

toutes posant le poing levé, et quelques-unes tenant ensemble un drapeau du Sénégal.



Fig. 2E. Macky tireur d'élite.

Source : RBS Crew.

Ces trois images complémentaires confortent l'idée générale qui est exprimée dans cette œuvre, à savoir une critique acerbe de la dérive autoritaire qui serait à l'œuvre au Sénégal durant notamment ces années de contestation politique ravivée. En outre, concernant la photo de groupe que les artistes prennent à la fin, certes c'est une pratique usuelle mais, par ailleurs, elle est non seulement expressive d'une contestation mais également, à mes yeux, d'une bravade. Cela, dans le sens où, durant cette période, les arrestations et les mandats de dépôt afférents étaient très courants, y compris pour des motifs plus véniels qu'une critique aussi directe du régime et de son leader. Or, ayant posé à visage découvert, à l'exception de deux d'entre eux, les artistes étaient conscients qu'ils pouvaient être identifiés et arrêtés.

Discussion

Dans les deux œuvres qui nous ont semblé être des cas pertinents à partir desquels la

portée politique des graffiti hip-hop pouvait être questionnée, il est apparu que les artistes du collectif RBS Crew ont fait appel à différents choix esthétiques et options graphiques afin de rendre les messages aisément décodables, sans pour autant les dépouiller de leurs portées esthétiques, garant de ce statut toujours recherché d'« œuvre d'art urbain ». Cette démarche de mise en accessibilité qui essaie de jouer sur cet équilibre esthétique-accessibilité du message laisse entrevoir la centralité du deuxième volet de ce couple qui, en dernière instance, donne le la.

Quelques aspects concrets des œuvres (cas 1 et cas 2) permettent de justifier ce qui est énoncé.

Ainsi, dans le cas 1 (Figs. 1A et 1B), il apparaît qu'à moins que cela sorte de l'ordinaire de certaines logiques de codifications dans le graffiti (j'ai pu vérifier à partir des entretiens avec les artistes que cela n'était pas le cas), les continuités et discontinuités de styles, de contours, de couleurs ont été volontairement mis en évidence. Elles jouent comme des

éléments de conjonctions et de séparations permettant de déchiffrer plus aisément les messages.

La mise en exergue de ces caractères (Décolonisez et RBS) selon une continuité stylistique s'inscrirait dans cette logique, à mon sens, comme un soulignement de l'importance du rôle du collectif d'artistes dans ce travail de déconstruction mentale de ce qui est considéré comme un frein à une indépendance politique véritable. Mettre sur la même ligne de continuité formelle les termes « Décolonisez » et le nom du Collectif revient à associer ce dernier ipso facto à cette action, ou, pour réutiliser un terme qui leur est cher, à cette « mission », comme O.B. me l'illustre explicitement dans un de nos entretiens en insistant sur le fait que :

« Il faut qu'on comprenne la vision de RBS, on se réclame panafricain et dans tout ce que nous faisons, on ne le fait pas pour nous, c'est très important de le rappeler à chaque moment, et on le voit dans nos actes. Nous ne sommes pas des artistes à la recherche de revenus, sinon nous aurions accepté certains contrats mais [on les refuse quand] ça va pas avec nos principes »

Dans le deuxième cas, une autre « mission » portée cette fois-ci par les jeunes manifestants, prend le relais. C'est la construction d'un pont dynamique entre l'activisme artistique à vocation militante et la matérialisation de cette prise de conscience citoyenne qui s'ensuit à travers l'action de protestation sociopolitique auréolée dans cette œuvre du sceau de l'héroïsme.

De fait, ce cas 2 traduit, en plus d'une dénonciation acerbe, un hommage rendu à ces « jeunes combattants » que l'actuel premier ministre, Ousmane Sonko, chef de l'opposition à l'époque, avait particulièrement appelés à la rescousse, à « ne pas laisser faire le régime ». Hommage dans le sens où ce jeune manifestant tué se présenterait comme un porte-étendard, pour le dire plus proprement par rapport même à l'iconographie présentée, un porte-drapeau, garant des valeurs fondamentales de la république dans un contexte où le « gardien de

la Constitution », i.e. le Président, aurait été vu par nombre de Sénégalais comme son premier « fossoyeur ».

Mais, au-delà, l'on peut analyser cette série d'images interconnectées dans le temps comme l'expression de la continuité des défaillances inchangées d'un système.

La critique se construit sous le format d'un dualisme entre la défense d'intérêts locaux qui serait portée par certaines catégories militantes (les jeunes manifestants, les artistes « engagés », etc.) et celle d'intérêts étrangers qui seraient promus par la catégorie des « traîtres » (incluant, au premier chef, selon les artistes, les personnes élues telles que le Président de la république, nommées, payées officiellement pour défendre les intérêts du Sénégal, de l'Afrique).

De fait, dans les deux œuvres, autant de multiples références rattachent le citoyen défendant le peuple (malmené par exemple dans les **Figures 1A, 1B, 2A, 2B**) au patriotisme actif, autant des références lient le personnage du président à la trahison, à l'extraversion d'un pays (par exemple les **Figs. 1A, 1B, 2A**). Dans ces Etats catalogués quelquefois comme des « républiques bananières », certaines des plus hautes autorités politiques recevraient leurs ordres de l'ancien colon. Ce dernier est bien mis en évidence à travers les couleurs de son drapeau national, le bleu, le blanc et le rouge (d'où dégouline le sang de ceux qu'on appelle les « martyrs »). Ces couleurs de la France en l'occurrence, ornent le bras meurtrier du personnage représentant l'ex-président Sall qui presse sur la gâchette (**Fig. 2A**), mais aussi la tête du même leader politique en train de tourmenter le peuple selon les artistes (**Fig. 1A**).

En partant de cet échafaudage compositionnel des deux fresques réunissant les éléments cités en un système sémantique simplifié, les artistes dessinent un tableau expressif. Celui-ci, en résumé, est un schéma qui définit les termes de la relation de domination culturelle et politico-économique avec quelques éléments de son contenu, des acteurs de cette relation et, selon les artistes, la réaction de résistance ferme à avoir face à une telle situation.

De façon générale, bien au-delà de ces deux cas de RBS Crew et de celui du Sénégal, l'usage des graffiti comme forme de rébellion ou de résistance a été observé dans plusieurs parties du monde, que ce soit en Afrique, en Europe ou en Amérique du Nord par exemple. Que cela ait été utilisé dans le contexte de la résistance populaire contre le Maréchal de Mac-Mahon au XIX^{ème} siècle en France (Barrows 2016), dans celui de Haïti après le règne des Duvalier (Dorélus 2022), ou par les « Afro-descendants » en Uruguay (Epstein 2013), d'un point de vue historique, certains types de graffiti s'inscrivent « dans les répertoires d'actions militants » (Cirefice, Le Quang & Mak 2022: 6). Si, donc, cela n'est ni une règle d'or en matière de graffiti en général ni une situation d'exception non plus, on pourrait toutefois considérer que cet usage militant revêt les contours de la normalité dans le cadre du Sénégal précisément. C'est un cas de figure que l'on pourrait saisir comme une logique et des valeurs dominantes dans un sous-genre fortement représenté au Sénégal, qui est celui du graffiti « à thèmes ». Ce qui équivaut à dire, de manière nuancée, que l'analyse de tels phénomènes artistiques, s'est construite dans les rapports, certes différenciés, qui constituent ceux-ci aux prismes de leurs contextes (historiques, politiques, culturels...) respectifs. Et que le contexte du Sénégal n'est pas à généraliser.

Toujours est-il que dans ce contexte, le militantisme est fortement présent dans les mondes des graffiti hip-hop sénégalais, si l'on se base sur différentes prises de position exprimées par des artistes graffeurs, dont le RBS Crew. A travers des interviews accordés à des journalistes et à moi-même en octobre 2022 par exemple, il apparaît, au-delà de ces deux cas, et d'autres aspects des arts graphiques urbains, que ce que j'observe et recueille depuis les années 1990 auprès desdits graffeurs évoquent, entre autres, deux idées importantes qu'il me semble pertinent de rappeler et souligner ici.

Ces deux idées se retrouvent matérialisées dans les deux œuvres d'art analysées.

D'une part, la plupart des artistes graffeurs sénégalais que j'ai interviewés prônent, en la normalisant, l'engagement citoyen de l'artiste

au service de sa communauté. Ce faisant, ils ne se distinguent pas particulièrement d'une posture défendue par certaines tendances du mouvement hip-hop au Sénégal qui, à travers par exemple la musique rap, disent être investies d'une « mission ». Globalement, le paysage du hip-hop au Sénégal semble s'être davantage diversifié quant aux tendances esthétiques et aux formes d'engagement ou de « non-engagement » qui s'y côtoient dans le cadre d'un processus d'« ouverture » en cours depuis notamment les années 2000 (Niang 2013: 578-579). Toutefois, en ce qui concerne la branche des graffiti, la conception d'un art « socialement utile », politiquement engagé, demeure jusqu'à ce jour assez dominante, les distinctions internes s'y jouant davantage dans le niveau et dans les formes de cet engagement que dans le fait d'être engagé ou de ne pas l'être.

D'autre part, la majorité des artistes graffeurs suggèrent parallèlement qu'elle croit en l'effectivité de ce que le philosophe de l'art Yves Michaud, en se prononçant sur les caractéristiques de la pratique artistique, désigne comme « des effets [que les artistes « produisent »] dans la société », étant entendu que l'art est perçu dès lors comme une « activité sociale » (Michaud 2009). Si les effets esthétiques ou « artistiques » rendent compte, en partie, de la capacité d'une œuvre d'art à exercer un ressenti sur son récepteur, quant à ce que l'on pourrait appeler les « effets sociaux », ils portent sur « l'influence » dans le cadre de l'action sociale que l'œuvre de l'artiste pourrait exercer sur les récepteurs au-delà de susciter en eux des émotions, des ressentis. Les effets sociaux renverraient donc ici au pouvoir des arts à agir sur la société, par le biais de récepteurs touchés esthétiquement et sensibilisés. Ils prolongent, ce faisant, le rayon d'action de l'art et de l'artiste en leur faisant atteindre les possibilités de mise en branle d'un changement social explicitement visé.

Pour rappel, c'est une posture s'inscrivant dans un débat sur les fonctions de l'art qui n'est pas inédite, ayant été déjà mises à l'honneur, de manière variable, par des courants et mouvements à vocation émancipatrice ou affirmative comme la Négritude, le *Black Arts*

Movement, etc. En réalité, cette posture s'inscrit comme tel, de manière plus large, dans les conceptions concurrentes des arts opposant un « art pour l'art » à « un art au service de... ». Autrement dit, un art qui serait, selon les mots de Bruno Péquignot reprenant les dires de Roger Bastide, « autotélique » (Bastide 1997: 80; Péquignot 2009: 10) ; lequel art serait le « vrai » art différent d'un art qui serait « engagé » dans des combats politiques, etc. qui l'empêcheraient d'être véritablement de l'art.

De mon point de vue, cette conception idéalisée d'un art détaché des « basses préoccupations de ce monde » me semble tout à fait irréaliste. Si je postule ce caractère irréaliste de « l'art pour l'art », c'est en me basant déjà sur le fait que même les puristes qui en sont les porte-voix mettent de côté ce qui peut apparaître comme un constat basé sur une observation même toute basique des mondes de l'art : à savoir que les arts qui y sont construits socialement et culturellement peuvent receler une multitude de dimensions telles que l'économique, le politique, etc. C'est ce que nous rappelle l'analyse de ces deux œuvres. En effet, non seulement, il en ressort une portée sociopolitique mais, mieux, cette dimension même, à la lumière des données de terrain collectées, me semble être celle qui a présidé essentiellement à leur création. Le politique ne s'accroche pas ou ne se greffe pas à l'artistique, ce dernier, pour le dire clairement, y est mis au service du premier.

Conclusion

Dans ce travail, il s'est agi de mettre en relief une des orientations des graffiti hip-hop au Sénégal, portée par l'un des Collectifs les plus actifs en la matière, le RBS Crew. Cette orientation est relative à la forte présence de la thématique politique dans le travail du Collectif.

Afin de l'analyser, je me suis concentré sur deux de ses fresques majeures. L'une date de 2018 et porte grosso modo sur les relations fortement critiquées entre les pays dits « occidentaux » et l'Afrique. Ainsi

esquissé, illustré par des acteurs typiques de ce jeu (France, Union européenne, Etats-Unis d'Amérique, Sénégal, Afrique), ce tableau évoque un fond plus global dessinant les contours d'une géopolitique des inégalités au détriment de l'Afrique, voire du Sud global.

L'autre fresque, produite dans le vif de l'actualité, a trait à une série de répressions meurtrières de manifestations au Sénégal en mars 2021, avec toujours comme toile de fond, cette relation « néocolonialiste » dénoncée, visible dans ce supposé assujettissement du régime politique sénégalais d'alors aux intérêts étrangers, français d'abord en l'occurrence.

L'analyse de ces deux cas a permis d'établir une continuité thématique et intertextuelle qui est indicative de la place centrale que le Collectif attribue au fait sociopolitique pour lequel les artistes se sont posés en porte-voix. Cette logique d'engagement sociopolitique à travers la pratique artistique oriente considérablement certains choix esthétiques du groupe consistant à rendre le plus accessibles et univoques possible, pour différents publics, les messages, en faisant appel à des effets, registres et options de composition et de représentation variés.

Ce faisant, le groupe réactualise à sa manière le vieux débat de « l'engagement » dans l'art *versus* un art qui serait prétendument « autotélique », qui se suffirait à ses expressions esthétiques, évitant ainsi de se faire dévier par d'autres fins qui lui seraient extérieures. Dans une certaine mesure, mon propos a consisté justement à démontrer que ces « fins extérieures », dans les cas mis à l'étude, ont été la source inscrite au cœur du processus de production artistique. Donc, non pas une impureté qu'il fallait éliminer, mais la raison d'être première des œuvres. Cette orientation inverse la perspective, bien entendu, et, partant, les conséquences analytiques à en tirer, en termes, globalement, de l'opportunité de contextualiser des expressions artistiques selon les enjeux politiques, les environnements culturels, les objectifs et contraintes des artistes eux-mêmes, les choix opérés en vue d'atteindre certains publics ciblés, etc.

NIANG, A. Hip-hop graffiti and sociopolitical commitment in Senegal. Analysis of two major works by the urban artists' collective RBS Crew. *Museu Arq. Etn.* 45: 47-66, 2025.

Abstract: This article takes its starting point from the contextual frameworks, particularly socio-political ones, and that give meaning to the forms and content of two hip-hop graffiti murals produced by RBS Crew, a collective of artists, between 2018 and 2021. These two collectively produced works have a certain continuity and intertextuality with each other, critically questioning the neo-colonial relationships that the elites, essentially political ones in power in Senegal, have with their Western counterparts, while at the same time showing themselves to be violent towards their fellow citizens, whom they are supposed to be protecting. By taking on the role of voice-bearer for the people of Senegal, and indeed Africa and the oppressed in general, the artists are defining a conception of artistic practice based above all on socio-political commitment. The modus operandi used, which draws on a variety of registers (the worlds of cinema, literature, rap music, caricatures, etc.), is indicative of the artists' desire to draw on common but diverse references, some of which are simplified, in order to make their messages easier to decode and understand. In so doing, this 'useful art', which attempts to make messages more accessible and is opposed to a conception of 'art for art's sake' or, in other words, to a conception of an art-mystery, deeply and distinctively irrigates these graffiti worlds in Senegal. Such a conception about the arts leads us to rethink the modularity of hip-hop graffiti in the light of the type of objectives pursued by the artists according to the constraints of their production environments, as well as a prioritization of the stakes underlying the creative process.

Keywords: Hip-Hop Graffiti; Senegal; Dakar; RBS Crew; Sociopolitical Commitment.

Références bibliographiques

- Bastide, R. 1997. *Art et société*. L'Harmattan, Paris.
- Barrows, S. 2016. Les murs qui parlent : le graffiti politique en 1877. *Le Mouvement social*, (256), 45-64.
- Becker, H.S. 2007. Les photographies disent-elles la vérité ?. *Ethnologie française* 37:33-42.
- Becker, H.S. 2010. *Les mondes de l'art*. Flammarion, Paris.
- Benga, N. 2013. Les murs-murs sur nos murs. Quête de citoyenneté et culture urbaine à Dakar (1990-2000). In M. Diouf, & R. Fredericks (Eds.), *Les arts de la citoyenneté au Sénégal. Espaces contestés et civilités urbaines* (pp. 357-377). Karthala, Paris.
- Bourgi, R. 2024. *Ils savent que je sais tout. Ma vie en Françafrique*. Max Milo, Paris.
- Brewer, D.D., & Miller, M.L. 1990. Bombing and burning: the social organization and values of hip

- hop graffiti writers and implications for policy. *Deviant Behavior* 11:345-369.
- Chaplin, E. 1994. *Sociology and Visual Representation*. Routledge, New York.
- Chauvin, P-M., & Reix, F. 2015. Sociologies visuelles. Histoire et pistes de recherche. *L'Année sociologique* 65:15-41.
- Cirefice, V., Le Quang, G., & Mak, A. 2022. Faire l'histoire des graffiti politiques. Entre l'appropriation de l'espace public et révolte graphique. *20&21. Revue d'histoire*, (156), 3-21.
- Colleyn, J-P. 2012. Champ et hors champ de l'anthropologie visuelle. *L'Homme*, (203-204), 457-480.
- Coulibaly, A. L. 2003. *Wade, un opposant au pouvoir. L'alternance piégée ?* Sentinelles, Dakar.
- Dia, M. 2005. *Sénégal : radioscopie d'une alternance avortée*. L'Harmattan, Paris.
- Diouf, M. 1992. Fresques murales et écritures de l'histoire. Le Set/Setal à Dakar. *Politique Africaine*, 46:41-54.
- Dorélus, O.A. 2022. Les murs : un autre espace de la parole muette. *Cahiers critiques de philosophie*, (25), 185-196.
- Du, M., & Meyer, M. 2009. Photographier les paysages sociaux urbains. Itinéraires visuels dans la ville. *ethnographiques.org*, (17).
- Elom 20ce. 2015. Voodoo sakpata. [Musique enregistrée par Asrafo Records]. In Elom 20ce: *Indigo*.
- Epstein, A. 2013. « Des tambours sur les murs » : la mise en image des Afro-descendants de Montevideo. *Espaces et sociétés*, (154), 17-32.
- Fanon, F. 2002. *Les damnés de la terre*. La Découverte, Paris.
- Gueye, A. 2013. Du piédestal au pilori. Abdoulaye Wade dans la littérature sénégalaise. In M-C. Diop (Ed.), *Le Sénégal sous Abdoulaye Wade. Le Sopi à l'épreuve du pouvoir* (pp. 361-382). Karthala, Paris.
- Gueye, B., & Faye, S. 2019. Le défi de la confirmation démocratique dans l'espace CEDEAO : étude à partir des cas du Ghana, du Bénin et du Sénégal. In B. Sall (Ed.), *L'état de la démocratie et des droits de l'Homme dans l'espace CEDEAO* (pp. 155-188). Gorée Institute, Dakar.
- Harper, D. 1988. Visual Sociology: Expanding Sociological Vision, *The American Sociologist*, 19:54-70.
- Laplantine, F. 2010. *L'enquête et ses méthodes. La description ethnographique*. Armand Colin, Paris.
- Lejeal, F. 2022. *Le déclin franco-africain. L'impossible rupture avec le pacte colonial*. L'Harmattan, Paris.
- Limat-Letellier, N. 1998. Historique du concept d'intertextualité. In M. Miguet-Ollagnier & N. Limat-Letellier (Eds.), *L'intertextualité* (pp. xx-xx). Presses universitaires de Franche-Comté, Besançon.
- Lorgeoux, J. et al. 2013. *La présence de la France dans une Afrique convoitée. Rapport d'information*. Présidence du Sénat, Paris.
- MacDougall, D. 2004. L'anthropologie visuelle et les chemins du savoir. *Journal des anthropologues*, (98-99), 279-233.
- McTeigue, J. (Réalisateur). 2006. *V for Vendetta* [Film]. Silver Pictures; Warner Bros; DC Comics; Virtual Studio.
- Michaud, Y. 2009. Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ? In : *Série des Conférences de l'Université de Tous les Savoirs*, Lycée de Thiers.
- Niang, A. 2013. « Le mouvement hip-hop au Sénégal. Des marges à une légitimité sociale montante ». In M.-C. Diop (Ed.). *Le Sénégal sous Abdoulaye Wade. Le Sopi à l'épreuve du pouvoir* (pp. 569-590). Karthala, Paris.
- Niane, A. F. 2018. L'alternance de Mars 2012 au Sénégal. In M. Badji, & E. O. Diop. (Eds.).

Graffiti hip-hop et engagement sociopolitique au Sénégal. Analyse à partir de deux œuvres majeures du collectif d'artistes urbains R. *Museu Arq. Etn.*, 45: 47-66, 2025.

- Mélanges en l'honneur du juge Kéba Mbaye. Administrer la justice. Transcender les frontières du droit* (pp. 673-693). Presses de l'université Toulouse I Capitole, Toulouse.
- Ollivier, T. 2021. Au Sénégal, plusieurs manifestants accusent les forces de sécurité de les avoir torturés. *Le Monde Afrique*. Disponible à <<https://tinyurl.com/5avvmfxb>>. Consulté le : 16/05/2025.
- Péquignot, B. 2009. *Sociologie des arts*. Paris, Armand Colin.
- Piault, M.-H. 2021. L'anthropologie et le « passage à l'image ». *Journal des anthropologie*, 3: 89-96.
- Piette, A. 2007. Fondements épistémologiques de la photographie. *Ethnologie française*, 37:23-28.
- Rabine, L.W. 2014. "These Walls Belong to Everybody" The Graffiti Art Movement in Dakar. *African Studies Quarterly*, 14:89-112.
- RADDHO. 2018. *Rapport alternatif à l'attention du Comité Contre la Torture sur la situation au Sénégal*. RADDHO; Organisation Mondiale Contre la Torture, Dakar.
- RADDHO. 2021. *Sénégal : les craintes d'un recul net dans la mise en œuvre de la Convention contre la torture*. RADDHO; Organisation Mondiale Contre la Torture, Dakar.
- Roberts, A.F. 2013. Citoyennetés visuelles en compétition dans le Sénégal contemporain. Dakar (1990-2000). In M. Diouf & R. Fredericks (Eds.). *Les arts de la citoyenneté au Sénégal. Espaces contestés et civilités urbaines* (pp. 195-235). Karthala, Paris.
- Sall, P.C.N. 2019. *Rapport alternatif de la L.S.D.H. sur l'application par le Sénégal*. Ligue Sénégalaise des Droits Humains, Sénégal.
- Sow, M. M. 2024. « Front pour une révolution anti-impérialiste, populaire et panafricaine (FRAPP) : microhistoire d'une organisation citoyenne au Sénégal ». *Revue Internationale et Stratégique*, (133), 143-153.
- Swaminathan, R., & Mulvihill, T.M. 2025. *Photography, Photographic Arts, and the Visual Research Process in Qualitative Inquiry*. Routledge, New York.

Gestos transatlânticos: Germaine Acogny e a crítica à colonialidade

Luciane Silva*

SILVA, L. Gestos transatlânticos: Germaine Acogny e a crítica à colonialidade. R. Museu Arq. Etn. 45: 67-78, 2025.

Resumo: Baseado em uma pesquisa multidisciplinar que articula diferentes campos de produção de conhecimento, em especial a dança e a antropologia, este artigo discute as proposições da pensadora e coreógrafa Germaine Acogny e sua contribuição para o desenvolvimento de um pensamento contemporâneo sobre corpo, autonomia e cosmologias africanas, tomando como referência as estéticas da África do Oeste, com ênfase no Senegal. Foi traçado um arco discursivo que tem início no período das independências africanas, contextualizando as políticas públicas voltadas às artes e, em particular, a relevante e ambígua proposta de Leopold Sedar Senghor. Esse percurso abarca a criação da escola Mudra África em Dacar e culmina no projeto da Escola de Areias, Centro Internacional de danças africanas tradicionais e contemporâneas. O artigo aborda ainda a passagem de Acogny pelo Balé da Cidade de São Paulo nos anos 1990 e as provocações desencadeadas por esse encontro insuspeito para a época. Adotou-se o conceito de transatlanticidade, elaborado pela historiadora Beatriz Nascimento, como um vetor analítico que permite compreender a experiência negra redefinida da África às Américas, evidenciando como tal reinvenção implica a reavaliação das agências africanas e de suas respostas às eurocentricidades. As colaborações sul-sul, nesse sentido, possibilitaram reconstruções de imagens e o surgimento de novas percepções sobre corpos e territórios.

Palavras-chave: Germaine Acogny; Dança; Colonialidade; Senegal.

Introdução

Partindo das evidências encontradas na pesquisa etnográfica “Corpo em diáspora”¹, desenvolvida na confluência entre a dança,

compreendida e afirmada como um campo de produção de conhecimento, e a antropologia, articulando os referenciais teórico-metodológicos de ambas as disciplinas, a escrita aqui proposta emerge do entrelaçamento dessas áreas a partir de minha atuação híbrida como artista da dança e antropóloga, adotando uma perspectiva que valoriza o conhecimento incorporado e situado. Trata-se, portanto, de uma pesquisa que se faz também com o corpo, uma pesquisa dançada.

Embora algumas instituições em Dacar tenham feito parte do processo investigativo, o principal lócus da pesquisa foi o vilarejo de Toubab Dialaw, localizado na chamada Pequena Costa, pertencente ao

1 A tese de doutorado “Corpo em Diáspora, colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny” foi fruto de pesquisa etnográfica realizada entre os anos 2014 e 2017, bem como de colaborações artísticas realizadas entre os anos 2009 e 2015. O trabalho de campo foi feito por meio de viagens regulares ao Senegal, o que possibilitou um acompanhamento aprofundado, contínuo e relacional dos contextos investigados.

* Professora doutora, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), <luciane2@unicamp.br>

departamento de Rufisque, e na capital Dacar, mais especificamente na Escola de Areias.

Germaine Acogny é pedagoga, bailarina e coreógrafa, nascida em 1944 na cidade de Porto Novo, no Benin. De ascendência fon e yorubá, mudou-se ainda na infância para o Senegal, acompanhando seu pai, Togoun Servais Acogny, que atuava como funcionário do sistema colonial. Em 1962, partiu para Paris, onde iniciou sua formação em educação física esportiva e ginástica harmônica. Durante esse período, teve seus primeiros contatos com a dança clássica, estudando por alguns anos com uma professora renomada de balé clássico. Assim, desenvolveu, desde então, um profundo respeito pelo balé, especialmente devido à estrutura disciplinar dessa expressão artística.

Em 1965, Germaine Acogny retornou ao Senegal para, posteriormente, inaugurar seu próprio estúdio de dança em Dacar – um feito ímpar para uma mulher recém-divorciada, mãe de dois filhos, atuando em uma sociedade marcada por estruturas patriarcais. Nesse período, ela começou a desenvolver seu próprio método de ensino e criação em dança. Seu solo *Femme Noire*, de 1972, criado a partir do poema de mesmo nome, escrito por Leopold Sedar Senghor, teve sua *première* no célebre Teatro Nacional Daniel Sorano, uma instituição constituinte do projeto de Estado de Senghor. Nesse mesmo ano, Acogny foi nomeada chefe do departamento de dança do Instituto Nacional de Artes de Dacar. Em sua gestão, introduziu o ensino do que chamava de dança negro-africana em um currículo que, até então, contemplava exclusivamente a dança clássica, com o objetivo de reunir e sistematizar elementos diversos das tradições corporais africanas, propondo uma nova abordagem pedagógica voltada para a construção de uma linguagem que evidenciasse os pontos de convergência entre diferentes danças do continente (Silva 2018).

Independência e imaginações culturais: políticas de arte na construção pós-colonial

Entre o final da década de 1950 e ao longo dos anos 1960, floresceu grande

parte das independências dos países da África do Oeste, marcando um período de transformações políticas e culturais na região. No Senegal, o governo de Léopold Sedar Senghor, primeiro presidente eleito após a independência do país em relação ao domínio colonial francês, instituiu políticas públicas que valorizavam as artes como componentes importantes do projeto de desenvolvimento nacional. Esse posicionamento, compartilhado por outros líderes africanos, incentivou a criação de trupes e balés nacionais, entendidos como instrumentos de afirmação cultural e identidade pós-colonial.

Tomemos como exemplo o caso do *Les Ballets Africains*, companhia de dança e percussão fundada em 1948 pelo poeta e dramaturgo guineense Keita Fodéba. Em 1958, o grupo foi incorporado como membro oficial da política cultural do recém-independente Estado da Guiné, sob a liderança de Ahmed Sékou Touré – figura central na chamada “Revolução” guineense e defensor entusiasta das expressões culturais africanas. Alinhado politicamente ao bloco socialista, Touré governou com autoritarismo, estabelecendo um projeto nacional no qual a cultura ocupava lugar estratégico, funcionando como símbolo e vitrine da independência. Seu não alinhamento às políticas de negociação com o colonialismo francês ficou marcado na afirmação: “Preferimos a pobreza em liberdade do que a riqueza na escravidão”.

Nesse contexto, o *Les Ballets Africains* tornou-se uma representação emblemática da autonomia e do vigor artístico, ao mesmo tempo que encarnava a imagem idealizada de uma África pós-colonial, projetada tanto para afirmar identidades no âmbito interno quanto para ser alçada estrategicamente nos circuitos internacionais².

Projeto semelhante, mas com trajetórias e objetivos distintos, foi instituído por Leopold Sédar Senghor, em 1965, por meio da criação do Teatro Nacional Daniel Sorano. Projetado a partir dos princípios da arquitetura moderna,

2 Para um estudo aprofundado sobre o *Les Ballets Africains* e as independências, ler Cohen (2012).

o teatro agregava três companhias: O *Ensemble National de Ballet*, dedicado à dança tradicional; o *Ensemble Lyrique Tradicional*, focado em música tradicional; e a *Troupe Nacional Dramatique*, centrada na produção teatral. O grande diferencial entre os projetos de Senghor e de Touré reside no caráter de massiva propaganda cultural e política, além da arregimentação artística que o *Les Ballets Africains* de Sekou Touré propunha.

A relevância ambígua de Léopold Sédar Senghor

A trajetória de Léopold Sédar Senghor como chefe de Estado distingue-se no panorama político africano da época, notadamente por sua capacidade de articular sensível e reflexivamente os domínios da arte e da política, fruto próprio de sua profunda relação com as expressões das artes. Poeta e intelectual reconhecido, relacionado com a academia francesa, Senghor incorporou ao seu governo uma perspectiva humanista, fazendo da arte e da ideia de universalidade elementos constitutivos do seu projeto de nação³.

Sua perspectiva filosófica, marcada por uma abordagem de certa forma polarizadora entre o *ethos* africano e o europeu, gerou diversas controvérsias, culminando em rupturas com seus companheiros, fundadores do movimento da Negritude, mesmo que a própria organização em seu ideário primeiro se assentasse em um tipo de essencialismo negro que pode ser lido como consequência do racismo colonial⁴. Seu projeto político, que atribuía à arte um papel de centralidade e excelência – como será

3 Acreditava na unidade cultural africana, a qual poderia fazer frente ao colonialismo. Essa ideia de uma essência negra trazia uma totalidade.

4 Faustino (2021) desenvolve interessante reflexão a partir de Frantz Fanon sobre as armadilhas da ideia de essência negra presente no discurso da Negritude. Ele colabora dizendo que “esta “essência negra” que se busca restaurar ou libertar é na verdade uma invenção do racismo colonial, a serviço da desumanização do africano escravizado nas Américas e aceitá-la, é afirmar retoricamente a rejeição aos pressupostos coloniais, sem rejeitá-los de fato”.

exemplificado adiante com o caso do projeto *Mudra Afrique* –, impulsionou ideias inovadoras e abriu espaços para o exercício da arte, o fortalecimento das identidades africanas e, mais especificamente, senegalesas.

A Negritude foi um movimento intelectual, literário e político idealizado nas décadas de 1930 e 1940 por Léopold Sédar Senghor, do Senegal, Aimé Césaire, da Martinica, e Léon-Gontran Damas, da Guiana Francesa. O movimento surgiu como resposta crítica ao colonialismo, buscando referir os valores culturais e estéticos dos povos africanos e da diáspora. Para Senghor, a negritude representava uma essência comum aos povos negros, expressa em uma espécie de sensibilidade estética própria, cujos fundamentos se relacionavam com o espírito de coletividade, a relação com a natureza e a ênfase na emoção. Senghor investia no reconhecimento da unidade cultural africana como um vetor de força contra o domínio colonial e uma forma de reconstruir simbólica e politicamente as sociedades africanas impactadas pelo colonialismo. Entretanto, essa noção de essência negra tornou-se controversa, porque implicava numa perspectiva totalizante da experiência africana, o que posteriormente gerou severas críticas por parte de intelectuais do continente africano e da diáspora.

Há toda uma reflexão sobre a arte africana no pensamento de Senghor, que lhe conferiu severas críticas, sobretudo em sua afirmação célebre “a emoção é negra e a razão é helênica” (Senghor 1939: 295). Senghor buscava em suas teses justificar que haveria um modo de apreensão do real outro, que não o racional europeu, que se revelaria nas artes africanas, o que se relaciona a uma interpretação Bergsoniana sobre conhecimento vital, “onde a inteligência é caracterizada por uma incompreensão natural da vida” (Diagne 2018: p).

Essa ideia de Léopold Sédar Senghor, que diferenciava a razão europeia da emoção africana, foi analisada por diversos intelectuais de sua época. Para Paulin Hountondji (1976), a perspectiva de Senghor especializou

a pessoa africana como portadora de uma mentalidade coletiva mítica. Já Marcien Towa (1971) criticou a alusão à categoria emocional do homem africano atribuída por Senghor, o que seria uma maneira de reproduzir categorias coloniais que negam a intelectualidade africana à racionalidade crítica. Outro intelectual crítico a Senghor foi Fabien Eboussi - Boulaga (1977), o qual discute que a ideia de autenticidade africana aprisiona o sujeito africano em uma identidade fixada pelo olhar colonial. Finalmente, o crítico Ngũgĩ wa Thiong'o (1986) recusa o essencialismo cultural defendido pela negritude, argumentando que as questões devem ser observadas em seus aspectos históricos e a partir da mirada das políticas da colonização, sobretudo a luta no campo da linguagem.

Cenário histórico como chave

É digno de nota que, no governo de Senghor, a dança foi incorporada como disciplina obrigatória nos currículos da educação básica no Senegal. Tal decisão reflete a visão de Senghor diante do desejo de posicionar o Senegal como uma nação de destaque no cenário histórico global, atribuindo à arte um lugar exemplar como vetor de desenvolvimento e modernização.

[...] A dança continua sendo o primeiro e mais importante meio de expressão artística. Nós dançamos para expressar nossos sentimentos, melhor: nossas idéias-sentimentos. Lembro-me de minha mãe quando eu vim anunciar meu primeiro sucesso universitário, no bacharelado. Ela não falou, ela não gritou, ela não chorava; Ela começou a dançar devagar e graciosa, com o rosto radiante de alegria. E na verdade, na África negra, o notável e o velho muitas vezes dançam, em ordem de primogenitura. É isso que dá à dança todo o seu significado simbólico (Senghor 1980: 6, tradução nossa).

Compreender o contexto político e cultural do período, então, é essencial para situar o pensamento artístico de Germaine Acogny,

cujas trajetórias na dança foram influenciadas pelas concepções de Léopold Sédar Senghor. Essas influências reverberam de forma significativa tanto em sua carreira coreográfica quanto em sua atuação pedagógica – singularmente a partir de sua experiência como diretora artística do Mudra Afrique, escola pan-africana de dança que materializava os ideais culturais do projeto senghoriano.

Ao conceber uma complementariedade entre as culturas europeia e africana, Senghor propunha o enraizamento nas tradições africanas e, simultaneamente, a abertura ao mundo, noções que eram um discurso expresso do estadista. Embora esse projeto representasse uma iniciativa singular para o contexto histórico em que foi formulado, havia uma fragilidade tanto diante do imperialismo francês, que no final das contas reiterava narrativas de inferiorização dos povos africanos, quanto diante das críticas internas cada vez mais intensas que Senghor recebia de uma ala de estadistas e intelectuais africanos contrapostos ao Estado francês.

Um dos principais pontos de tensão residia na ambiguidade de seu ideal de universalidade que, apesar da intenção integradora e o desejo de elevar os valores civilizatórios africanos a um lugar de reconhecimento histórico, mantinha uma vinculação controversa com um ideal de universalidade que estava inscrito em modos europeus de percepção do mundo. Nesse sentido, havia uma valorização das sociedades africanas sem reconhecê-las em sua totalidade e reforçando suas dimensões ligadas às expressões do corpo ou da música, bem como desconsiderando suas dimensões no campo da ciência e tecnologia, por exemplo.

O Mudra Afrique

Criado como Centro Africano de Pesquisa e Aperfeiçoamento do Intérprete, o Mudra Afrique constituiu-se como uma iniciativa pioneira que articulava formação em artes e política institucional estatal no contexto da África Ocidental. Fundado em 1977 na cidade de Dacar, o centro foi inspirado no modelo

da escola Mudra da Bélgica, criada pelo coreógrafo Maurice Béjart, e destacou-se como um dos principais empreendimentos culturais promovidos na capital senegalesa.

O projeto visava não apenas à formação artística, mas também à modernização das práticas criativas no continente africano, ancorando-se em uma proposta educativa inovadora.

A colaboração entre Léopold Sédar Senghor, Maurice Béjart e Germaine Acogny nasceu de uma afinidade em torno dos ideais de abertura cultural e universalidade. No âmbito de sua política de valorização da negritude, Senghor nutria o desejo de instituir um balé representativo da identidade negra africana, missão que confiou a Acogny, nomeando-a diretora artística da escola, e Maurice Béjart como diretor geral.

À frente da direção artística do Mudra Afrique, Germaine Acogny procurou desenvolver uma abordagem pedagógica e artística que combinasse as raízes africanas com o diálogo intercultural, propondo uma técnica corporal atenta a seu tempo.

A escola reunia bailarinos de diversas partes do continente, selecionados previamente, e foi, em princípio, um projeto financiado pela Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura (Unesco), sendo Costa do Marfim, Togo, Marrocos e Senegal os Estados candidatos a sediar o projeto, mas devido ao peso político de Senghor, seu país foi o escolhido.

As ambivalências presentes nesse projeto artístico refletem, em parte, as tensões inerentes às ideias de Léopold Sédar Senghor, especialmente no que diz respeito à conciliação entre tradição africana, modernidade e universalidade. Essas tensões se intensificaram com a influência de Maurice Béjart, cuja escola Mudra, sediada na Bélgica, promovia uma formação multicultural, reunindo estudantes de diversas origens e nacionalidades. No ambiente do Mudra, prevalecia um *ethos* de democracia e universalidade, orientado por uma proposta de modernização da dança centrada nas técnicas ocidentais, o que, olhado à distância da história, reflete um campo de tensões sobre os modos de

conceber e praticar a dança naquele contexto recém-independente⁵.

Eu penso que África é um continente onde a dança é viva, é um fenômeno cultural, atual e imortal, porque os africanos dançam desde sempre e sempre [...] é importante formar os africanos para retomar sua própria raiz mais profundamente e dar os meios técnicos para chegar mais longe e fazer a dança africana do amanhã. Não se trata de fazer os africanos aprenderem a Giselle, esse não é o propósito, mas é sobretudo de fazer deles mais africanos com os meios técnicos universais. Trata-se de sistematizar, organizar os passos de dança tradicional com as bases musculares profundas para chegar mais longe e ao mesmo tempo guardar seu patrimônio e depois o enriquecer e construir uma descoberta atual. (Entrevista de Maurice Béjart, em 1978, no filme *A dançarina de Ébano*. Boro 2002, transcrição e tradução própria).

O encerramento do Mudra Afrique ocorreu em 1982, em um contexto político marcado pela transição de presidência para Abdou Diouf, no Senegal. O novo governo passou a adotar políticas mais alinhadas às diretrizes dos programas de ajustamento estrutural promovidos pelo Banco Mundial e pelo Fundo Monetário Internacional, que instituíram reformas econômicas, enxugamento da máquina do Estado, em detrimento de investimentos em cultura. Diante da ausência de financiamento e apoio estatal, e apesar dos esforços de Germaine Acogny para manter a escola em funcionamento, o projeto foi descontinuado naquele mesmo ano.

A proposta de modernidade promovida pelo Mudra Afrique estava profundamente ancorada nos paradigmas da modernidade ocidental, historicamente forjados no contexto

5 Há interessantes depoimentos na bibliografia especializada sobre o impacto da técnica clássica no corpo dos jovens bailarinos do Mudra Afrique. No documentário *A dançarina de ébano* (Boro 2002), o depoimento da atriz, coreógrafa e ex-estudante do Mudra, Irene Tassemedo, revela essa realidade.

da colonialidade⁶. Tratava-se, portanto, de um projeto de modernização que aspirava a uma expressão africana, mas que, paradoxalmente, se sustentava em estruturas conceituais, institucionais e estéticas oriundas da mentalidade europeia.

Ao empregar o termo “modernidade”, recorro a algumas acepções complementares que merecem, aqui, serem apresentadas. A primeira refere-se ao contexto dos processos de independência nos países africanos, em que parte das elites intelectuais buscava construir um projeto civilizacional inspirado nos modelos europeus. Trata-se de uma modernidade entendida como ideal histórico enraizado no Iluminismo europeu, sustentado por conceitos como humanidade, universalidade, razão, natureza e sociedade – todos articulados a partir de uma perspectiva eurocêntrica. A segunda acepção diz respeito à modernidade no campo da dança, que emerge entre os séculos XIX e XX como uma resposta crítica às convenções do balé clássico europeu. Esse movimento inaugura uma ruptura estética e ideológica, inserida em uma sociedade marcada pela industrialização e pela valorização do indivíduo.

Nesse contexto, a dança moderna passou a enfatizar a expressividade subjetiva, a experimentação de novas linguagens corporais, a crítica às tradições estéticas consolidadas e a valorização da autonomia criativa. Com isso, consolidou-se como uma forma artística independente, rompendo com a subordinação histórica às cortes aristocráticas e às óperas europeias.

No entanto, é importante reconhecer que essa modernidade na dança está profundamente vinculada ao projeto moderno europeu e à sua narrativa hegemônica. Quando analisada sob esse viés hegemônico, a história da dança moderna tende a centralizar apenas os agentes europeus e estadunidenses brancos, invisibilizando as contribuições de outras culturas e geografias no processo de construção da modernidade artística.

6 Entende-se a colonialidade como uma realidade que atravessa a produção de conhecimento, a organização do ser e a estrutura de poder (Maldonado-Torres 2022).

Um novo balé negro africano

Apesar das tensões e contradições inerentes a esses contextos políticos forjados em alianças complexas entre França e Senegal, os desdobramentos na trajetória de Germaine Acogny revelam um reposicionamento contundente da presença africana. Sua proposta pedagógica e artística reivindica uma dança enraizada nos valores e saberes do continente africano, mas reinventada a partir de um protagonismo estético, político e cultural que parte da África para o mundo.

O elemento central na criação do então chamado “novo balé negro-africano” durante o Mudra Afrique foi a tentativa de estabelecer um diálogo entre diferentes universos estéticos: de um lado, as tradições de contextos africanos articulados por Germaine Acogny, com ênfase nos contextos da África do Oeste; e de outro, as perspectivas euroreferenciadas representadas pelo balé clássico, conforme os anseios de Senghor e Béjart. No entanto, o discurso de Béjart revelou traços evidentemente eurocêntricos, explícitos no depoimento citado anteriormente e implícitos na própria proposta pedagógica do Mudra, que incorporava o balé clássico como um componente normativo visto como de abrangência universal. Essa tensão evidencia a complexidade do projeto: ao mesmo tempo que buscava valorizar e sistematizar saberes de contextos africanos, reproduzia, ainda que indiretamente, hierarquias estéticas herdadas do cânone europeu.

Assim, analisando toda a trajetória da artista para a elaboração de estratégias de reinvenção da identidade africana por meio das artes e da dança, especificamente, e calcada em uma perspectiva em que saberes artísticos, políticos e filosóficos estão articulados, percebemos que houve um esforço evidente de manutenção dos referenciais simbólicos e corporais africanos e uma reavaliação dos paradigmas coloniais de representação. Há, por exemplo, na técnica Acogny, toda uma abordagem do imaginário oriundo do continente africano. Ela abandona o vocabulário do balé clássico e nomeia os movimentos a partir de figuras e paisagens

(a boneca Ashanti, o baobá, o fromager) muito peculiares da vida cotidiana africana.

No processo de criação da técnica Acogny, bem como na consolidação da Ecole des Sables, escola que a coreógrafa cria, observa-se uma inflexão no discurso de Germaine, valorizando ainda mais o protagonismo das danças africanas e se valendo delas como substrato técnico, poético e epistemológico. Entende-se, então, que a técnica Acogny reposiciona as danças africanas, afirmando sua autonomia estética e política e sua dimensão de fortalecimento cultural.

Escola de areias

Cerca de duas décadas após o encerramento do Mudra Afrique, Germaine Acogny dirige-se ao sul do Senegal e, com o apoio do artista haitiano Gerard Chenet⁷, escolhe Toubab Dialaw como sede de seu novo projeto. Reconhecida até então como um enclave de estrangeiros, a localidade transformou-se no solo fértil para a criação da École des Sables, impulsionada por Acogny e pela presença artística preexistente de Gerard Chenet, pioneiro propulsor das artes locais.

Fundada em 1998, a École des Sables – Centro Internacional de Danças Africanas Tradicionais e Contemporâneas – emerge como um projeto ímpar para o fortalecimento do campo da dança no continente africano. Mais do que um espaço de ensino técnico, a escola constituiu-se como um polo de pensamento e criação artística comprometido

7 Dramaturgo, romancista, historiador e músico, Gerard Chenet foi cofundador do jornal La Ruche, relacionado ao desencadeamento da Revolução de 1946. Chenet foi valorizador da língua crioula, atuando junto ao escritor René Desprestre. Chene partiu do Haiti em 1955 passando pelo Canadá, França, União Soviética e, como muitos artistas dissidentes, esteve na Guiné revolucionária de Sekou Touré e só então parte para o Senegal. Em 1966, participou da organização do Festival Mundial das Artes Negras e depois tornou-se próximo ao então presidente, acompanhando-o em sua primeira viagem ao Haiti. Seu hotel – Centro Cultural e a Escola de Areias são dois territórios ímpares, reconhecidos internacionalmente no Senegal, locais onde frequentemente as alianças diaspóricas se estabelecem.

com a valorização das práticas corporais africanas da diáspora. Com foco especial no desenvolvimento da dança contemporânea, sua atuação busca não apenas fomentar a profissionalização de jovens artistas africanos, mas também promover uma formação que situe os artistas para os desafios da profissionalização da dança no século XXI⁸.

Ao articular ações formativas regulares, voltadas para artistas de todo o mundo, a escola tem igualmente programas específicos para artistas do continente africano e da diáspora, incluindo parcerias com instituições e criadores estrangeiros, estabelecendo dinâmicas de intercâmbios que tensionam as fronteiras entre o local e o global. A exemplo, vemos a parceria com a Pina Bausch Foundation para a criação de uma versão da Sagração da Primavera⁹, com um elenco de 14 bailarinos do continente africano.

Tendo a técnica Acogny como a espinha dorsal do projeto pedagógico, a escola atua no fortalecimento da criação, da troca artística e do desenvolvimento profissional. Nesse sentido, sua proposta pedagógica pode ser compreendida como um gesto político e estético de afirmação das corporeidades africanas contemporâneas, abertas ao diálogo intercultural e multidisciplinar, ao mesmo

8 Durante pesquisa, conduzi investigação etnográfica sobre a obra, pedagogia de GA, por meio de imersão no campo em 2009, 2013, 2014 e 2015, passando períodos no Senegal, participando de aulas práticas na École des Sables, convivendo diariamente com estudantes e professores, e observando as dinâmicas que sustentam a prática da dança naquele contexto. Nesse processo, realizei entrevistas com docentes formadas na Técnica Acogny e com a própria coreógrafa, captando experiências, trajetórias e saberes incorporados na transmissão e conhecimento. Como pesquisadora, também fiz o mapeamento dos percursos de Acogny no Brasil, entrevistando artistas, resgatando registros históricos e documentando a atuação da mestra em instituições como o Balé da cidade de SP. Essa abordagem, combinada com a observação participante e levantamento histórico, permitiu compreender não apenas as técnicas e a pedagogia, mas também os contextos sociais, culturais e institucionais que atravessam a circulação e adaptação da obra da coreógrafa.

9 A sagração da primavera é uma obra de 1913 criada pelo músico Igor Stravinsky e o bailarino Vaslav Nijink. Ao longo das décadas, diversas companhias ao redor do mundo remontaram o trabalho.

tempo que se mantém enraizada em seus próprios fundamentos epistemológicos. Trata-se, assim, de uma proposta que reivindica, de forma crítica e consciente, a centralidade do corpo africano como lugar de saber e criação.

O projeto pedagógico e artístico da escola está profundamente enraizado nas experiências de vida africanas, orientado pela valorização das cosmo percepções e sistemas de conhecimento locais. Essa perspectiva permeia todas as dimensões do projeto – da abordagem técnica da dança à concepção estética e poética, passando pela própria materialidade do espaço arquitetônico, que é todo desenhado em consonância com uma filosofia mais expandida de bem-viver.

Há, entretanto, a permanência de uma dependência significativa de recursos financeiros provenientes da Europa. Essa contradição revela os limites impostos por um sistema global de financiamento cultural ainda atravessado por dinâmicas de dependência externa, já que os governos locais não oferecem suporte. Assim, a escola opera no entrelugar de uma afirmação epistêmica africana e de uma condição de financiamento que a mantém, em certa medida, vinculada às lógicas do Norte Global.

Essa ambivalência demonstra um contexto estrutural mais profundo, que vai além da realidade da escola e ajuda a explicar a adesão limitada do Estado e das instituições privadas locais a projetos como o da École des Sables. Trata-se de um legado histórico marcado por Estados-nação frágeis, pouco autônomos e frequentemente moldados por modelos europeus no pós-independência, caracterizados por gestões paternalistas e uma visão restrita do potencial econômico da cultura. Como observa Joseph Ki-Zerbo (2006), falta interesse em estratégias de desenvolvimento endógeno, realidade que, a exemplo do Brasil, se agrava com a persistente invisibilidade da cultura como indicador legítimo de desenvolvimento (Silva 2018).

A técnica Acogny e as travessias possíveis

O discurso público em torno da técnica Acogny e das danças africanas, tanto por

meio das falas de suas discípulas quanto da própria mestra, enfatiza seu caráter formativo, seu aprendizado técnico adquirido, rejeitando a noção de um conhecimento inato. Nesse posicionamento, evidencia-se uma disputa de imaginário presente nas premissas da técnica Acogny, que se contrapõe aos estereótipos persistentes que retratam as danças africanas como tradições estáticas no tempo ou como expressões meramente instintivas e naturais.

A consolidação de uma linguagem corporal identificada como “Técnica Acogny” – que leva o nome de sua criadora, Germaine Acogny, opera simultaneamente em duas frentes: por um lado, tensiona a lógica coletiva e essencialista frequentemente atribuída às expressões artísticas africanas; e por outro, contribui para desestabilizar a categoria genérica e redutora de “dança africana”, frequentemente utilizada no ocidente como rótulo homogeneizante que ignora a pluralidade estética e cultural do continente.

O fato de Germaine Acogny propor uma linguagem que é “a um só tempo africana e universal” corresponde a um gesto oposto à colonialidade¹⁰ na medida em que desmonta toda uma genealogia de produção de conhecimento, que definiu o universal como aquele oriundo das formas europeias de dança e que pressupõe um conhecimento técnico exclusivo. Nesse gesto, Acogny demarca que a universalidade do conhecimento pode ser atribuída às epistemologias oriundas de contextos não ocidentais. Há aqui um movimento imaginado de (des)universalização do Ser Negro, na esteira do que propõe Faustino (2021).

Porém, mesmo verificando a limitação da categoria de universalidade, considero que Germaine propõe algo que fissa o próprio entendimento de universalidade, à medida que evidencia sua exclusividade ao mundo ocidental. Seria um universalismo plural?

Ao sistematizar sua pedagogia, nomear movimentos e formalizar princípios técnicos

10 Compreendemos colonialidade como a persistência das lógicas de poder, saber e ser, instauradas pelo colonialismo e presentes mesmo após o término dos regimes coloniais, definindo modos de relação com o mundo.

próprios, Acogny realiza um gesto de afirmação autoral que se inscreve contra o silenciamento histórico da agência individual nos contextos artísticos africanos. Em um campo em que artistas africanos e de sua diáspora são frequentemente valorizados apenas como portadores de tradição ou representantes comunitários, a obra de Acogny reivindica a possibilidade de autoria e subjetividade – atributos frequentemente reservados às práticas artísticas europeias.

Nesse sentido, a proposta da técnica desenvolvida por Germaine Acogny, assim como a filosofia pedagógica da École des Sables, fundamenta-se em uma valorização da agência da pessoa que dança e na concepção da prática corporal como um gesto de cuidado de si. Tal abordagem busca promover uma escuta profunda das camadas de história inscritas no corpo, permitindo que cada pessoa se reconecte com suas próprias raízes culturais e trajetórias. Esse processo, frequentemente orientado por uma busca interior, têm possibilitado, por exemplo, que artistas brasileiros, especialmente nos últimos cinco anos, encontrem na escola um espaço para fortalecer e ressignificar sua africanidade.

O fluxo de brasileiros, embora tenha aumentado nos últimos dez anos, é ainda esparso e sujeito à capacidade financeira individual, aquisição de recursos de instituições europeias, como a Pina Bausch Foundation. No que se refere ao apoio das universidades, a Universidade de Campinas (Unicamp), pela primeira vez, em 2024, financiou a ida de uma estudante de graduação a um estágio na escola das Sables – no entanto, ainda é uma ação pontual e isolada, embora importante, que anuncia possíveis formas de relações sul-sul, como o que vem ocorrendo nas idas e vindas de artistas de lá para cá e de cá para lá. Por outro lado, o fluxo de estudantes dos contextos africanos é possível devido à política afirmativa da escola e a formação, focadas nesses alunos, com apoio de orçamento estrangeiro.

A potência do dançar junto e esgarçar as diferenças é uma das molas propulsoras da técnica Acogny, que, assim como a ideia de comunidade, talvez esteja nos fundamentos

das formas africanas de vida. Essa prática colapsa com reiteradas práticas individualistas, subscritas a salas e estúdios fechados, conservatórios e audições nos modelos de dança hegemônicos.

Em um século em que as violências raciais desempenham um papel definidor nas relações e experiências dos condenados da terra, a técnica Acogny torna-se uma espécie de suspensão no tempo e espaço, um espaço seguro para existir e, talvez, sonhar.

De Dacar para São Paulo: a obra Z e o Balé da Cidade de São Paulo

Em 1995, Germaine Acogny coreografou a obra Z para o balé da Cidade de São Paulo, transformando em movimento e gesto a memória de Zumbi dos Palmares, a resistência negra, numa celebração dos 300 anos de sua morte. O trabalho teve trilha sonora de Gilberto Gil, constituindo uma das raras composições que ele realizou para espetáculos de dança.

Criada para uma companhia cuja formação histórica e matriz estética estão profundamente ancoradas em referências euro-orientadas, a coreografia Z, peça de 1998, que comemorava os 300 anos de morte de Zumbi dos Palmares, constituiu uma ruptura significativa, embora pontual, dentro do panorama da dança cênica brasileira feita por companhias estáveis e dentro do panorama da própria instituição, Balé da Cidade, até aquele momento.

Nesse contexto, Z pode ser compreendida não apenas como uma exceção dentro da história da companhia, mas também como uma exceção no contexto mais amplo da dança brasileira institucionalizada, ainda marcada pela hegemonia de paradigmas técnico-estéticos europeus. Essa contradição suscitou reflexões importantes durante minha pesquisa, que teve um bloco etnográfico composto por entrevistas com ex-bailarinos da companhia. Assim, Z permanece como um marco isolado, cuja existência provocou importantes debates, mas cuja excepcionalidade também evidencia as barreiras que ainda cerceiam a presença negra

nos espaços centrais de decisão e visibilidade no campo da dança no Brasil.

Os vocabulários corporais predominantes de Z revelavam-se por meio de movimentos centrados na pélvis, ondulações da coluna vertebral e vibrações sutis do tronco – elementos que contrastavam fortemente com os códigos corporais rigidamente estruturados do balé clássico, nos quais muitos daqueles intérpretes haviam sido formados. Aqueles corpos, formados por técnicas e pedagogias eurocentradas, eram convocados a se reconfigurar, a partir de gramáticas corporais distintas, universos simbólicos aparentemente diferentes e coreografias marcadas por outras epistemologias do movimento.

Essa experiência provocava, inevitavelmente, uma fricção entre o corpo apreendido e um corpo novo, que precisava de alguma forma se descolônizar. Assim, a proposta pedagógica e estética de Germaine Acogny, embora não rompesse por completo com o universo da dança ocidental, introduziu uma “escrita de corpo africanizada”, que exigia um deslocamento sensível e, em muitos casos, desestabilizador. O desafio não estava apenas na assimilação técnica de novos movimentos, mas na abertura a um outro regime de escuta corporal, vinculado a cosmologias e formas de conhecimento historicamente reificadas e estereotipadas nos espaços institucionais da dança brasileira.

Ainda que, como intérpretes profissionais, esses bailarinos estivessem habituados a lidar com propostas coreográficas vindas de diversos criadores, nacionais e estrangeiros, raramente eram expostos à informações técnicas e simbólicas de uma linguagem como a de Acogny. A experiência, portanto, não se restringia a um exercício técnico, mas implicava uma investigação que interpelava os corpos em sua formação mais íntima, pois eram, em sua quase totalidade, bailarinos brasileiros.

Assim, as entrevistas mostraram o quanto a técnica Acogny trouxe um corpo que era familiar, mas que talvez estivesse adormecido ou endurecido, bem como os valores simbólicos que permaneceram no grupo mesmo após a partida da coreógrafa.

Contudo, à luz das complexas camadas de leitura necessárias e que podem ser melhor discutidas em Silva (2018), a obra Z revela-se como um episódio que expõe tensões estruturais e dilemas mais profundos do que sua recepção imediata poderia sugerir.

A construção de um vocabulário corporal enraizado em matrizes africanas e afro-diaspóricas para um corpo de baile formado nas linguagens europeias, exige mais do que a inserção pontual de elementos coreográficos, requer processos formativos prolongados, comprometidos com a internalização de referências estéticas, éticas e poéticas muitas vezes distantes dos repertórios hegemônicos da dança contemporânea brasileira.

Nesse sentido, torna-se necessário problematizar também o modo como a obra foi recebida e compreendida, considerando o contexto discursivo da chamada “democracia racial”, que ainda opera como narrativa dominante tanto no imaginário nacional quanto em projeções internacionais do Brasil. A montagem de Z, portanto, não pode ser compreendida isoladamente, mas deve ser analisada como parte de um campo de disputa mais amplo, no qual se tensionam ideias de representação, autoria, tempo pedagógico e pertencimento estético e olhar crítico para a realidade sociocultural brasileira.

Neste ponto, destacamos a noção de corporeidade como uma construção socialmente situada e como experiência relacional, atravessada por marcadores históricos e culturais.

Considerações finais

A incorporação da técnica Acogny em produções acadêmicas brasileiras sinaliza um deslocamento epistemológico no campo das artes, marcado pelo reconhecimento das africanidades como matrizes de pensamento e pela valorização das dinâmicas culturais estabelecidas nas relações sul-sul.

A ideia de transatlântica, conforme referenciada na obra de Beatriz Nascimento (1985), permite compreender a experiência

transatlântica não apenas como um deslocamento físico do continente africano para as Américas, mas como um processo de transmigração cultural, política e subjetiva. Trata-se de uma travessia que gerou não apenas trocas culturais, mas profundas reconfigurações de sentidos, de estéticas e de formas poéticas.

Quando Beatriz Nascimento se afirma como transatlântica, ela reconhece a continuidade e a transformação cultural no âmbito da diáspora negra, articulando história e geografia para compreender os deslocamentos, as memórias e os legados africanos nas Américas (Nascimento 1985). Assim, a técnica Germaine Acogny, ao ser apropriada por corpos brasileiros, revela uma multidimensionalidade rara no campo das artes da cena, articulados a múltiplos níveis: por um lado, conecta os intérpretes a um vínculo direto com o continente africano, ainda pouco presente em nossas discussões críticas e muitas vezes envolto em uma aura mítica; por outro, remete a uma história de violência e resistência que se atualiza em experiência, como a Visita Mason D'esclaves, na Ilha de Goré, ponto turístico importantíssimo no Senegal e que é testemunho de trajetórias da travessia forçada na escravização atlântica. A prática técnica, portanto, constitui um *continuum* de sentidos, África profunda que permanece habitando a diáspora, evidenciando como corpo, memória e movimento se inscrevem nos territórios transatlânticos.

Nesse sentido, a transatlanticidade implica uma reinterpretação crítica da história, valorizando as contribuições

das populações negras na constituição das sociedades contemporâneas e em seus modos de pensar e narrar o mundo. Para Ratts (2006), a transatlanticidade constitui-se como uma ferramenta teórica fundamental para a análise das dinâmicas de poder, memória e resistência que atravessam as trajetórias negras na diáspora. Assim, a presença de Germaine Acogny no Brasil, junto ao Balé da Cidade de São Paulo e em outras ocasiões com outros grupos e instituições, como o Festival de Artes Negras (FAN) de Belo Horizonte, pode ser compreendida à luz desse referencial. Sua presença não se inscreve apenas como um evento artístico, mas como um gesto transatlântico que atualiza os circuitos de memória, de saber e de corporalidade forjados na experiência afro-diaspórica, fazendo com que as múltiplas dimensões de sua prática artística e pedagógica tenham continuidade em diferentes geografias e gerações. Essa leitura nos permite, inclusive, problematizar o modo como a crítica especializada, majoritariamente composta por intelectuais brancos, reagiu à sua obra, muitas vezes recorrendo a leituras redutoras ou exotizantes, que desconsideram o alcance político-estético de sua proposta. As colaborações sul-sul constituem, ao mesmo tempo, mecanismos de preservação e de transformação crítica das relações entre o Brasil e o continente africano, elas se tornam particularmente relevantes diante da profunda lacuna de conhecimento mútuo que ainda persiste, tendo em vista que possibilitam tanto a reconstrução de imagens quanto a emergência de novas percepções sobre corpos e territórios.

SILVA L Transatlantic gestures: Germaine Acogny and the critique of coloniality. *R. Museu Arq. Etn.* 45: 67-78, 2025.

Abstract: Based on a multidisciplinary research that brings together different fields of knowledge production – particularly dance and anthropology – this article discusses the propositions of the thinker and choreographer Germaine Acogny and her contribution to the development of a contemporary reflection on the body, autonomy and African cosmologies, taking as reference the esthetics of West Africa, special emphasis on Senegal. We outlined a discursive arc that begins in the period of African continent independences, contextualizing the public

policies directed toward the arts and, in particular, the relevant and ambivalent proposal of Léopold Sédar Senghor. This trajectory encompasses the creation of the Mudra antique school in Dakar and culminates in the project of the Cole des sAbles, an International center for Traditional and contemporary African dances. The article also examines Acogny's collaboration with Ballet of the city of São Paulo in the 1990s and the provocations that emerged from that unexpected encounter at the time. It adopts the concept of transatlanticity, developed by the historian Beatriz Nascimento, as analytical lens through which to understand the black experience redefined from Africa to the Americas, highlighting how such reinvention entails a re-evaluation of African agencies and their responses to eurocentricities. In this sense, South-south collaborations enable the reconstruction of images and the emergence of new perceptions of bodies and territories.

Keywords: Germaine acogny; Dance; Coloniality; Senegal.

Referências bibliográficas

- Boro, S. 2002. *A dançarina de ébano* [Filme].
- Cohen, J. 2012. Stages in transition: Les Ballets Africains and independence, 1959 to 1960. *Journal of Black Studies* 43, 11-48.
- Diagne, S.B. 2018. *Bergson pós-colonial: o elã vital no pensamento de Léopold Sédar Senghor e Muhammad Iqbal*. Cultura e Barbárie, Florianópolis.
- EBOUSSI BOULAGA, F. 1977. *La crise du Muntu: authenticité africaine philosophie*. Presence africaine, Paris.
- Faustino, D.M. 2021. A emoção é negra, a razão é helênica? Considerações fanonianas sobre a (des)universalização do "Ser" negro. *Revista Tecnologia e sociedade* 9.
- HOUNTONDJI, P.J. 1976. *Sur la philosophie africaine. Critique de léthnophilosofie*. François Maspero, Paris.
- KI-ZERBO, J. 2006. Para quando África. Entrevista de Rene Holenstein. Pallas.
- Maldonado-Torres, N. 2022. *Sobre a colonialidade do ser: contribuições para o desenvolvimento de um conceito*. Via Verita Editora, Rio de Janeiro.
- Mata, L.C. 2021. Negritude e criação como devir no pós-colonialismo, segundo de Souleymane Bachir Diagne. *Remate de Males* 41, 275-283. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/353384305_Negritude_e_criacao_como_devir_no_pos-colonialismo_segundo_de_Souleymane_Bachir_Diagne. Acesso em: 06/05/2025.
- Nascimento, B. 1985. *O quilombo dos Palmares: mito e história*. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro.
- NGUGI WA THIONGO. 1986. *Decolonizing the mind: The politics of language in African Literature*. Heinemann, London.
- Ratts, A. 2006. *Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*. Imprensa Oficial, São Paulo.
- Senghor, L.S. 1939. Ce que l'homme noir apporte. In: *L'homme de couleur*. Librairie Plon, Paris, xx-xx.
- Silva, L. 2018. *Corpo em diáspora*. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

Insurgências contemporâneas em poéticas visuais nas artes de Alioune Diagne e Dior Thiam

Flávio da Silva Nogueira*
Denise Dias Barros**

NOGUEIRA, F.S.; BARROS, D.D. Insurgências contemporâneas em poéticas visuais nas artes de Alioune Diagne e Dior Thiam. R. Museu Arq. Etn. 45: 79-93, 2025.

Resumo: Este artigo analisa dois trabalhos da arte do contemporâneo criados por artistas senegaleses com importante trânsito no cenário internacional: *Particles*, do ano de 2023, de Dior Thiam, apresentada na 15ª Bienal de Dacar, e *Bokk – Bounds*, do ano de 2024, de Alioune Diagne, exibida no Pavilhão do Senegal na 60ª Bienal de Veneza. O estudo investiga como ambos mobilizam recursos visuais e simbólicos para formular críticas às heranças coloniais, às violências históricas e às dinâmicas de exclusão, cada qual a partir de perspectivas distintas. Thiam articula, desde uma posição transnacional e diaspórica, geografias múltiplas do continente africano. Diagne ancora sua obra no cotidiano senegalês. A pesquisa combina uma abordagem comparativa e transdisciplinar para a análise estética e documental, contextualização política e leitura curatorial, argumentando que essas obras instauram modos singulares de resistência visual e reelaboração de memória. Desse modo, contribui para a reflexão sobre os entrecruzamentos entre arte, história e política no contemporâneo africano.

Palavras-chave: Arte Contemporânea Africana; Fragmento e Memória; Estética Pós-colonial; Bienal de Dacar; Bienal de Veneza.

Para o colonizado, a vida só pode surgir do cadáver em decomposição do colono. (...) Entre a violência colonial e a violência pacífica na qual está mergulhado o mundo contemporâneo, há uma espécie de correspondência cúmplice, uma homogeneidade Frantz Fanon (1961:78)

As expressões artísticas contemporâneas senegalesas ocupam um lugar singular tanto

* Pesquisador/Doutorando, Programa de pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. flaviosn.nogueira@gmail.com

** Docente e orientadora no Programa de pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. <ddbarros@usp.br>

no panorama africano quanto no global, configurando-se como um campo fértil para a elaboração crítica dos múltiplos atravessamentos presentes na vida social, política e cultural no país. Sua inscrição criativa no campo das artes mobiliza línguas, signos, sentidos, formas, materiais e narrativas de elevada densidade estética e evocativa, capazes de convocar leituras plurais sobre identidade, poder e violência, segundo Kinsey Katchka (2008). Ao articular imagens, temporalidades, materialidades e linguagens heterogêneas e simultâneas, as artes assumem dimensões polissêmicas abertas em criação, experimentação sensível, pluralidade de

linguagens e materiais além da convocação à crítica. Em meio a dinâmicas de violência atmosféricas (Frantz Fanon 1961), as criações revestem-se, por antecipação ou releituras, de desenhos de liberdade com elaboração dos atravessamentos históricos, políticos e afetivos que impactam as sociedades em sua práxis.

É nesse horizonte que se inscreve a proposta deste artigo: refletir sobre essas mobilizações críticas por meio da análise de duas obras emblemáticas de artistas ligados ao Senegal contemporâneo: *Particles*, do ano de 2023, de Dior Thiam (1993, Colônia/Alemanha), exibida na 15ª Bienal de Dacar, em 2024, e *Bokk – Bounds*, do ano de 2024, de Alioune Diagne (1985, Kaffrine/Senegal), apresentada no Pavilhão do Senegal na 60ª Bienal de Veneza em 2024, cujas construções elaboram formas singulares de resistência e elaboração de memória. Suas poéticas visuais integram-se a formas de ativismo delicado (Kaplan & Davidoff 2014), singulares como linguagens de integridade autorreflexiva, de resistência e de elaboração de memória. Embora ambos formulem, por meio de escritas visuais, críticas às violências históricas e às dinâmicas de exclusão social, suas abordagens poético-estéticas se constituem a partir de posições geopolíticas e trajetórias distintas. Diagne desenvolve sua produção a partir do território senegalês, com forte vínculo com os imaginários locais e cotidianos de Dacar, capital do Senegal; enquanto Thiam, artista da diáspora, elabora suas criações a partir de um lugar de trânsito entre Europa e África, conferindo à sua obra uma perspectiva marcada pela vivência transnacional, arquivo e ausência, memória e deslocamento. Essa diferença de onde cada um vive e produz influencia diretamente os modos como olham o mundo, representam suas ideias e criam formas analíticas. Assim, essas dimensões são importantes para aprofundar as reflexões sobre como o lugar e a experiência de cada um afetam o que e como eles criam.

O percurso metodológico delineado neste trabalho volta-se, em primeiro plano, para a proposta curatorial da 15ª edição da Bienal de Arte Contemporânea Africana de Dacar (Diop 2024), intitulada “The Wake: Awakening,

Xállwi”¹. O tema da mostra provocou reflexões em torno da memória, dos legados históricos e das urgências do presente, oferecendo uma perspectiva potente para compreender a atuação de artistas senegaleses na contemporaneidade. Sob a curadoria da senegalesa Salimata Diop (1987), a primeira mulher a ocupar essa função na história da Bienal, a edição apresentou um percurso expositivo sensível e engajado, em que o público foi conduzido por uma atmosfera íntima e reflexiva. Com a participação de 58 artistas provenientes da África e da diáspora, a mostra destacou a produção artística como uma forma de vigilância crítica sobre o mundo, posicionando os artistas como sentinelas de novas perspectivas de imaginar a globalidade. A seleção privilegiou a diversidade de técnicas e linguagens (da ilustração à realidade virtual, do design sonoro à escultura e à fotografia), buscando atravessar fronteiras formais e simbólicas e espelhar o dinamismo da criação africana atual. Em segundo lugar, o acompanhamento do Pavilhão do Senegal na 60ª Bienal de Veneza, realizada em 2024, ofereceu um contraponto analítico relevante, ao evidenciar os movimentos de circulação, legitimação e recepção da arte senegalesa no cenário internacional. Tendo como tema “Stranieri Ovunque – Foreigners Everywhere” (Estrangeiros em todo lugar), a Bienal de Veneza teve a curadoria do brasileiro Adriano Pedrosa e destacou artistas que nunca haviam participado da mostra, reforçando a proposta de visibilizar produções à margem dos circuitos hegemônicos. Foi também um ano marcante pela maior participação africana da história da Bienal², com a estreia de pavilhões nacionais de países como Benin, Tanzânia, Senegal e Etiópia, cada qual revelando expressões artísticas singulares e profundamente enraizadas em seus contextos

1 “Wake” é uma palavra que carrega múltiplos significados em inglês: “despertar”, “rastro” ou “estela” deixada por um navio, e “vigília fúnebre”. Em wolof, “Xáll wi” significa “o caminho”. Essa polissemia permitiu à Bienal abordar simultaneamente questões de memória histórica, luto coletivo, deslocamentos e transformações sociais e ambientais. Ver em: Salimata Diop (2024).

2 Ver Pavillon54 (2024).

socioculturais. O Pavilhão do Senegal, em sua primeira participação oficial, teve curadoria de Marième Ba e Massamba Mbaye.

Foram analisados entrevistas, textos críticos, catálogos e arquivos digitais de instituições culturais, além de veículos especializados como Contemporary And e Kaleidoscopic Project. Revistas como a *Art Africa Magazine*³, *Diptyk*⁴ e *Flash Art*⁵ contribuíram com informações sobre a recepção pública e institucional das exposições. A investigação incluiu ainda a observação das redes sociais e dos sites das galerias, sobretudo Kellermann (Dior Thiam) e Templon (Alioune Diagne), com o intuito de mapear aspectos informais da circulação das obras e das redes afetivas e profissionais que estruturam o campo artístico contemporâneo.

As poéticas apresentadas exigem que se considere o peso persistente das heranças coloniais e, mesmo, de diferentes contradições neocoloniais que moldam a paisagem simbólica, econômica e política do Senegal. Como destacou Kwame Nkrumah (1965) em sua obra *Neocolonialismo: o último estágio do imperialismo*, a dominação colonial não desapareceu com a independência formal das nações africanas, mas se transformou em uma forma mais sutil e insidiosa de controle: o neocolonialismo. Este se expressa por meios econômicos e financeiros, mas também por dispositivos ideológicos, culturais e simbólicos que sustentam relações

de dependência estrutural e impedem a plena autonomia dos estados africanos.

Nkrumah (1965) argumenta que as dinâmicas operam por meio de uma aparente soberania que, na prática, subordina os sistemas políticos e econômicos africanos ao comando externo. Nas palavras de Nkrumah (1965: 1):

O continente africano é um paradoxo que denuncia o colonialismo, pois a riqueza que existe em seu subsolo é utilizada para enriquecer os que vivem a produzir e reproduzir o empobrecimento dos diversos países da África.

Essa crítica, assim como as reflexões de Frantz Fanon (1961), faz parte de um pensamento que reconhece, nas novas configurações da dominação imperial, outras formas de violência estrutural. Como destaca Scherer (2016), o projeto emancipatório de Nkrumah não se restringia à política formal, mas propunha uma crítica ao próprio modo como o capital se reorganiza para manter os antigos territórios coloniais como zonas de extração e subordinação.

Assim, a abordagem analítica adotada articula análise estética, contextualização sociopolítica e pesquisa documental, com ênfase nas materialidades das obras e em seus dispositivos simbólicos. O objetivo é compreender como os artistas transformam experiências sociais em linguagem visual, sem dissociar forma e conteúdo. A hipótese que orienta essa investigação é que, ao se apropriar de regimes visuais fundados no fragmento e na montagem, Diagne e Thiam elaboram formas de resistência simbólica que desestabilizam paradigmas coloniais de visibilidade e instauram gramáticas próprias da memória e da invenção política.

A escolha de Alioune Diagne e Dior Thiam para este estudo está diretamente relacionada às articulações críticas presentes em suas obras, que abordam, por diferentes vias, conflitos históricos que atravessaram, e continuam a atravessar, o continente africano e suas sociedades. O trabalho de Diagne ganha especial relevância por ser selecionado para representar o Senegal em sua estreia no Pavilhão Nacional da Bienal de Veneza em 2024, um marco importante na inserção

3 Ver Diagne (2024). Entrevista em que o artista senegalês explica seu estilo “figuro-abstro” – fusão de imagens figurativas com elementos abstratos inspirados em caligrafia –, aborda temáticas sociais como migração, ecologia, papel das mulheres, identidade e patrimônio, bem como comenta sua colaboração com o curador Massamba Mbaye para a montagem de *Bokk – Bounds* no pavilhão do Senegal na Bienal de Veneza.

4 Ver Thiam (2025). O texto analisa a obra da artista germano-senegalesa como uma prática de desconstrução de imagens para recompor identidades e narrativas, enfatizando sua relação com memória, história e autobiografia.

5 Ver Flash Art (2024). O artigo observa que algumas salas da Bienal de Dacar foram dedicadas à pintura figurativa, citando os diptícos multilayered “Particles I” e “Particles II”, do ano de 2023, de Dior Thiam, como parte desse núcleo expositivo.

internacional da arte senegalesa. Sua participação reflete um reconhecimento institucional e, ao mesmo tempo, reposiciona, em escala global, uma poética enraizada no cotidiano de Dacar e nas camadas sensíveis da memória coletiva. Por outro lado, a presença de Dior Thiam na 15ª Bienal de Dacar, também em 2024, carrega o peso simbólico de uma artista germano-senegalesa retornando ao continente para produzir uma obra que tensiona os legados do colonialismo europeu a partir de uma perspectiva transnacional. Ainda que seus trabalhos não compartilhem o mesmo ponto de origem geográfica ou discursiva, ambos são tecidos em torno da necessidade de reelaborar narrativas, inscrever memórias e tensionar visualidades.

Nesse movimento entre distâncias geográficas e memórias partilhadas que se delinea uma cartografia sensível da criação artística senegalesa, Felwine Sarr (2019: 96) afirma: “os seres e as sociedades são resultados daquilo que neles se preserva de sua história e das sínteses que realizam”. Essa ideia é fundamental para pensar a produção artística no Senegal como campo de pensamento, em que o gesto criativo atua como forma de síntese crítica entre memória, presente e futuro. Nesse contexto, em um país atravessado por tensões políticas, heranças coloniais e transformações sociais intensas, a criação artística opera como ferramenta de leitura e reescrita do real – um modo de dar forma aos conflitos, recuperar-se dos rastros da brutalidade do passado e caminhar na direção de horizontes possíveis e diversos.

Composições poéticas de Alioune Diagne e Dior Thiam

Nascida em 1993, em Colônia, na Alemanha, Dior Thiam é fruto de movimentos socio-históricos que têm gerado laços e travessias geográficas e culturais entre a Europa e o continente africano, por meio de migrações, mestiçagens e diversas modalidades de viagens. A artista é filha de uma mulher engajada nas questões africanas, que atuou por anos na embaixada da Namíbia, e de um homem senegalês, natural de Dacar. Thiam cresceu em

um ambiente permeado por deslocamentos e memórias transnacionais. Educada em escolas francesas na Alemanha e formada em filosofia, a artista teve uma trajetória constantemente atrelada aos contextos africanos, em especial às narrativas e memórias das violências coloniais e sobre as discussões de poder, governanças e estruturas institucionais que moldaram suas percepções do continente. Sua prática artística, que se debruça criticamente sobre os arquivos coloniais, busca reconfigurar visualidades e narrativas (Bravo 2022). Artista multidisciplinar, cria recorrendo à justaposição de arquivos, poemas, fotografias e documentos. Seu pensamento artístico se constrói em meio a um processo de montagem crítica, no qual as temporalidades e materiais desafiam as categorias convencionais da arte na forma como ela mobiliza de forma filosófica arquivos, poemas, documentos e fotografias.

As criações de Dior Thiam instauram uma poética do indício e da reverberação, recusando o fechamento e convocando o espectador a um exercício de escuta e imaginação. Premiada em eventos como a Bienal de Dacar e o Strabag Art Award, Thiam circula por espaços que privilegiam o caráter processual e investigativo de sua produção. Na 15ª Bienal de Arte Contemporânea de Dacar, em 2024, Dior Thiam apresentou os dípticos *Particles I* e *Particles II*, do ano de 2023, obras marcadas pela força estética e pela crítica que propõem aos modos como a história foi visualmente registrada e controlada por meio do arquivo colonial. Utilizando acrílica, carvão, miçangas e fotografias de arquivo, Thiam cria pinturas de grandes dimensões que operam como mecanismos de reconstrução visual e de questionamento histórico.

A pintura de Dior Thiam é uma composição sobre fotografia de uma mulher Herero, cujo nome permanece desconhecido. A imagem foi capturada no início do século XX, durante uma expedição colonial na atual Namíbia, pelo fotógrafo alemão Robert Lohmeyer. Não se sabe se a fotografia foi tirada antes ou depois do genocídio cometido pelos alemães contra os povos Herero e Nama. As imagens partem de registros documentais de

mulheres africanas anônimas, uma Herero, na atual Namíbia (*Particles I*), e uma etíope em trajes cerimoniais (*Particles II*), ambas fotografadas por lentes coloniais em cenários de conflito e dominação. Thiam retira essas figuras do silêncio imposto pelos arquivos históricos e as reinscreve em uma nova superfície, em que o gesto artístico não busca ilustrar, mas provocar uma releitura crítica. Como afirma a própria artista (Thiam 2024; tradução nossa)⁶:



Fig. 1. *Particles I* – detalhe (2023), de Dior Thiam. Acrílica e carvão sobre tela, miçangas e fotografias de arquivo.

Fonte: Cortesia da artista Dior Thiam.

Então, minha abordagem artística tem sido encontrar maneiras de interceptar aquele olhar, de visualizar a fragmentação que está em seu núcleo e devolvê-la a ele mesmo.

6 Thiam, D. (@dior.thm). 2024. My artistic approach ever since has been to find ways in which to intercept that gaze, to visualize the fragmentation at its core and turn it back on itself. Instagram. Disponível em: https://www.instagram.com/p/DEyljTbt7QL/?img_index=1. Acesso em: 01/06/2025.

Essa ideia de “fragmentação” é central: ela se manifesta tanto na forma das obras quanto nos modos de conhecimento que elas desafiam. Sobrepondo camadas de tinta, carvão, tecido e texto, Thiam constrói imagens que não se apresentam de modo imediato ou linear, mas por meio de fissuras e intervalos que expõem o apagamento histórico e tentam criar espaços de reparação simbólica. Sua obra pode ser compreendida como uma arqueologia visual da violência, em que cada elemento material convoca o espectador a uma leitura cuidadosa e envolvente, mais próxima da escuta do que da simples observação, alinhando-se ao que Rancière (2009: 69) define como “a relação entre o fazer, o ser, o ver e o dizer”.



Fig. 2. *Particles II* (2023), de Dior Thiam. Acrílica e carvão sobre tela, miçangas e fotografias de arquivo, 215 × 115 cm.

Fonte: Cortesia da artista Dior Thiam.

A presença das miçangas, tradicionalmente ligadas a práticas artesanais femininas e cosmologias africanas, confere uma dimensão íntima e sensível à composição. Ações como costurar, colar ou sobrepor materiais inscrevem o tempo do corpo na superfície da obra, aproximando o fazer artístico de práticas cotidianas e rituais. Como destaca Françoise Vergès (2020), na obra *Um feminismo decolonial*, o cuidado, frequentemente invisibilizado como tarefa feminina racializada, pode também ser compreendido como um gesto de resistência. Em *Particles*, o cuidado se converte em enfrentamento.

Além disso, a artista estabelece conexões com outras narrativas ao referenciar o romance *The Shadow King*, de Maaza Mengiste⁷, e o arquivo *Project35418*. Ao evocar essas fontes, a artista amplia o sentido de suas obras, inserindo-as em um corpo coletivo de memória e insurgência. Nessas composições, o anonimato das figuras não apaga sua presença, mas a reforça: há força no não nomeado, potência no fragmento.

O tema curatorial da Bienal⁹, “The Wake: Awakening, Xállwi”, aprofunda a leitura

7 Ambientado na Etiópia dos anos 1970, *The Shadow King* (*Sob o olhar do leão*), obra publicada em 2019, retrata um período marcado por conflitos armados, fome generalizada e profunda instabilidade econômica. A narrativa acompanha uma família dilacerada pelas turbulências sociais e políticas que eclodem após o golpe de estado liderado pelos membros do Derg, junta militar de orientação marxista que depôs o imperador Hailé Selassié. Nesse cenário de opressão e incertezas, o médico Hailu enfrenta o desafio de manter sua família unida, ao mesmo tempo em que lida com o agravamento da doença que acomete sua esposa. O romance, escrito por Maaza Mengiste (2019), foi publicado no Brasil pela Editora Record.

8 *Project3541* é uma iniciativa artística e educativa que utiliza histórias escritas, visuais e orais para oferecer uma perspectiva íntima sobre as consequências globais e pessoais da Guerra Ítalo-Etíope de 1935-1941. Trata-se de um projeto de memória e um ato de reivindicação que busca transcender a natureza estática do arquivo, representando esse período histórico com suas complexas realidades por meio de currículos, exposições e outras plataformas criativas. Mais informações disponíveis em: <https://www.project3541.com/>. Acesso em: 03/06/2025.

9 A 15ª edição da Bienal de Arte Contemporânea de Dacar teve direção artística de Salimata Diop. Prevista inicialmente para começar em 16 de maio de 2024, sua abertura foi adiada pelo Ministério da Juventude, Esportes

das obras de Thiam como atos de vigília e enfrentamento. A palavra *wake*, em inglês, além de significar “despertar”, remete ao rastro deixado por um navio e à vigília fúnebre, associações densas para pensar os efeitos contínuos do colonialismo. Nesse contexto, *Particles I* e *Particles II* não devem ser vistas como retratos antigos, mas como contraimagens: elas devolvem o olhar, criam outras presenças e abrem espaços para a interrogação histórica.

Ao apresentar essas obras na Bienal de Dacar, a artista reforça o papel do evento como espaço de escuta e afirmação para poéticas visuais africanas, que desafiam fronteiras nacionais e estéticas. Sua obra propõe a arte como um contra-arquivo, um meio de romper com as formas coloniais de ver, narrar e classificar os corpos negros. Como aponta Azoulay (2024: 92), em *História potencial: desaprender o imperialismo*, “a violência foi imposta como lei e a história passou a ser usada como uma ferramenta para apagar e depreciar os mundos existentes”, por ser um encontro para reinscrever presenças ausentes e evocar fragmentos de histórias silenciadas.

Quando nos deparamos com a imagem fragmentada de *Particles I*, somos convidados não a olhar diretamente, mas a decifrar, como se a tela exigisse, mais do que visão, gestos de escuta e toque. A figura central, uma mulher de olhar penetrante, veste trajes cerimoniais escuros com ornamentos florais amarelos que parecem suspensos no tempo. A paleta cromática é contida (marrons, ocres, pretos e amarelos) e reforça a gravidade histórica da cena, rompendo com a frieza documental típica dos arquivos coloniais.

Essa construção visual marcada por interrupções com tiras verticais e horizontais atravessa a figura, dividindo a superfície em fragmentos. Esse recurso cria uma sensação de deslocamento, como se o corpo representado estivesse em constante transformação, nunca fixado, nunca totalmente visível. A pintura parece

e Cultura do Senegal, que alegou a necessidade de aguardar “condições ideais”, conforme orientação das autoridades recém-eleitas. A bienal então foi transferida para o período de novembro a dezembro de 2024, em razão das tensões políticas que marcaram o país ao longo do primeiro semestre.

pairar entre presença e desaparecimento. Cada fissura na composição é também uma ferida na narrativa histórica. O rosto da mulher, embora de frente, aparece cortado em faixas finas, como grades ou ranhuras. O efeito é de inquietação: olhamos para ela, mas somos olhados de volta, de múltiplas direções, em tempos deslocados.

Esse gesto de fragmentar e remontar carrega uma dimensão-ritual. Não se trata de desconstruir a imagem, mas de cuidar do que foi partido. A técnica de sobreposição remete a procedimentos artesanais como a costura ou a tapeçaria, inscrevendo Thiam numa linhagem estética comprometida com a reparação simbólica. Seu trabalho é, assim, uma resposta crítica ao olhar colonizador que extrai, classifica e arquiva corpos negros sem escuta. O uso da cor preta nos trajes estabelece um centro visual de gravidade, em contraste com os ornamentos dourados, que sugerem resistência e continuidade. Os olhos da figura feminina, escurecidos e intensos, revelam altivez e contenção, uma força silenciosa que recusa a passividade.

O formato vertical da pintura remete a uma coluna de memória, uma estrutura que sustenta, atravessa e conecta tempos. A composição em múltiplos planos impede uma leitura direta, exigindo do espectador um deslocamento contínuo do olhar – um exercício visual e ético. Thiam desestabiliza a lógica fixa do retrato colonial ao integrar materiais diversos e compor imagens que se constroem pela fragmentação. Assim, em vez de uma imagem para ser consumida, ela nos oferece uma imagem em processo, uma superfície onde o olhar deve parar, hesitar, reaprender a ver. Nessa esteira, a produção senegalesa contemporânea mostra um arquipélago de experiências visuais e conceituais, tecido por trajetórias singulares que, mesmo distintas em forma e intenção, compartilham um compromisso comum: elaborar criticamente as marcas do tempo e as complexidades da vida social. Os caminhos de Diagne e Thiam ilustram modos diversos de atuação artística, mas convergem na proposta de fazer da arte um espaço de reflexão sobre as condições históricas que atravessam o presente e suas possibilidades de reinvenção.

Ao criar zonas de entrelaçamento entre o individual e o coletivo, o histórico e o sensível, essas produções constroem linguagens próprias que desafiam narrativas hegemônicas e articulam outras formas de existir e de imaginar. Em consonância com Édouard Glissant (2021: 75), em *Poética da relação*, que nos lembra que “o pensamento do Um não deve ser o pensamento do Todo”, a arte contemporânea propõe uma pluralidade de vozes, gestos e sentidos que resistem à homogeneização e convocam à escuta da diferença em movimento.

Nessa direção, Glissant oferece uma chave para pensar a identidade como processo relacional, sempre atravessado por contatos, extensões e deslocamentos. Seus conceitos de filiação e extensão permitem entender como, em sociedades pós-coloniais, as referências ao passado e à tradição (filiação) não são anuladas pelas trocas culturais e pelas experiências transnacionais (extensão). No entanto, o autor também alerta para os riscos de uma filiação que, no contexto colonial, foi mobilizada como instrumento de controle e apagamento. O que ele propõe, em vez disso, é uma política da relação, um modo de existir que reconhece a alteridade como constitutiva e a história como múltipla e contraditória.

Aplicados ao contexto senegalês, esses conceitos ajudam a interpretar como os artistas, ao lidarem com arquivos visuais, narrativas fragmentadas e formas híbridas, constroem uma arte que articula memória e conflito. Em vez de buscar uma origem única ou uma identidade essencializada, suas obras performam uma política do entre: entre arquivos e ruínas, entre linguagem e silêncio, entre tradição e reinvenção.

A noção de opacidade, também formulada por Glissant, reforça essa perspectiva ao afirmar que nem tudo pode, ou deve, ser plenamente traduzido. As práticas artísticas, nesse sentido, preservam zonas de complexidade e resistência, recusando leituras simplificadoras que, muitas vezes, tentam encaixá-las em categorias estanques como “arte africana”, “arte política” ou “arte identitária”. A opacidade faz com que a obra não mostre tudo de uma vez. Ela guarda vários sentidos ao mesmo tempo e faz quem

olha precisar parar, prestar atenção e pensar com mais calma para tentar entendê-la.

A partir dessa lógica, o pensamento artístico, além de uma forma de expressão, se estabelece como estratégia de enfrentamento das contradições do presente. Ao rearticular signos, materiais e narrativas, os artistas interrogam as estruturas do poder, desmontam paradigmas coloniais e elaboram novas gramáticas da experiência social. A arte torna-se, assim, um espaço de enunciação política, no qual o passado é reativado, o presente é desestabilizado e o futuro é colocado em questão.

A reflexão sobre as criações dos artistas aqui abordados requer, simultaneamente, um esforço de compreensão sobre como as dinâmicas da vida se entrelaçam a contextos territoriais e históricos específicos. Como observou Okwui Enwezor (2020; tradução nossa), uma das vozes mais influentes no pensamento curatorial e crítico sobre arte africana contemporânea, a criação estética, bem como sua representação material, “deve ser entendida em relação às outras mudanças que ocorrem através das fronteiras disciplinares e culturais”. A obra de arte, portanto, não é uma instância isolada, mas uma composição que atravessa experiências coletivas e subjetivas, funcionando como espelho crítico da história e das estruturas sociais que a permeiam.

Em *Afrotopia*, Felwine Sarr (2019) complementa esse entendimento ao afirmar que pensar e criar são gestos inseparáveis – formas de habitar e de projetar a vida individual e coletiva. Para ele, as formas do futuro emergem dos sinais decifráveis do presente, e a arte, nesse sentido, é também um modo de leitura crítica da contemporaneidade.

Esse pensamento encontra ressonância nas palavras de Denise Dias Barros e Ag Adnane (2014: 29), em “Paisagens saarianas: palavra da estética Kel Tamacheque”, que ressaltam a “necessidade de situar cada produção artística em sua temporalidade” e territorialidade próprias, a fim de compreender sua densidade estética e filosófica. Tal posicionamento exige um exercício de abertura: olhar para as obras como formas em movimento, que expressam relações específicas de alteridade e disputas simbólicas situadas.

Apesar das diferenças nos meios e nas linguagens que utilizam, as obras de Alioune Diagne e Dior Thiam compartilham uma inquietação comum: como fazer da arte um espaço de pensamento capaz de refletir criticamente sobre a história, a memória e as formas de vida? Enquanto Diagne constrói suas imagens a partir de códigos visuais inspirados no cotidiano senegalês, elaborando cenas que evocam pertencimento e resistência, Thiam propõe montagens que reúnem fragmentos de arquivos, textos e imagens, convidando o espectador a refletir sobre o modo como as narrativas são construídas. Em ambas as obras, o pensamento contemporâneo torna-se um gesto intelectual, uma forma de pensar o mundo e seus conflitos. É nesse ponto que este estudo se ancora: na produção contemporânea senegalesa como um campo ativo de elaboração crítica, em que o fazer artístico atua como uma prática historiográfica, política e sensível. Essa discussão abrange uma multiplicidade de práticas e subjetividades que transcendem fronteiras nacionais e culturais, como ressaltam Enwezor & Okeke-Agulu (2009: 11; tradução nossa):

Uma identidade africana pode ser entendida como parte de um repertório de práticas, estratégias e subjetividades que ligam tradições culturais e arquivos culturais, que se subentendem em espaços geoculturais e geopolíticos, em experiências transnacionais e de diáspora. Nesse sentido, não há nenhuma construção totalizante que defina o centro desse projeto.

Hoje, para compreender os percursos da criação artística, exige-se atenção às histórias que moldam os territórios, às experiências individuais que atravessam os sujeitos criadores e às camadas que compõem o gesto contemporâneo. O tempo presente, como sugere Giorgio Agamben (2009), em *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*, não é um lugar de simples adesão. Ser contemporâneo implica pertencer ao agora e, ao mesmo tempo, manter com ele uma tensão crítica, um tipo de distanciamento que permite ver suas sombras, seus limites, suas possibilidades. Pensar o mundo ao nosso redor é, nesse sentido, também um exercício de reposição imaginativa: exige

recriá-lo, formulando perguntas, abrindo espaço para o estranhamento. A criação só se torna verdadeiramente contemporânea quando se recusa a repetir o tempo em que vive e se dispõe, em vez disso, visa iluminá-lo por outros ângulos.

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (Agamben 2009: 59).

Neste percurso analítico, passamos agora à abordagem do segundo artista contemplado neste estudo: Alioune Diagne, cuja obra foi escolhida, em 2024, para representar o Senegal em seu primeiro pavilhão nacional na Bienal de Veneza. O artista nasceu em Kaffrine (mais precisamente na zona central do território senegalês) em 1985. É formado pela École des Beaux-Arts de Dakar e assume uma linguagem *figuro-abstrato*, baseada em signos gráficos abstratos, os quais chama de “inconscientes”¹⁰. O conceito, desenvolvido pelo próprio artista, descreve pequenos módulos gráficos que compõem suas obras, os quais se organizam em composições densas, evocativas de cenas do cotidiano, de pertencimento, deslocamento, pedagogia e cultura, eixos temáticos constantes para o artista, Diagne (2024b). Em *Bokk – Bounds*, projeto apresentado em Veneza, Diagne articula imagens de cuidado, tradição e crise

10 O termo *figuro-abstrato* foi criado pelo artista senegalês Alioune Diagne para descrever o estilo que desenvolveu em suas pinturas, combinando figuras reconhecíveis com formas abstratas. Suas obras são formadas por pequenos sinais que, vistos de perto, parecem somente traços ou padrões, mas, a distância, revelam cenas. Essa forma de pintar mistura o real com o simbólico, mostrando que uma imagem pode conter muitas camadas de sentido. A técnica também permite ao artista abordar temas sociais e políticos de forma sensível, sem ser direto ou literal, criando um tipo de pintura que faz o público olhar mais de uma vez e refletir. Ver Ornat.Media (2025).

ecológica em uma narrativa polifônica sobre o Senegal contemporâneo, Diagne (2024a). A palavra *bokk*, em wolof, significa aquilo que é partilhado, revelando uma poética visual baseada na comunhão e na escuta coletiva. Sua representação à Galerie Templon, em Paris, evidencia sua projeção internacional, sem romper os vínculos com o território de origem.

Entre signos gráficos e escuta atenta, o fio que atravessa as práticas de Diagne dialoga com outra voz singular da arte senegalesa contemporânea: Dior Thiam. Se o primeiro constrói imagens que emergem da partilha e da presença cotidiana, Thiam trabalha com vestígios, com aquilo que resta, reverbera e insiste.

O artista vê-se em um duplo movimento: o de carregar politicamente a nação e o de ampliar, para além do reconhecimento institucional, as dimensões plurais de sua compreensão da sociedade senegalesa. Mais do que ocupar um espaço de prestígio no circuito internacional, sua presença projeta, na cena global, uma linguagem visual enraizada nas dinâmicas sociais e existenciais senegalesas, simultaneamente em sintonia com as fraturas do presente planetário que nos unem em deriva e destino comum. Por essa razão, seu trabalho ressoa com as provocações teóricas de Denise Ferreira da Silva, no texto “Em estado bruto”, especialmente ao conceber a criação como um ato de composição crítica. Nessa perspectiva, Silva (2019: 54) propõe que,

Ao interpretar o trabalho de arte como composição, a reflexão pode ocupar-se de seus componentes como matéria bruta. Pode, também, descobrir como a cognoscibilidade do trabalho de arte (tanto para o artista quanto para o apreciador) resulta do modo como essa matéria bruta considera a travessia do espaço-tempo.

Em suas obras, Diagne criou uma técnica própria: pequenos sinais gráficos que, juntos, formam imagens marcantes e cheias de significado. A beleza dessas composições funciona como porta de entrada para questões profundas da vida cotidiana em seu país e de temas que dizem respeito à vida atual em diversos territórios, como as crises ambientais,

o racismo, a desigualdade de gênero, e ao modo como as culturas operam como sistemas de transmissão de heranças simbólicas e tradições, por meio dos quais se constroem memórias coletivas, valores e formas de pertencimento.

Bokk – Bounds foi criada em colaboração com o curador Massamba Mbaye como uma resposta ao tema da edição de 2024: “Stranieri Ovunque – Foreigners Everywhere” (“Estrangeiros em toda parte”). O título da obra já nos dá uma pista do que está em jogo: *bokk*, em wolof, língua falada no Senegal, quer dizer “o que é compartilhado”. A

palavra sugere tanto o que nos une quanto aquilo que criamos juntos, propondo uma ideia de pertencimento que vai além da individualidade.

A exposição “Bokk – Bounds”, de Alioune Diagne, consiste em verdadeiros instantâneos do mundo; um panorama de 16 pinturas selecionadas para evocar uma parábola da humanidade. [...] Ele é um artista do mundo, originário da África – o berço da humanidade. Nesse sentido, sua condição pictórica não é exobiológica, mas nos remete àquilo que partilhamos em comum (Mbaye 2024; tradução nossa).



Fig. 3. *Bokk – Bounds* – Instalação de Alioune Diagne (2024). 60ª Bienal de Arte de Veneza.

Fonte: Cortesia do artista e da Galeria Templon, Paris – Bruxelas – Nova York. Foto de Ugo Carmeni.

A instalação ocupa o espaço com força e delicadeza. Um enorme mural de 4 por 12 metros é acompanhado por pirogas tradicionais, embarcações típicas da região, cobertas por tecidos senegaleses. Essas imagens e objetos formam um grande mosaico visual onde cenas de festa e cuidado coletivo se misturam com sinais mais sutis de problemas e dores contemporâneas. Estão ali preocupações com a educação das crianças, a preservação das tradições culturais e a construção dos laços que formam uma comunidade.

No centro da obra, uma canoa pintada pelo próprio artista se destaca. Mais do que um objeto,

ela funciona como símbolo. A peça, como figura de movimento e travessia, nos faz lembrar tanto das migrações forçadas do passado quanto dos deslocamentos que o mundo enfrenta devido a diversas modalidades sobrepostas de exploração das formas de vida em uma série de catástrofes ancestrais (econômicas, políticas, culturais e éticas), discutidas por Elizabeth Povinelli (2024), em seu livro *Catástrofe ancestral e existências no liberalismo tardio*. Diagne transforma esse objeto cotidiano em uma metáfora de busca e deriva, de rupturas, cuidado e resistência.

Com essa obra, o artista inscreve o Senegal em uma conversa sobre deslocamentos globais,

pertencimento e futuro. Sua produção mistura lembrança e imaginação, criando um espaço visual no qual a beleza está diretamente ligada à reflexão. Ao mesmo tempo, poética e política, *Bokk – Bounds* nos convida a pensar sobre o que realmente significa partilhar um mundo, especialmente em tempos tão marcados por fronteiras e exclusões.

Alioune Diagne, com seus “sinais inconscientes”, constrói cartografias sensíveis do cotidiano senegalês. Em trabalhos como *Bokk – Bounds*, esses sinais se agrupam para formar, a distância, cenas figurativas reconhecíveis, que, quando observadas de perto, revelam um jogo sutil entre o visível e o oculto, entre a memória e a criação. Apresentada na Bienal de Veneza, a instalação é composta por um extenso mural e por pirogas tradicionais envoltas em tecidos senegaleses. Mais do que uma justaposição de elementos visuais, a obra se organiza em torno de uma pergunta essencial: o que ainda podemos compartilhar quando tudo ao redor parece fragmentado?

Como mencionado, *bokk* significa em wolof “compartilhar” ou “ter em comum”. É a partir dessa noção de partilha que Diagne estrutura sua instalação. No centro do espaço expositivo, uma piroga tradicional senegalesa, quebrada ao meio, impõe-se como figura central. Ela não está ali como um ornamento ou referência local: trata-se de um símbolo potente que concentra os sentidos da obra. A embarcação partida evoca de maneira direta a tragédia da migração, as vidas interrompidas, os trajetos desfeitos, os corpos que não chegaram ao destino. Ela materializa a dor das travessias fracassadas, tão presentes nas margens do mundo contemporâneo.

Porém, a piroga/canoa também carrega outra camada de sentido: mesmo quebrada, ela testemunha a persistência dos deslocamentos como parte profunda da experiência africana. Migrar, nesse contexto, não é fugir, mas reinventar-se, resistir, buscar o direito de existir em e como movimento. A embarcação torna-se metáfora da condição de um continente em trânsito constante, atravessado por perdas e esperanças.

O mural acompanha essa canoa e funciona como uma espécie de mapa afetivo. Ele articula cenas da vida cotidiana senegalesa (festas, gestos de cuidado, crianças em aprendizado, rituais de pertencimento) com indícios de colapso, isto é,

desastres ambientais, deslocamentos forçados, tensões que atravessam o presente. Diagne nos lembra que o cotidiano, muitas vezes visto como simples ou repetitivo, é também um espaço de disputa e criação. É nesse entrelaçamento entre permanência e ruptura, entre tradição e transformação, que sua obra ganha densidade.



Fig. 4. Transição (2023-2024) de Alioune Diagne, Nèggandiku. Detalhe da instalação *Bokk – Bounds*. Acrílica sobre tela, 200 × 300 cm (cada).

Fonte: Cortesia do artista e da Galeria Templon, Paris – Bruxelas – Nova York. Foto de Ugo Carmeni.

Neste fragmento da obra (Fig 4.), vemos um agrupamento de pessoas sentadas no chão, muito próximas umas das outras. Os rostos e corpos parecem se misturar, formando uma imagem compacta e carregada. Algumas figuras estão mais visíveis, outras se confundem com o fundo, criando uma sensação de confusão e excesso. Essa escolha do artista não é por acaso, ele usa pequenos traços que juntos constroem a cena, como se fosse um mosaico. Isso exige que o olhar seja demorado, que o espectador se aproxime e se afaste para conseguir entender o que está sendo mostrado. A imagem lembra situações de espera: filas longas, deslocamentos

forçados, acampamentos temporários. No entanto, Diagne não nos diz exatamente o que está acontecendo, ele deixa a cena em aberto, o que faz com que ela possa representar diferentes experiências coletivas marcadas por sofrimento, incerteza ou vulnerabilidade. Ao fundo, há uma pequena imagem com homens sorrindo. Essa parte contrasta com o clima mais tenso do restante da pintura e traz um sinal de convivência ou de memória alegre, mesmo que discreta. O que torna esse trabalho tão forte é justamente como ele fala sobre temas difíceis sem recorrer a imagens chocantes ou diretas. A maneira como os corpos estão dispostos e sobrepostos cria uma atmosfera densa que nos faz pensar no peso da espera, na convivência com a insegurança e na força das experiências vividas em grupo. É uma pintura silenciosa, mas cheia de histórias possíveis.

Ao reunir imagens fragmentadas e objetos do cotidiano, a obra propõe uma reflexão sobre os laços sociais e os modos de resistência que emergem em contextos de instabilidade. Em um mundo atravessado por fronteiras, exclusões e crises ambientais, a obra pergunta: o que ainda é possível compartilhar? Como reconstruir, mesmo a partir dos restos?

Essas perguntas se tornam ainda mais significativas quando observamos sua conexão com a obra de Dior Thiam. Embora formada e residente na Alemanha, Thiam carrega em sua trajetória as marcas do deslocamento. Filha de pai senegalês, migrante em direção à Europa, e de mãe alemã, a artista nasceu em Colônia, mas cresceu cercada por narrativas de migração, distância e enraizamento parcial. A sensibilidade que orienta sua prática artística emerge dessas travessias íntimas e familiares. Thiam trabalha a partir de fotografias coloniais e fragmentos visuais que ela reorganiza, tensiona e transforma, produzindo novas narrativas para imagens historicamente marcadas pela dominação.

Obviamente, por ser uma mulher afro-alemã, há uma história à qual posso me apoiar e com a qual me identifico. Especialmente o movimento de mulheres negras alemãs que se desenvolveu em torno de Audre Lorde tem sido algo muito presente para mim desde criança. Minha mãe sempre me

cercou e me forneceu livros e histórias, tentando me dar as ferramentas, me dar uma linguagem, me dar uma maneira de lidar com a realidade de ser negra na Alemanha e, assim, me dar respostas além daquelas que ela poderia me dar pessoalmente. Então, essa história sempre esteve presente ao meu redor em algum nível. Obviamente, tive que dedicar muito tempo para aprender e nomear essa consciência. Para chegar a esse ponto, tive que me livrar do sentimento de vergonha e inferioridade que está ligado a crescer negra aqui e aprender a encontrar uma saída para todos esses sentimentos (Thiam 2022; tradução nossa).

Sua série *Particles* é exemplar nesse sentido. Thiam manipula imagens de mulheres africanas fotografadas sob o olhar colonial e devolve a elas densidade, potência e presença. Sua pintura fragmenta para recompor; rasura para revelar. A construção de Thiam é um ato de escavação crítica e afetiva, no qual o passado é reativado. Há uma busca por nomear o que foi apagado, por reescrever o que foi imposto. E isso se faz com delicadeza e rigor, com formas que desobedecem à lógica do arquivo e devolvem humanidade às imagens esquecidas.

Nesse ponto, torna-se evidente a convergência entre as duas produções. Diagne e Thiam, ainda que com linguagens e materiais distintos, compartilham uma mesma pulsação ética e estética: reorganizam visualidades para propor outros modos de ver, sentir e lembrar. Ambos reconhecem que a história, tal como foi escrita, deixa lacunas – e é nessas lacunas que eles criam. O fragmento, que em muitos discursos é entendido como falta ou ruína, torna-se aqui forma de resistência, de invenção e de presença.

Essas obras não se propõem a explicar o Senegal, representá-lo como uma totalidade. Ao contrário, afirmam-se como enunciações situadas, conscientes de seus limites e potências. Partem de experiências vividas, de memórias herdadas, de tensões cotidianas. Operam a partir das fissuras, dos silêncios e das interrupções. E, justamente por isso, inauguram outras gramáticas do visível, outras formas de narrar o que foi vivido sem trair a sua complexidade.

As práticas artísticas de Alioune Diagne e Dior Thiam, embora singulares, compartilham

um gesto comum: o de usar a arte como forma de recomposição e de deslocamento crítico. Ao articular seus pensamentos artísticos a processos históricos e políticos, como os legados coloniais, os movimentos migratórios e as crises ecológicas, buscou-se evidenciar como a criação artística pode operar como campo de elaboração do sensível, como espaço de produção e expressão, sobretudo como uma forma de imaginar futuros possíveis.

Diagne e Thiam produzem criações e solicitam envolvimento, desconforto e escuta. São superfícies que exigem mais do que um olhar estético, reivindicam envolvimento crítico, sensível e responsável. Nesse sentido, nos convocam a pensar sobre o nosso próprio lugar diante das imagens, da história e do outro. O que vemos quando olhamos uma piroga partida? O que escutamos ao nos depararmos com uma fotografia colonial resignificada?

O título deste artigo – “Insurgências contemporâneas em poéticas visuais nas artes de Alioune Diagne e Dior Thiam” – encontra aqui sua inspiração mais plena. As obras analisadas revelam que nada se apresenta de forma inteira ou estável; identidades, arquivos e territórios estão em constante movimento, marcados por rupturas, ausências e reconfigurações. No entanto, esses fragmentos, quando reunidos com escuta, intenção e sensibilidade, conseguem construir novos sentidos, outras formas de ver, de lembrar e de imaginar horizontes possíveis.

A arte, nesses dois casos, se coloca como um olhar do nosso presente, mas com um campo de mergulho entre o local e o planetário,

com suas singularidades do cotidiano, linguagens, dramas e cores aliada a um convite à reflexão sobre a deriva comum da fragmentação e das violências e, assim, à transformação e à reinvenção ética e poética da vida. Tais poéticas visuais não tratam mais de descrever uma situação na qual o ser africano é a plateia ambulante da sua própria vida por conta da história que o reduz à impotência, conforme observa Mbembe (2019: 230), em *Sair da Grande Noite: ensaio sobre a África descolonizada*: “Pelo contrário, trata-se de testemunhar o ser humano partindo do que, lentamente, se opõe de pé novamente e se liberta de suas origens”. Um lugar em que o passado pode ser (re)visitado para as dores poderem se transformar em ensaios criativos de formas antecipadas e possíveis de se estar em relação e de remodelar o mundo. Em meio a deslocamentos, exclusões e tensões profundas, as obras de Diagne e Thiam inscrevem-se na criação como gesto político, sensível e partilhado.

Finalmente, imaginar é compor incertezas com promessas e horizontes para que resiliências necessárias ampliem-se e desafiem o nihilismo conformista e conservador.

Agradecimentos

Este trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), Brasil. Processo n. 23/07159-0, vinculado ao Projeto Temático Processo Link’ArtAfricas n. 22/05932-9.

NOGUEIRA, F.S; BARROS, D.D. Contemporary Insurgencies in Visual Poetics in the Art of Alioune Diagne and Dior Thiam. *R. Museu Arq. Etn.* 45: 79-93, 2025.

Abstract: This article analyzes two contemporary artworks by Senegalese artists with significant international presence: *Particles* (2023), by Dior Thiam, presented at the 15th Dakar Biennale, and *Bokk – Bounds* (2024), by Alioune Diagne, exhibited at the Senegal Pavilion of the 60th Venice Biennale. The study investigates how both artists mobilize visual and symbolic resources to critique colonial legacies, historical violence, and exclusionary dynamics, each from distinct perspectives. Thiam, from a transnational and diasporic standpoint, articulates multiple African geographies. Diagne grounds his work in Senegalese everyday life. The

research combines a comparative and transdisciplinary approach to aesthetic and documentary analysis, political contextualization, and curatorial interpretation, arguing that these works establish singular modes of visual resistance and memory reconfiguration. In doing so, it contributes to reflections on the intersections between art, history, and politics in contemporary Africa.

Keywords: Contemporary African Art; Fragment and Memory; Postcolonial Aesthetics; Dakar Biennale; Venice Biennale.

Referências bibliográficas

- Agamben, G. 2009. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Argos, Chapecó.
- Azoulay, A.A. 2024. *História potencial: desaprender o imperialismo*. Ubu, São Paulo.
- Barros, D. D.; Ag Adnane, M. 2014. Paisagens saarianas: palavra da estética Kel Tamacheque. *Revista Arte* 21:27-37.
- Bravo, L. 2022. Kaleidoscopic No. 7: Dior Thiam – on retrieving histories, belonging, and joy! Kaleidoscopic. Disponível em: <https://kaleidoscopicproject.substack.com/p/kaleidoscopic-no-7-dior-thiam>. Acesso em: 25/05/2025.
- Diagne, A. 2024a. Bokk – Bounds. 60ª Bienal de Veneza. Disponível em: <https://www.labiennale.org/en/art/2024/senegal>. Acesso em: 03/06/2025.
- Diagne, A. 2024b. Figuro-Abstro: an interview with Alioune Diagne on Senegal's debut at the 60th International Art Exhibition – La Biennale di Venezia. *Art Africa Magazine*. Disponível em: <https://artafricamagazine.org/exploring-figuro-abstro-an-interview-with-alioune-diagne-on-senegals-debut-at-the-60th-international-art-exhibition-la-biennale-di-venezia/>. Acesso em: 22/05/2024.
- Diop, S. 2024. Concept note of the 15th Dakar Biennial 2024: The Wake, Léveil, le Sillage. Hangar. Disponível em: <https://hangar.com.pt/en/concept-note-of-the-15th-dakar-biennial-2024-the-wake-leveil-le-sillage/>. Acesso em: 04/06/2025.
- Enwezor, O. 2020. The Black Box. *On Curating*. Disponível em: <https://www.on-curating.org/issue-46-reader/the-black-box.html>. Acesso em: 20/05/2020.
- Enwezor, O.; Okeke-Agulu, C. 2009. *Contemporary African Art Since 1980*. Grafiche Damianie, Bologna.
- Fanon, F. 1961. *Os condenados da terra*. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro.
- Flash Art. 2024. *The 15th Dak'Art Biennale of Contemporary African Art: A Journey through Atlantis*. Disponível em: <https://flash---art.com/2024/11/dakart-biennale/>. Acesso em: 05/06/2025.
- Glissant, É. 2021. *Poética da relação*. Bazar do Tempo, Rio de Janeiro.
- Kaplan, A.; Davidoff, S. (2014). *Ativismo delicado: uma abordagem radical para mudanças*. Bambual, São Paulo.
- Katchka, K. 2008. Politique culturelle: tradition, modernité et arts contemporains au Sénégal, 1960-2000. *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature* 70: 48-71.
- Scherer, M.I. 2016. Kwame Nkrumah, o neocolonialismo e o pan-africanismo. In: Macedo, J.R. (Org.). *O pensamento africano no século XX*. Outras Expressões, São Paulo, p. 263-287.
- Mbaye, M. 2024. *Alioune Diagne — Bokk – Bounds* [texto curatorial]. Templon. Disponível em:

- <https://www.templon.com/publications/alioune-diagne-bokk-bounds/>. Acesso em: 01/10/2025.
- Mbembe, A. 2019. *Sair da grande noite: ensaio sobre a África descolonizada*. Vozes, Petrópolis.
- Mengiste, M. 2019. *The Shadow King*. W. W. Norton & Company, New York.
- Nkrumah, K. 1965. *Neocolonialismo: último estágio do imperialismo*. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro.
- Onart.Media. 2025. Meeting Alioune Diagne, Senegalese-French painter and sculptor. Disponível em: <https://www.onart.media/portraits-of-contemporary-african-artists/meeting-alioune-diagne-senegalese-french-painter-and-sculptor/>. Acesso em: 05/05/2025.
- Pavillon54. 2024. African Pavilions taking the scene at Venice Biennale 2024. Disponível em: <https://pavillon54.com/blog/122-african-pavilions-taking-the-scene-at-venice-biennale/>. Acesso em: 22/05/2025.
- Povinelli, E. 2024. *Catástrofe ancestral e existências no liberalismo tardio*. Ubu, São Paulo.
- Rancière, J. 2009. *A partilha do sensível: estética e política*. Editora 34, São Paulo.
- Sarr, F. 2019. *Afrotopia*. N-1 Edições, São Paulo.
- Silva, D.F. 2019. Em estado bruto. *ARS (São Paulo)* 17: 45-56. 10.11606/issn.2178-0447.ars.2019.158811. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/158811>. Acesso em: 17/10/2024.
- Thiam, D. 2022. *on retrieving histories, belonging, and joy!* Entrevista concedida a Leonardo Bravo. Kaleidosopic. Disponível em: <https://kaleidosopicproject.substack.com/p/kaleidosopic-no-7-dior-thiam> Acesso em: 21/05/2025.
- Thiam, D. 2024. “My artistic approach ever since has been to find ways in which to intercept that gaze, to visualize the fragmentation at its core and turn it back on itself.” Instagram. Disponível em: https://www.instagram.com/p/DEy1jTBt7QL/?img_index=1. Acesso em: 01/06/2025.
- Thiam, D. 2025. *About*. Dior Thiam [site oficial]. Disponível em: <https://diorthiam.com/about/>. Acesso em: 03/06/2025.
- Vergès, F. 2020. *Um feminismo decolonial*. Ubu, São Paulo.

Afeto que tece a curadoria: Koyo Kouoh, a aranha-mãe do Senegal

Antonia de Thuin*

THUIN, A. Afeto que tece a curadoria: Koyo Kouoh, a aranha-mãe do Senegal. R. Museu Arq. Etn. 45: 94-105, 2025.

Resumo: O presente artigo pretende apresentar a carreira de Koyo Kouoh, curadora camaronense, que fez sua formação na Suíça, e escolheu Dacar para viver e trabalhar. A partir do arquétipo da aranha-mãe, fiandeira, tecelã, trago as exposições *Body Talk: Feminism, Sexuality & The Body* e *When We See Us – A Century of Black Figuration in Painting* e os espaços *Raw Material Company*, criado em Dacar por Kouoh, e *Zeitz MOCAA*, na Cidade do Cabo, onde foi chamada para trabalhar em 2019, com o objetivo de, em diálogo com suas entrevistas e textos, demonstrar como o trabalho de Kouoh acima de tudo procurava estabelecer redes de criadores, artistas e pensadores no continente africano.

Palavras-chave: Koyo Kouoh; Dacar; Arte Africana; Curadoria; *Raw Material Company*.

Introdução

Enquanto escrevia este artigo para o dossiê “Afluência das artes desde Dakar”, em 10 de maio de 2025, recebi a notícia da morte de Koyo Kouoh, curadora camaronense, radicada no Senegal e que trabalhou na África do Sul, que irei apresentar aqui, cuja última exposição, *When We See Us: A Century of Black Figuration in Painting*, analiso ao fim. A escrita, então, mistura-se com um luto pela curadora potente, que nos deixa cedo, mas cujos escritos e exposições restam. Evitarei aqui um obituário; o objetivo é manter Kouoh viva pelas suas criações, ao mesmo tempo que dialogo com ela, por meio de seus textos curatoriais, teóricos e entrevistas. O artigo assume a forma ensaística, ao trazer um relato da história de vida da curadora entrelaçado com declarações suas em entrevistas e trechos de seus textos teóricos. Procuro me concentrar, aqui, no texto emitido por Kouoh e, a partir dele, mostrar como pretendia-se afectar (Deleuze

& Guatary, 1992) o mundo, uma curadora que trata seu trabalho como um trabalho de arte, na medida em que “*A arte não pensa menos que a filosofia, mas pensa por afectos e perceptos*” (Deleuze & Guatary, 1992), quer dizer, a expressão da arte nos aparece não com o pensamento, mas com afectações e percepções ao que vemos, lemos. Kouoh trabalhou isso em sua obra e em sua vida, estando pronta para mudar de país, de espaço, de trabalho, para afectar outros locais e pessoas.

Koyo Kouoh, em sua trajetória, ocupou um espaço central em diversos locais, uma vez que criou e manteve pontos de cultura nos dois países que escolheu para viver, Senegal e África do Sul, mas também participou de exposições que ocorreram em outros locais do continente africano e europeu. Sua escolha por voltar ao continente africano é ligada ao seu filho, que não quis ver crescer na Europa.

Meu filho nasceu em 1992 e eu tinha a clareza que não queria criar um menino negro na Europa Ocidental do final do século XX por conta de tudo aquilo que teria de enfrentar como um menino negro e eu sempre soube que

*Pós-doutoranda UFABC/FAPESP processo 2023/08981-2. <antonia.dethuin@gmail.com>

a minha força vinha de ter sido criada nesse continente. Minha criação foi em Camarões. É daí que venho culturalmente. Ai são minhas raízes e foi aí que me formei de várias maneiras e de onde vem a força para ser essa mulher negra no mundo que sou. Como uma jovem mãe, eu pensava: “Não tem como eu conseguir dar para meu filho os instrumentos e as armas que ele vai precisar no futuro como homem negro nesse espaço, nesse mundo”, e especialmente na Europa Ocidental. Ali não era o lugar. Assim, me mudei de volta para o Continente, claro que não foi apenas por isso, foi por conta do apelo da prática curatorial, mas também, na verdade pensando na educação de meu filho¹. (Schvartzman & Burns 2024)

A ida a Dacar como jornalista para entrevistar o cineasta Sémbene (Schvartzman & Burns 2024), já no caminho de se afastar do trabalho em finanças, transformou-se em uma paixão, um espaço de liberdade que viu possível. E a mudança de país e continente ocorre, tornando-se curadora independente num primeiro momento, tendo trabalhado com os encontros de fotografia de Bamako a partir de 2001 e com a Bial de Dakar, em 2003. Também foi curadora da Documenta de Kassel 12 e trabalhou com a feira de artes 1:54, que ocorre em diversas cidades pelo mundo, como Nova Iorque, Marrakech e Londres. Começou a tear o seu longo caminho ao escolher voltar para a África e ao decidir pelo Senegal, por Dacar especificamente, por acreditar no ambiente que havia ali para seu trabalho, mais cosmopolita que o seu Camarões natal: “Escolhi

1 No original: “My son was born in ‘92 and it was very clear for me that I didn’t want to raise a Black boy in Western Europe in the late 20th century because of all the odds that he will be confronted with as a young Black boy and I always thought that my strength comes from my upbringing on the continent. My upbringing in Cameroon. That is where culturally I am. I was grounded and I was kind of formed in ways that gives me the strength to be the Black woman in the world that I am. As a young mother, I felt like, ‘No, there is no way I can give my son the tools and the weapons that he needs as a future Black man in this space, in the world,’ and particularly in Western Europe. That was not the place. So I moved back on the continent not only, of course, because of the call of curatorial practice but also for really educational purposes of my son”.

viver no Senegal, justamente porque o meio e o contexto eram propícios para o trabalho que queria fazer. Eu não aportei em Dakar para criar algo que não existia. Eu reforcei posições, acrescentando uma outra dimensão à pluralidade de vozes que já se expressavam ali” (Asakan 2025).²

Uso a palavra tear neste artigo pensando em uma personagem do livro *A mais recôndita memória dos homens*, de Mohamed Mbougar Sarr (2023), no qual, em meio a uma homenagem à literatura, à criação e aos criadores, há uma série de personagens ligados ao continente africano. A aranha-mãe, principal personagem feminina do livro, inspira-se em Ken Bugul, escritora senegalesa que hoje mora no Benim. A personagem é amedrontadora, exótica, sexualizada, mas também acolhedora, afetuosa e maternal, ao cantar em serer, idioma falado na região do Sahel. Com muitas semelhanças, a aranha-mãe do livro difere de Ken Bugul por não voltar para o continente africano, permanecendo solteira e na Europa.

A aranha, então, representa a visão ampliada da curadoria e de suas práticas de tecer relações entre criadores e espaços de criação, figura encarnada por Kouoh. Há, assim, uma visão ampliada, porque a profissão de curador se inicia nos primeiros museus no ocidente, como um guardador e cuidador de acervos, em grande parte antropológicos. A partir da segunda metade do século XX, a forma de se fazer curadoria começa a mudar, e o curador passa de um guardador de acervos para um contador de histórias, alguém que é capaz de mostrar algo que se extrai desse acervo e constrói uma história, os curadores contemporâneos usam, além dos acervos dos museus, a filosofia e a história nesse processo, ampliando as ferramentas disponíveis (Magalhães & Costa 2021).

Assim, a forma como o museu guarda e exhibe o acervo também muda. No momento

2 No original : « J’ai choisi de vivre au Sénégal précisément parce que l’environnement et le contexte étaient propices au travail que je voulais entreprendre. Je ne suis pas arrivée à Dakar pour créer quelque chose qui n’existait pas. Je n’ai fait que renforcer certaines positions, en ajoutant une autre dimension à la pluralité des voix qui s’exprimaient déjà ici ».

em que coloca em questão certezas patriarcais, raciais e coloniais, o papel do curador como *arconte*, imagem usada por Jacques Derrida em seu *Mal de arquivo* (2001), é colocado em xeque. As funções do curador entre a guarda, a cura e a consignação e seleção são muitas vezes separadas entre diferentes profissionais e o curador passa, então, a ter sua função de consignar valorizada, mas valorizada em sua capacidade de recriar e retransformar os signos. Papéis que eram negados ao curador são assumidos por ele no século XXI, e fora do espaço das artes, a “curadoria de conteúdo” se torna um lugar comum – curador se torna sinônimo de selecionador, não apenas de guardador. Assim, curadores como Simon Njami e Okwui Enwezor assumem a função de criadores também e a exposição se torna uma contação de histórias.

Esse novo curador, que conta histórias e não apenas guarda e mostra acervos, que não surge de um local ocidental de pensamento obrigatoriamente, também se preocupa com as instituições em que está, quer dizer, na criação e manutenção de espaços de arte e na relação com o mundo que elas estabelecem (Magalhães & Costa 2021) Isso pode ser visto no Brasil no Museu de Arte do Rio, onde a curadoria de cada exposição é feita não apenas por profissionais do museu, mas também por professores, escritores e historiadores. A exposição sobre o livro *Um defeito de cor* é um exemplo disso, com curadoria da própria autora do livro, Ana Maria Gonçalves, de Amanda Bonan, historiadora da arte, produtora e curadora, e de Marcelo Campos, historiador da arte.

Kouoh se preocupa com isso em um primeiro momento ao notar a falta que fazia, com artistas que chegavam em Dacar, de um espaço de discussão e estudo de artes, de crítica e acervo. Diz que foi então obrigada, não por vontade, mas por necessidade, a abrir e construir um espaço que permitisse essa discussão. Esse foi o início de Raw Material Company, tomando para si a tarefa de criar uma instituição de arte onde não havia e de trabalhar pela multiplicação delas no continente. Koyo Kouoh trabalhou com o que acreditava.

O trabalho de Kouoh foi um início para pensar a pesquisa que venho realizando também em outros locais, mas que não é

relacionada ao que apresento aqui diretamente. Assim, fora de casa, na cidade de Marrakech, longe portanto do Senegal, escuto de uma conhecida, marfinense filha de libaneses, que “a ideia de escola ou instituição de arte não te soa ocidental? Talvez aqui a gente se guie pelo excepcional do indivíduo, não?”. Conversávamos sobre o meu projeto de pesquisa, durante um vernissage em Malhoun, espaço de arte gerido por Eric Van Hove, artista belga, e Samya Abid, produtora marroquina. Diante do seu questionamento, respondi: “O indivíduo é que cria o espaço”. Seguindo esse pensamento, quero apresentar a pessoa que criou importante espaço no Senegal, manteve não só ele como outros e se tornou uma vitrine da curadoria feita no continente africano para o mundo ao trabalhar na Documenta de Kassel e ser escolhida como responsável pela curadoria da Bienal de Veneza de 2026, tarefa que infelizmente não poderá completar.

Koyo Kouoh e a Raw Material Company

Koyo Kouoh se instala em Dacar após essa primeira ida como jornalista, no fim da década de 1990, e ali continua a trabalhar com artes, como curadora independente. A partir de 2008, funda a Raw Material Company, seu espaço, que começa sem um espaço fixo.

A Raw Material Company surgiu da necessidade de se criar um espaço de compartilhamento de conhecimento. Sua motivação principal foi estabelecer um espaço de educação e aprendizado alternativos. Um local que permita o acesso à teoria artística contemporânea e, em retorno, gere discurso, ideias e práticas com ênfase primária em África e questões relacionadas à África, ao mesmo tempo incluindo uma gama mais ampla de origens e escolas intelectuais. O nome Raw Material Company se refere à África como uma fornecedora tradicional de matérias primas (raw material) para a indústria global. Também se refere à arte e intelectualidade como uma matéria prima para o desenvolvimento humano. Company representa uma abordagem

empreendedora para a produção artística e também para um sentido colaborativo de estar junto (Kouoh et al. 2013)³.

No espaço Raw são organizados seminários de pesquisa que geram publicações bilíngues, em inglês e francês, abordando questões do campo das artes no continente africano. Raw Material Company é parte da Arts Collaboratory, grupo de 25 espaços de arte do Sul Global, interessados em criar solidariedades Sul-Sul, mais um ponto da teia de Kouoh, portanto. As redes e teias de aranha de Kouoh colocam um ponto fixo de início em Dacar, com o espaço atual de Raw, em 2011, e, a partir daí, elas são tecidas por outros espaços no continente, trabalhando em outros locais e museus, mas sempre voltando a Dacar, local que a instigou a voltar ao continente africano e onde acreditava haver espaço para realizar o que pretendia, um espaço de discussão e formação em artes, além de um espaço de criação.

O espaço se divide basicamente em três iniciativas que coabitam a partir do estabelecimento do local fixo: Raw Base, centro de recursos e documentação sobre arte contemporânea; Raw Academie, espaço experimental de estudos de prática artística; e Ker Issa, o espaço de galeria e residência, que procura atrair artistas, curadores, pesquisadores e autores. O site do espaço (Raw Material Company, 2025) serve como repositório do arquivo de todas essas trocas.

Kouoh, com a Raw, pretendeu desfazer a ideia de que a arte contemporânea africana existe apenas como simulacro da europeia em outro espaço, bem como mostrar e elaborar o pensamento que existe na criação dentro do continente e por sua diáspora (Kouoh et al.

3 No original: “Raw Material Company was born out of the necessity to create a space for the sharing of knowledge. Its core motivation was to establish a space for alternative education and learning. A place that provides access to contemporary artistic theory, and in return generates discourse, ideas and practices with a primary emphasis on Africa and African related matters, all the while including a broader range of origins and intellectual schools. The name Raw Material refers to Africa as a traditional provider of raw materials for the global industry. It also refers to art and intellectualism as a raw material for human development. Company stands for an entrepreneurial approach to artistic production as well as for a collaborative sense of togetherness”.

2013). Cada parte do espaço tem importância para a materialização desse propósito. Raw Base, com suas publicações e sua biblioteca, é um arquivo do que é produzido no continente em termos de pensamento sobre arte⁴.

A Raw Academie funciona desde 2016. Dez sessões do programa de estudo e trocas entre artistas e teóricos já foram realizadas e a 11ª sessão deve ser realizada em 2025, sob o comando de Felwine Sarr, pesquisador senegalês. Cada sessão teve independência para suas atividades e para selecionar o foco de suas discussões, criando um *corpus* crítico e contando com professores para levar adiante o seu processo durante uma residência de algumas semanas em Dacar. A continuidade de sessões ao longo dos anos permitiu o tear de uma imensa rede de contatos entre artistas, pesquisadores, autores e curadores, que se encontram juntos no mesmo ambiente, trocando experiências e saberes. O último produto dessa tecnologia de Kouoh, a Academie, nasce como resultado do processo levado adiante pela curadora desde a decisão de construir uma instituição em Dacar.

A prática curatorial e Dacar

A curadora chefou a sexta sessão da academia, em 2019, logo após aceitar o trabalho no MOCAA⁵, na África do Sul, com o tema “cura”, que discutia a curadoria de exposições, junto ao resto do grupo que mantinha em Raw.

É uma sessão dedicada a curadoria de exposição – como moeda cultural contemporânea e como ação social e política. O curador da exposição como forma de escrever e reescrever as histórias, de ler o presente e de imaginar todos os futuros possíveis. Um método para transformar

4 O arquivo está disponível online para visualização dentro do site da Raw, e é possível contato por e-mail para consultas maiores.

5 Zeitz MOCAA, o Museum Of Contemporary Art Africa, é um museu de arte contemporânea africana situado na Cidade do Cabo, África do Sul. Atualmente, é o maior museu de arte contemporânea focado na arte produzida no continente africano e em sua diáspora.

o sentido das coisas e assim a nossa leitura, de ocupar espaços e dialogar com as obras de arte. O curador de exposição como forma de ser, de viver e de pensar com e através a arte e os artistas, ao lado delas e deles e daquilo que criam, de seus ateliês até o espaço de apresentação de suas escolhas (Kouoh 2019)⁶.

Assim, todos os envolvidos dentro dessa sessão, sendo eles os ministradores de ateliês e palestrantes ou os alunos, se interessam pela curadoria, mais do que pela prática artística da criação, uma forma de Kouoh passar adiante seu conhecimento e seu trabalho com outras pessoas dentro da Raw Material Company.

A ideia de usar o espaço como escola, no sentido de criar novas formas de falar teoricamente sobre arte, pode ser vista por todo o site e ao longo das diversas iniciativas levadas adiante pelo espaço, uma vez que era parte do que Kouoh sentia falta na região. Entretanto, somente com a academia foi possível juntar as residências com os seminários e estabelecer a troca entre pares e, assim, funcionar como uma escola real, passando adiante conhecimento, ao mesmo tempo que cria redes entre os indivíduos que passam por ali. A aranha-mãe de Dacar, então, estabelece sua teia de relações e criações a partir do centro, sua instituição.

O terceiro ponto, Ker Issa, é o espaço onde são realizadas as residências e exposições, em funcionamento desde 2011, já tendo acolhido mais de 50 artistas e realizado 36 exposições. A primeira delas, de Ibrahima Kébé, artista senegalês que há muito não expunha no país, dos mais reconhecidos de sua geração, formada na escola de belas artes de Dacar, ocorreu em 2011 e foi seguida por diversas outras, sempre

com a arte do continente africano no centro da discussão, não só do Senegal.

Dacar como o centro da teia era uma questão muito importante para a curadora. Em entrevista dada ao podcast *The Art World: What If...?!*, Kouoh descreve da seguinte forma a sua ligação com a cidade ao longo do tempo:

Enfim, eu posso falar sem parar sobre essa viagem a Dakar que mudou minha vida completamente. Eu era uma jornalista de cultura que escrevia para algumas revistas na Suíça e tinha recebido a encomenda de um artigo sobre Ousmane (Sembène), o famoso diretor de cinema senegalês, isso porque eu tinha me envolvido na época em uma organização em Zurique que promovia o cinema no continente. E a cada dois anos o foco era um importante diretor de cinema. Naquele ano seria Sembène e fui lá para encontrar com Sembène, mas ele era sabidamente inamistoso, um homem sem amizade e que notoriamente não dava entrevistas. Eu aterrissei no Senegal, fui no escritório de Sembène e ele não se interessou nem um pouco por mim. Mas interessante, eu já tinha encontrado alguns artistas e um deles, no dia que cheguei literalmente, me levou para uma performance de Issa Scamb, no seu ateliê, pátio, casa, galeria, instituição de arte no centro de Dakar. Conhecer Issa me causou um profundo e transformador impacto de certa maneira eu estava pronta pra receber aquele tipo de inspiração. Issa e eu imediatamente nos tomamos interlocutores, pessoas que falam uma com a outra, que trocam ideias. Eu passei dez anos só conversando e trocando ideias com Issa antes de fazermos nosso primeiro projeto juntos. E voltando até esse tempo, final de 94, 95, decidi que voltaria pra lá e que meu tempo de Europa tinha acabado. E foi o que fiz. E não me arrependo nem um pouco. E afora o nascimento de meu filho, é a transformação mais profunda que vivi, sair da Europa e retornar ao continente em 96⁷. (Schvartzman & Burns 2024)

6 No original : « C'est une session dédiée au commissariat d'exposition – comme monnaie culturelle contemporaine et comme action sociale et politique. Le commissariat d'exposition comme manière d'écrire et de ré-écrire des histoires, de lire le présent et d'imaginer tous les futurs possibles. Une méthode pour changer le sens des choses et ainsi nos lectures, d'occuper les espaces et de dialoguer avec des oeuvres d'art. Le commissariat d'exposition comme manière d'être, de vivre et de penser avec et à travers l'art et les artistes, auprès d'elles et d'eux et de ce qu'ils créent, de leurs ateliers à l'espace de présentation de leur choix ».

7 No original: “I mean, I can speak endlessly about this Dakar trip that completely changed my life. I was a cultural journalist back then writing for a few magazines in Switzerland and I was commissioned an article on Ousmane [Sembène,] the very famous Senegalese filmmaker, because I was engaged back then in Zurich with an organization that was promoting cinema from the continent. And every two years there would be a focus on a major filmmaker. And that year it was Sembène and I went to visit but Sembène was notoriously unfriendly, a non-friendly man, and notoriously wouldn't give interviews. I landed in Senegal,

Assim, a relação de Kouoh com o Senegal se dá também junto com sua relação com a arte como trabalho. Issa Samb, performer e artista visual da geração dos anos de 1970 em Dacar, foi seu primeiro interlocutor e parte do motivo que a fez decidir pela cidade, que, a partir da sua chegada e de seu trabalho em criação e manutenção de instituições, muda como cenário de produção de arte e pensamento. Raw Material Company se torna, então, um lugar referência para a discussão de artes no continente durante todo o período em que a curadora esteve em seu comando.

Dessa forma, sua capacidade de criar as teias e manter os diálogos pode ser vista quando, em 2013, realiza em Dacar e na Noruega exposição em solo europeu sobre a vida e obra de Issa Samb. Junto com OCA (Office of Contemporary Art Norway), Raw Material Company organizou um livro sobre sua obra, com contribuições de Simon Njami, curador camaronês, e Sylvette Maurin, historiadora da arte, além de uma entrevista de Kouoh com o artista. O livro é uma das publicações que podem ser vistas no site da Raw e mostra como a curadora se preocupava com a manutenção de cada nó da rede que tecia, continuando e aprofundando a relação com Issa Samb.

As sessões da Academia de Raw Company abordaram temas como comida, curadoria e equilíbrio, sendo cada uma organizada por um diferente grupo de estudiosos e práticos de arte e constituídas por seminários e encontros durante um período de uma a oito semanas. A instituição de arte, objeto que esteve no centro do pensamento de Koyo Kouoh desde sua mudança para Dacar, ali se mostrava madura.

went to Sembène's office, and he just couldn't care less about me. Interestingly, I had met a few artists before and one of them literally the very day that I arrived, took me to a performance of Issa Samb at his studio, courtyard, home, gallery, arts institution site in the center of Dakar. And meeting Issa has been a profound, transformational encounter for me in a way that I think I was ready to receive that kind of inspiration. And Issa and I hit it off immediately as interlocutors, people who speak to each other, we exchange ideas. I spent over 10 years just speaking and exchanging with Issa before the very first project that we did together. And, to go back to that year in late '94, '95, I decided right then that I'll move to Senegal and that my time in Europe is up. And that's what I did. And I never regretted that. And after the birth of my son is the most profound transformation, I've ever made for myself by leaving Europe and moving back to the continent in '96".

Mostrava que tinha conseguido se sustentar e se manter viva, uma de suas preocupações.

Como ela diz na introdução do livro que organizou a partir de seminário sobre as instituições de arte no continente: *"E enquanto simultaneamente criam e hospedam uma comunidade crítica para a produção criativa e intelectual, não há dúvida que esse desenvolvimento significativo contribui para o progresso no campo da arte contemporânea, não apenas na África, mas no mundo"* (Kouoh et al. 2013)⁸.

Nesse trecho, a curadora fala de outras organizações e intelectuais que chamou para participarem na escrita do livro, mas também de si. Não há dúvidas de que Raw Material Company é importante para o campo da arte contemporânea em Dacar, no Senegal, na África e no mundo. As publicações que surgiram a partir dos debates mostram isso, assim como o acervo online de textos e podcasts e a continuação das sessões de sua academia, mesmo tendo sofrido, como todo o mundo das artes, com o advento da pandemia de covid-19. A construção de instituições no continente, diz Kouoh, é urgente *"O que quero dizer é que realmente precisamos aproveitar o momento para fazer o que é urgente, o que é essencial, o que é necessário. E para mim, construir instituições no continente é uma questão de urgência; E da mesma maneira que é urgente, também é um espaço, e um espaço tempo que provê tantas possibilidades"* (Kouoh et al. 2013)⁹.

Koyo Kouoh, a aranha-mãe

Paralelo à construção de Raw Material Company, Kouoh continuou seu trabalho como curadora, e em algumas de suas exposições, a aranha está presente, por exemplo em *Body Talk*:

8 No original: "And while they simultaneously create and host a critical community for intellectual and creative production there is no doubt that this significant development contributes to progress in the field of contemporary art, not just in Africa, but across the world".

9 No original: "What I want to say is really that we need to take the time to do the things that are urgent, that are essential, that are necessary. And for me, building out institutions on the continent is a matter of urgency. And as much as it's urgent, it's also a space and a time space that provides so many possibilities".

Feminism, Sexuality & The Body, em que cita Okwui Enwezor e Chika Okeke-Agulu para falar de corpo, sexo e da arte feita por mulheres no continente africano. A centralidade do corpo, visto como espaço de batalha, é trazida por esses curadores no livro *Contemporary African Art Since 1980* a partir de um evento de resistência de mulheres da etnia igbo, da Nigéria, contra o colonialismo inglês (Enwezor & Okeke-Agulu 2009). A manifestação ocorreu em um mercado, quando as mulheres, em protesto, ficaram nuas, o que era contra as regras tradicionais e do estado colonial. Não há fotos dessas manifestações, já que o corpo nu da mulher é tabu, por isso aparece como força de desconforto e mudança. A centralidade do corpo na arte feita por mulheres é apresentada por Kouoh como parte da resistência a um modo colonial, machista e racista de dominação.

A artista Zoulikha Bouabdellah, argelina, participou da exposição coletiva citada anteriormente, com alguns de seus quadros, compostos por imagens de quadros renascentistas ocidentais, partidos por grafismos árabes, superpostos com outros desenhos, criando uma terceira imagem. Os quadros renascentistas têm corpos nus femininos, e a visão desses corpos é quebrada pelos grafismos, mostrando outros quadros, recortados, corpos escondidos, censurados e proibidos, como podemos ver na Fig. 1, em que as figuras se conectam sem se misturar.

A aranha da artista, que também foi exposta na coletiva (Fig. 1), é uma homenagem à Louise Bourgeois, artista francesa conhecida por sua escultura *Maman*, que representa uma aranha com ovos dentro de seu corpo. No caso de Bouabdellah, cada perna representa um estilo arquitetônico diferente, todos não ocidentais. A aranha aparece aqui como outro corpo, a presença e união dos estilos, que mantêm em pé uma mulher, a tecelã, a provedora. A aranha também aparece para Kouoh nessa exposição como contadora de uma narrativa, tecelã de histórias e de possibilidades, numa similaridade com a curadora que ela foi. Olhando em conjunto as duas obras de Bouabdellah, presentes na mesma sala de exposição, é possível observar a visão de um corpo entre o Ocidente e o Oriente, que se constrói a partir de suas partes, criando uma

terceira coisa, que não está no original. Quer dizer, mergulhando nas referências artísticas do Ocidente, com as pinturas renascentistas ou com Louise Bourgeois, e do mundo árabe, com os arabescos geométricos da arquitetura e ornamentação, a artista é capaz de tecer – no sentido de engendrar, criar, ao misturar duas linhas – outro corpo-mundo, em que os dois espaços convivem e se unem como um terceiro objeto que existe no contemporâneo.

Como a aranha-mãe mencionada no início, Kouoh faz com sua curadoria um espaço de elos entre pessoas, histórias e espaços, possibilitando o acolhimento. Foi assim que ela se aventurou a assumir a direção artística de MOCAA, na Cidade do Cabo, África do Sul.

E eu realmente queria quebrar isso e realmente abrir o espaço para uma atividade autossustentável da arte e dos artistas de tal forma que eventualmente, entende, tenha vida própria além da ideia do projeto. Não podíamos errar. Não podíamos deixar a ideia do Zeitz MOCAA falhar porque precisávamos dessa instituição na nossa paisagem. Precisamos de mais Zeitz MOCAA. Não precisam necessariamente ter o mesmo formato, mas precisamos de mais instituições como essa. Assim, ter um Zeitz MOCAA no continente que tem 54 países, mais de um bilhão de pessoas, e as pessoas celebram como algo extraordinário. É verdade, é extraordinário, mas não é suficiente. É único, sabe, e eu tenho sentimentos contraditórios em relação a essa ideia de único, primeiro, e eu afirmo, não, a gente precisa de mais¹⁰ (Schvartzman & Burns 2024).

10 No original: “And I really wanted to break that and to really open up the space more towards a more sustained activity towards arts and artists in a way that eventually, you know, lives or live beyond the idea of a project. We could not let this fail. We could not let the idea of that Zeitz MOCAA fail because we need this institution in our landscape. We need more Zeitz MOCAA. They don’t necessarily have to have the same format but we need more of these institutions. So having one Zeitz MOCAA on the continent with 54 countries, over a billion people, it’s like people are celebrating it as it’s extraordinary. Yes, it’s extraordinary, but it’s still not enough. It’s one, you know, so I have a very complex relationship to this idea of the only, the first. I say no, we need more”.



Fig. 1. Aranha (2016); Série de colagens, obras de Zoulikha Boabdellah.

Fonte: Contemporary Art Archive.

Quer dizer, para a curadora, o Museu Zeitz MOCAA era “grande demais pra dar errado”, no sentido de carregar consigo o símbolo de ser o primeiro grande museu de arte contemporânea no continente. Por isso, em 2019, resolveu se mudar da sua cidade escolhida, Dacar, e ir para a Cidade do Cabo. O museu, inaugurado em 2017, sofria desde 2018, quando o diretor artístico anterior, Mark Coetzee, havia sido demitido por acusações de assédio. Koyo Kouoh foi chamada num momento em que o museu não se conectava com a paisagem, humana e física, ao redor.

Assim, seu trabalho aqui usa muito do que aprendeu durante os anos de construção de Raw Material Company, sobretudo no que tange à importância de transmitir conhecimento e criar redes entre os artistas. Também se importa com a criação de elos entre o espaço de artes e a comunidade ao redor, bem como com a ideia de que um museu não pode existir apartado da comunidade local.

Eu sou muito ligada à transmissão. Ligada também, sabe, a passar o bastão, como se diz, passar o conhecimento, produzir o conhecimento e passar adiante este conhecimento. E sempre digo que me sinto extremamente privilegiada, com sorte, honrada de ser de um continente que criou a humanidade, mas também de um continente que basicamente criou formas e estéticas par o mundo de muitas maneiras. Assim sendo, nunca vamos ficar com escassez de artistas brilhantes, mas faltam mediadores, e eu vejo a realização de exposições como uma prática de mediação. É uma prática de translação. É uma prática generativa. É um espaço de transição para algo mais¹¹ (Schvartzman & Burns 2024).

11 No original: “I’m very committed to transmission. I’m very committed to, you know, passing the baton, as you say, passing the knowledge, producing the knowledge, and passing that knowledge. And I always say that I feel extremely privileged, lucky, honored to be from a continent that has created humanity, but also a continent that basically has created forms and aesthetics for the world in many ways. So we will never be short of brilliant artists, but we are short of mediators, and I see exhibition-making as a mediating

Com sua direção e curadoria, o museu se transformou, tornando-se parte da comunidade, parte integrante da Cidade do Cabo, que é muito diferente histórica e geograficamente de Dacar. Porém, Kouoh conseguiu trabalhar essas especificidades, trazendo para o museu o que aprendeu em Dacar: a se nutrir da comunidade e nutrir a comunidade de volta, criando rede de contatos e fazendo com que os artistas envolvidos em exposições no museu interajam com a população local. A curadoria de Kouoh se manifestou, dessa forma, não apenas nas exposições que criou, mas também nos processos de criação que fomentou e nas redes que procurou criar com as residências, academias e ateliês.

Trouxe para o MOCAA os ateliês, os espaços de formação e de conversa com a comunidade local, as residências, que se tornaram mais abertas. O museu se transformou, nos seus cinco anos de trabalho – com uma pandemia no meio –, em uma referência para o resto do mundo de curadoria e museu de arte contemporânea.

O primeiro trabalho da curadora no MOCAA, para fortalecer a relação com o local, foi chamar as pessoas e pedir que trouxessem coisas ao museu. Em outubro de 2020, após a reabertura que se seguiu à pandemia, fez uma chamada aberta para que quem tivesse interesse levasse uma obra de arte de casa para o museu. Foram recolher, ainda, obras nas periferias da cidade, com o objetivo de reduzir a barreira que a população tinha de frequentar espaços de arte como esse, em que não se viam como participante ou representada. Esse processo, como a própria curadora declarou em entrevistas, deu certo, e o público local passou a ser mais participativo e a frequentar em maiores números o museu (Schvartzman & Burns 2024).

When We See Us – A Century of Black Figuration in Painting

Em seu último trabalho no local, uma exposição chamada *When We See Us – A Century*

practice. It's a translating practice. It's a generative practice. It's a space of transition to something else".

of Black Figuration in Painting, Kouoh usou sua curadoria para fazer uma declaração de intenções, talvez um testamento. Usando como título uma referência a uma série televisiva de Ava Du Vernay, diretora de cinema estadunidense, *When They See Us*, que mostra violências impetradas contra corpos negros ao longo do tempo e trocando o pronome “eles” pelo pronome “nós”, Kouoh fez uma mudança dialética centrada numa possibilidade de escrever, de mudar o centro, trazendo pra si a fala de Achille Mbembe sobre escrever a própria história, separando-se dessa violência (Kouoh *et al.* 2022).

A exposição foi levada para o espaço Bozar, em Bruxelas, onde pude vê-la antes de vir ao Marrocos para fazer campo para outra pesquisa. Fiz a parada na cidade para isso. A exposição se divide em seis espaços, cada um com um tema, e o que os une é, como a curadora falou diversas vezes nos textos curatoriais expostos nas paredes do espaço, essa possibilidade de se contar com alegria, de retirar do outro o privilégio do olhar. Ou talvez seja apenas a forma visual de uma das epígrafes do catálogo, um provérbio africano: “*quando teias de aranha se unem, podem prender um leão*”. O catálogo conta com textos de seis autores africanos inspirados em cada um dos espaços, assim, autores como Ken Bugul e Bill Kouélany escreveram textos especificamente para o catálogo, que discutiam ou falavam do tema da autorrepresentação do negro (Kouoh *et al.* 2022).

O primeiro espaço pelo qual entramos é “O cotidiano”, onde vemos obras, como o título diz, relacionadas à beleza das vidas comuns, momentos de descanso, de jogo, de conversa jogada fora. Espaços domésticos. Entramos na exposição com uma parede verde escura e seu texto de curadoria. Paredes verdes e vermelhas se seguem, pelos cinco outros espaços, com quadros que cobrem todo o século anunciado, desde 1924. Vemos então “Alegria e diversão”, “Repouso”, “Sensualidade”, “Espiritualidade”, “Triunfo e emancipação”. Cada um com uma seleção de representações do negro na África e em sua diáspora.

Em um primeiro momento, a exposição causa estranheza. A representação de corpos negros não é o mais habitual em salas de exposição e a arte figurativa não é o mais habitual em exposições de arte contemporânea.

O estranhamento vai se desfazendo aos poucos, na medida em que entendemos o que há em comum entre os quadros e vemos essa satisfação e felicidade nos rostos dos retratados. Há música nas salas, a exposição não nos deixa apenas com as imagens de felicidade, mas também provoca as emoções descritas nos títulos das suas partes com música. Assim, o passeio entre as salas provoca, com imagens e sons, a felicidade dos momentos do dia a dia, do repouso, da diversão, da sensualidade, da espiritualidade e da emancipação. A curadora conta, de forma bem-sucedida, a história que pretende contar – uma história não de fatos, mas de sensações.

Um dos quadros que abre a exposição é de um senegalês, *Moustapha Souley* (Fig. 2). Ele mostra o dia a dia de um salão de cabeleireiro no Senegal. A alegria do dia a dia, num quadro amarelo. Seis cabeças de mulher mostram os penteados ao lado esquerdo do quadro, enquanto no lado direito, vemos uma mulher trançando os cabelos da outra debaixo de uma árvore. O amarelo e o vermelho trazem uma leveza e força das cores para o quadro, e a parede vermelha atrás reforça a ideia de alegria que a curadora queria passar com o conjunto dos quadros. Uma alegria política, mostrando-se possível no dia a dia de um corte de cabelos, uma ação corriqueira, em um quadro que repete uma forma comum em comerciais de salão de cabeleireiro no Senegal.

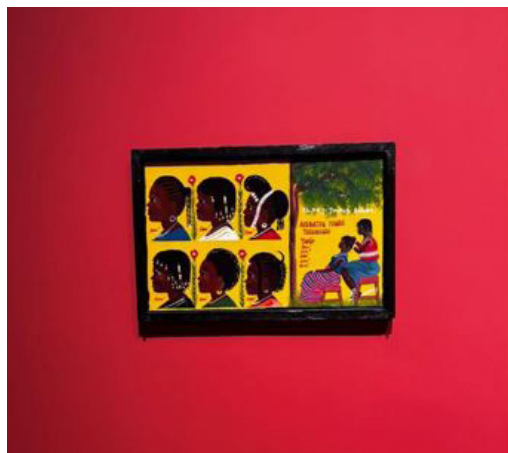


Fig. 2. Quadro de Moustapha Souley.

Fonte: Autora.

Com essa exposição, Koyo Kouoh nos deixa com um sabor agri-doce na boca, de pensar em toda essa tranquilidade e alegria que foram contidas e apagadas com a história do tráfico de escravizados e da violência colonial sobre espaços africanos e corpos racializados; e nos quadros, que não eram considerados pertinentes a uma exposição em um museu de belas artes. A sua última exposição foi esse testamento de sua passagem pelo mundo e da forma como quis deixar a curadoria: uma certeza de que precisamos, sempre, da felicidade e da liberdade para podermos continuar nos colocando e diferenciando da violência perpetrada. A exposição termina com uma imensa linha do tempo de eventos importantes para a história (Fig. 3) realizados por populações negras, começando em 1804, na independência do Haiti, até 2020, quando a exposição foi concebida.



Fig. 3. Linha do tempo vista na exposição.

Fonte: Autora.

“Escutar os sinais persistente da terra e da vida”

Enquanto termino o artigo, sai a notícia que a Bienal de Veneza vai manter o tema escolhido por Koyo Kouoh, *Em Tons Menores*, fazendo referência, diz o texto curatorial da Bienal divulgado, às emoções provocadas pelas canções, em que os tons menores evocam a tristeza, a melancolia, a suavidade. O projeto da Bienal foi todo delineado por Kouoh entre outubro, quando foi chamada, e maio, quando faleceu, e sua família apoia a ideia. A equipe será mantida com pessoas que já haviam trabalhado com a curadora. O texto curatorial, deixado pronto por ela, diz que busca “*Uma exposição que convida a escutar os sinais persistente da terra e da vida, a se conectar com as frequências da alma. Se, na música, os tons menores são muitas vezes associados ao estranhamento, à melancolia e à tristeza, aqui, é a alegria, o reconforto, a esperança e a transcendência que se manifestam*” (Asakan 2025)¹².

Assim, a esperança se impõe na fala da curadora como a ideia de outro caminho possível por meio das pessoas e das artes, da terra e das almas. O conforto da arte que Kouoh trouxe ao montar suas redes e não deixar os espaços sem pensar que havia quem tomasse suas rédeas. Como na frase escolhida por Raw Material Company no convite para uma homenagem a sua fundadora: “*As pessoas importam mais que os objetos*”, o mantra da curadora, e com esse mantra ela pode fazer sua teia, juntando diferentes artistas e espaços de arte ao redor do continente, apossando-se do tear como fazer arte e curadoria. Tornando-se outra aranha-mãe possível, como a personagem de Mohamed Mbougar Sarr, Kouoh se tornou referência para uma geração de pessoas que nela reconheceram uma figura materna ao mesmo tempo acolhedora e assustadora pela sua exigência.

THUIN, A. Affection that weaves curatorship: Koyo Kouoh, the spider-mother of Senegal.
R. Museu Arq. Etn. 45: 94-105, 2025.

Abstract: This article aims to present the carrier of the Cameroonian curator Koyo Kouoh, that was educated in Switzerland and chose Dakar to live and to work. Using the archetype of the Spider-mother, weaver, spinneret, I bring here the exhibitions *Body Talk: Feminism, Sexuality & The Body* and *When We See Us – A Century of Black Figuration in Painting* and the spaces Raw Material Company, built in Dacar by Kouoh e Zeit MOCAA, in Cape Town, where she went to work in 2019 to, in dialogue with her interviews and texts, show how Kouoh’s work, above all, intended to stablish networks with creators, artists and thinkers in the African Continent.

Keywords: Koyo Kouoh; Dakar, African Art, Curatorship; Raw Material Company.

12 No original: « Une exposition qui invite à écouter les signaux persistants de la terre et de la vie, à se connecter aux fréquences de l’âme. Si, en musique, les tonalités mineures sont souvent associées à l’étrangeté, à la mélancolie et à la tristesse, ici, c’est la joie, le réconfort, l’espoir et la transcendance qui se manifestent ».

Referências bibliográficas

- Asakan. 2025a. Koyo Kouoh : sa vie, son œuvre et sa pensée en quelques citations. Disponível em: <https://asakan.art/koyo-kouoh-sa-vie-son-oeuvre-et-sa-pensee-en-quelques-citations/>. Acesso em: 13/11/2025.
- Asakan. 2025b. La Biennale d'Art de Venise 2026 se tiendra du 9 mai au 22 novembre sous le thème In Minor Keys de Koyo Kouoh. Disponível em: <https://asakan.art/la-biennale-dart-de-venise-2026-se-tiendra-du-9-mai-au-22-novembre-sous-le-theme-in-minor-keys-de-koyo-kouoh/>. Acesso em: 13/11/2025.
- Deleuze, G.; Guattari, F. 2007. *O que é a filosofia ?* Editora 34, São Paulo.
- Enwezor, O.; Okeke-Agulu, C. 2009. *Contemporary African art since 1980*. Damiani.
- Kouoh, K. 2019. *RAW Académie Session 6 CURA*. RAW Material Company, Dakar.
- Kouoh, K. et al. (Orgs.). 2013. *Condition Report: Symposium on Building Art Institutions in Africa*: Hatje Cantz, Berlin.
- Kouoh, K. et al. (Orgs.). 2022. *When We See Us: A Century of Black Figuration in Painting*. Thames & Hudson, London.
- Magalhães, A.G.; Costa, H. 2021. Breve história da curadoria de arte em museus. *Anais do Museu Paulista* 29: 1-34. <https://doi.org/10.1590/1982-02672021v29e15>.
- Raw Material Company. 2025. Raw Material Company – home. Disponível em: <http://www.rawmaterialcompany.org>. Acesso em: 13/11/2025.
- Sarr, M.M. 2023. *A mais recôndita memória dos homens*. Fósforo, São Paulo.
- Schwartzman, A.; Burns, C. 2024. The Art World: What If...?!, Koyo Kouoh. T2 e9. Disponível em: <https://www.schwartzmanand.com/art-posts-the-art-world/the-art-world-s2ep9pt1-koyo-kouoh>. Acesso em: 29/05/2025.

Bapera: a enciclopédia Bororo e o encontro entre missionários salesianos e indígenas Boe

Daniilo Gonçalves Rodrigues*

RODRIGUES, D.G. Bapera: a enciclopédia Bororo e o encontro entre missionários salesianos e indígenas Boe. R. Museu Arq. Etn. 45: 106-125, 2025.

Resumo: Este artigo é parte da minha pesquisa etnográfica de mestrado que analisa a Enciclopédia Bororo enquanto artefato etnográfico que materializa o encontro entre as cosmologias cristã e ameríndia, investigando como a produção imagética salesiana revela as dinâmicas de reconfiguração simbólica do contato intercultural. A pesquisa parte da hipótese de que a Enciclopédia não deve ser compreendida apenas como registro etnográfico produzido pelos missionários sobre os Boe, mas como sistema de comunicação híbrida resultante de processo colaborativo envolvendo agenciamentos e negociações entre diferentes cosmologias. Inicialmente, contextualizo os Boe em seus aspectos territoriais, organizacionais e históricos, explorando o estabelecimento da missão salesiana e as dinâmicas do encontro intercultural, incluindo as perspectivas mitológicas do contato e as transformações culturais resultantes. Em seguida, examino a estrutura, produção e colaboração na Enciclopédia Bororo, destacando o papel fundamental de Tiago Marques Aipiboreu como principal interlocutor indígena. A análise das representações imagéticas e sua evolução temporal revela transformações na perspectiva missionária ao longo das décadas. A investigação da dimensão material da Enciclopédia, a partir do arquivo documental e acervo museológico do Museu das Culturas Dom Bosco, demonstra a estreita relação entre a obra e os sistemas de catalogação desenvolvidos pelos salesianos. Busco destacar a Enciclopédia como sistema de comunicação híbrida e expressão do pensamento Boe, seguindo a perspectiva de Marta Amoroso sobre a reconfiguração simbólica do contato intercultural. Esta pesquisa é conduzida por meio de abordagem metodológica que interrelaciona a antropologia do arquivo e da arte, compreendendo a Enciclopédia Bororo como objeto de estudo e problematização que transcende a simples documentação para se constituir como projeto singularmente borororista.

Palavras-chave: Boe Bororo; Enciclopédia Bororo; Antropologia da Arte; Antropologia de Arquivo.

* Professor. Pesquisador do grupo de pesquisa Miçangas (Estudos de Arte e Antropologia). Colaborador associado do Instituto Ecosistemas e Populações Tradicionais (ECOSS) e do Museu de História Natural de Mato Grosso (MHNMT)/ Mestre em Antropologia Social, Universidade Federal de Mato Grosso/UFMT. <daniilogrodrigues@gmail.com >

Introdução

A Enciclopédia Bororo representa um dos mais significativos projetos de documentação etnográfica do Brasil Central, constituindo

uma obra monumental de 3.700 páginas em três volumes. Fruto da colaboração entre missionários salesianos e o povo Boe ao longo de mais de 70 anos, esta obra transcende a documentação cultural para se constituir como um sistema de comunicação híbrida que expressa a complexidade das relações interculturais no contexto missionário.

Este artigo analisa a Enciclopédia Bororo enquanto artefato etnográfico que materializa o encontro entre as cosmologias cristã e ameríndia, investigando como a produção imagética salesiana revela as dinâmicas de reconfiguração simbólica do contato intercultural. Busca-se compreender como a Enciclopédia se constitui como expressão do pensamento Boe, representando um projeto singularmente borororista que transcende a perspectiva missionária inicial.

A pesquisa parte da hipótese de que a Enciclopédia Bororo não deve ser compreendida apenas como registro etnográfico produzido pelos missionários sobre os Boe, mas como sistema de comunicação híbrida resultante de processo colaborativo envolvendo agenciamentos e negociações entre diferentes cosmologias. Seguindo Amoroso (2005), o contato intercultural não se caracteriza apenas por “perdas” e “resistências”, mas também por processos de reinterpretção de elementos estrangeiros e apropriação recíproca de aspectos culturais.

Para atingir esses objetivos, a investigação adota abordagem metodológica que interrelaciona a antropologia do arquivo e da arte, compreendendo a Enciclopédia Bororo como objeto de estudo e problematização. Essa perspectiva permite analisar tanto os aspectos materiais da obra quanto os processos sociais e culturais que envolveram sua produção, considerando as múltiplas autorias e colaborações que a constituíram.

O artigo estrutura-se em nove seções principais que abordam progressivamente os aspectos teóricos, históricos, estruturais e analíticos da Enciclopédia Bororo. Após esta introdução, a segunda seção estabelece o referencial teórico-metodológico centrado na antropologia de arquivo, discutindo como

essa abordagem permite compreender a Enciclopédia como artefato cultural complexo resultante de encontro de cosmologias. A terceira seção contextualiza os Boe em seus aspectos territoriais, de organização social e históricos, fornecendo base para compreender as dinâmicas culturais que precederam o contato missionário. A quarta seção examina o estabelecimento da missão salesiana e o encontro de alteridades, explorando tanto a perspectiva mitológica do contato quanto as transformações culturais e resistências que emergiram dessa interação. A quinta seção analisa a estrutura, produção e colaboração na Enciclopédia Bororo, destacando sua divisão em volumes, temas abordados e o papel fundamental de Tiago Marques Aipiboreu como principal colaborador indígena. A sexta seção dedica-se à análise das representações imagéticas e sua evolução temporal, investigando as transformações na perspectiva missionária ao longo das décadas de produção da obra. A sétima seção examina a Enciclopédia enquanto artefato etnográfico a partir da investigação do arquivo documental e acervo museológico, revelando os sistemas de catalogação e a relação entre a obra e as práticas científicas salesianas. A oitava seção discute a Enciclopédia como sistema de comunicação híbrida e expressão do pensamento Boe, analisando como a obra materializa processos de reconfiguração simbólica do contato intercultural. A conclusão retoma os principais resultados da investigação e estabelece comparações entre a enciclopédia Bororo e a enciclopédia ocidental, demonstrando como a obra representa um projeto singularmente borororista que transcende as categorias tradicionais de documentação etnográfica.

Referencial teórico-metodológico: compreendendo a antropologia de arquivo

A Antropologia de Arquivo tem emergido como área promissora, desafiando o método tradicional do trabalho de campo na produção de novas etnografias. Ainda hoje, há uma percepção equivocada de que as fontes

documentais relacionam-se apenas a atividades secundárias realizadas pelo antropólogo. Buscando superar esse paradigma centralizador do trabalho de campo, que remonta a Malinowski (1922), esta pesquisa propõe tomar as lógicas de classificação, os usos, as formas de veiculação de conteúdo, sua produção imagética e o valor do artefato que a Enciclopédia representa para os Boe, concebendo este percurso como uma etnografia (Cunha 2004).

Recentemente, pesquisadores portugueses e brasileiros têm produzido reflexões sobre antropologia em arquivos. A coletânea “Os arquivos dos antropólogos”, editada por Almeida e Cachado (2016), discute os diversos suportes utilizados para registrar material empírico etnográfico e as formas pelas quais os antropólogos organizam e arquivam esses materiais, destacando o processo de devolução e uso desses arquivos por seus interlocutores (Viegas 2014: 118). No cenário brasileiro, estudos revisitam arquivos de antropólogos como Ruth Landes (Cunha 2004) e Claude Lévi-Strauss (Valentini 2011, 2018), considerando o material arquivístico como objeto de reflexão.

Cunha (2004: 292) utiliza o conceito de “artefato” para analisar tais objetos/materiais, visto que os arquivos apresentam potencialidade polifônica que intenciona repensar e considerar como “verdades parciais”, suscetíveis a novas leituras e interpretações. A noção de “arquivo etnográfico” designa arquivos que englobam “documentos escritos, visuais e iconográficos coletados, produzidos e/ou reunidos por antropólogos ao longo de suas trajetórias profissionais e pessoais, caracterizados por sua estrutura fragmentária, diversificada e, paradoxalmente, extremamente subjetiva”.

A perspectiva de abordar os arquivos como campo de pesquisa revela-se importante, pois abre um vasto leque de possibilidades ainda pouco explorado. Nessa abordagem, os arquivos devem ser compreendidos como “artefato cultural”, ou seja, algo produzido pelos próprios sujeitos sociais (Oliveira & Barbosa 2019: 408). Ao realizar uma Antropologia de Arquivo, o pesquisador necessita empenhar-se na interpretação desse material, buscando

reconstruir etnograficamente as situações e os contextos nos quais ele foi produzido (Oliveira & Barbosa 2019: 411). Distintamente da antropologia de gabinete, o “objetivo da antropologia de arquivo é tomá-los enquanto objeto de estudo, considerando sua condição de produto cultural de um determinado grupo social e de uma época específica” (Oliveira & Barbosa 2019: 413).

A atuação de Ferreira (2022) no campo de pesquisa com documentos burocráticos estabelece estratégias analíticas para a abordagem antropológica de papéis oficiais, contribuindo para o estudo da Antropologia de Estado. Essa perspectiva suscitou reflexão sobre o objeto de minha própria pesquisa. Assim como a investigação de Ferreira, meu foco recai sobre um documento específico e temporalmente delimitado, que é a Enciclopédia Bororo. Diante disso, surgiu a questão: o que, de fato, é uma enciclopédia, e qual o seu propósito? Ela não se enquadra como livro comum, tampouco como livro didático-pedagógico. Embora contenha traços de diferentes formatos, a enciclopédia transcende essas classificações.

Castro (1994) oferece uma perspectiva histórica sobre o conceito de enciclopédia. A palavra deriva do grego *enkyklios paideia*, que significa “educação circular” ou “instrução geral”. Historicamente, as enciclopédias foram concebidas como obras que buscavam reunir todo o conhecimento humano disponível, organizando-o sistematicamente. No contexto medieval, funcionavam como repositórios do saber, representando uma visão de mundo específica que refletia as concepções cosmológicas e epistemológicas de suas épocas.

A Enciclopédia Bororo pode ser compreendida como obra que transcende a simples categorização de “livro” para se constituir como artefato cultural complexo. Ela não apenas documenta conhecimentos sobre a cultura Boe, mas materializa um encontro de cosmologias, representando uma forma específica de organizar e transmitir saberes que emergem da interação entre diferentes sistemas de conhecimento.

Como aponta Clifford (1998), considerando o caso do missionário evangélico Maurice Leenhardt, a avaliação das contribuições da etnografia missionária só pode ser compreendida entendendo o trabalho de campo como esforço coletivo das partes envolvidas, caracterizando uma etnografia colaborativa que envolve diálogo e reciprocidade. Nesse sentido, a perspectiva da antropologia de arquivo sugere colocar os conceitos tradicionais de “descrição”, “interpretação” e “autoria” em suspensão, por considerá-los inadequados para captar a complexidade e a dinâmica das interações em análise.

Essa abordagem é relevante para o estudo da Enciclopédia Bororo, uma vez que sua produção envolveu a participação ativa de lideranças indígenas que compartilharam conhecimentos fundamentais de sua cultura com os missionários salesianos. A obra não é simplesmente a imposição de uma visão externa sobre a cultura Boe, mas a materialização de encontro de cosmologias que resultou em novas formas de expressão e conhecimento.

O conceito de “sistema de comunicação híbrida”, desenvolvido por Amoroso (2005), oferece um marco teórico importante para a análise das relações entre missionários e povos ameríndios. Segundo a autora, essas relações não se caracterizam apenas pela “constatação das perdas” e das “resistências”, mas também por processos de reinterpretação de elementos estrangeiros e apropriação de aspectos da cultura ameríndia pelos missionários, resultando em reconfiguração simbólica do contato que culmina na incorporação da alteridade no espaço físico e conceitual da missão cristã.

Os Boe: território, organização social e contexto histórico

Os Bororo são povos originários do tronco linguístico Macro-Jê e autodenominam-se Boe, que significa “gente” em sua língua materna. Os não indígenas atribuíram-lhes a denominação *bororo*, que significa “pátio

central da aldeia”. No contexto de contato com administradores estatais, antropólogos e missionários, os Boe foram identificados por várias designações, como Coxiponé, Araripoconé, Araés, Cuiabá, Coroados, Porrudos, Bororos da Campanha, Bororos Cabaçais, Bororos Orientais e Bororos Ocidentais. Essas designações são registradas em documentos oficiais, literatura, museus e fontes especializadas.

O povo Boe ocupava territórios descontínuos na região do Brasil central, abrangendo áreas até a Bolívia, a oeste; o centro-sul de Goiás, a leste; as margens dos formadores do Rio Xingu, ao norte; e alcançando as proximidades do Rio Miranda, ao sul (Ribeiro 1985). Estudos etnoarqueológicos e etnohistóricos indicam que os Boe ocupavam uma vasta extensão territorial no sudoeste de Goiás desde o Holoceno, com evidências arqueológicas datadas de 11 mil a 6 mil anos atrás (Wüst 1992).

Esse território era compartilhado com outros povos ameríndios, com os quais os Boe mantinham intensas relações interétnicas de guerras, trocas e comércio, aliando-se aos Kurã-Bakairi, Umutina e Anunsu-Nambikwara, e mantendo relações adversas com os A'uwe-Xavante e Mebêngôkre-Kayapó, considerados inimigos e denominados pejorativamente como *kaiamodoge* (Rodrigues 2016), observações também feitas por Lévi-Strauss (2004, 1957).

Nas últimas décadas, os Boe continuaram a manter sua organização política, com divisões territoriais entre os Bororo do Alto (residentes de Meruri e Sangradouro/Volta Redonda) e os Bororo de Baixo (que vivem em Jarudori, Tadarimana, Perigara e Tereza Cristina), totalizando seis Terras Indígenas (TIs) no estado de Mato Grosso. Segundo dados do recenseamento demográfico mais atual, os Boe compreendem grupo de aproximadamente 2.348 indivíduos (IBGE 2010), distribuídos em área que, somada, representa cerca de 300 vezes menos do que o seu território tradicional (ISA 2025).

As TIs de Meruri, Perigara, Sangradouro/Volta Grande e Tadarimana foram registradas e homologadas. A TI Jarudori foi inicialmente

agressões e na cisão do grupo entre Bororo Ocidentais e Orientais.

Portocarreiro (2001) divide esse contato em três períodos: o primeiro, no século XVIII, caracterizado por conflitos e extermínio de muitos Boe; o segundo, no final do século XIX, marcado pela pacificação dos Bororo Orientais, criação de colônias militares e salesianas e a extinção dos Bororo Ocidentais devido à mineração e agricultura; e o terceiro, caracterizado pela divisão administrativa dos Bororo Orientais, submetidos a políticas indigenistas e missionárias, resultando em perda de território, epidemias, alcoolismo e redução populacional.

Esses processos de contato e transformação histórica tiveram impactos profundos na organização social e territorial dos Boe, resultando na configuração atual de suas terras indígenas e na necessidade de constantes negociações para a manutenção de seus direitos territoriais e culturais. A compreensão desse contexto histórico é fundamental para analisar as condições em que se desenvolveu a colaboração entre os Boe e os missionários salesianos na produção da Enciclopédia Bororo.

A missão salesiana e o encontro de alteridades

A Missão Salesiana chegou à região de Meruri em 18 de janeiro de 1902, com uma comitiva composta pelos salesianos Pe. João Bálzola (diretor), Pe. José Salvetto, Irmão Sílvio Milanesi, Irmão Domingos Minguzzi, Irmão Tiago Grosso, os noviços José Sabino, Quirino da Silva e Pedro da Silva; e pelas salesianas Irmã Rosa Kiste (diretora), Irmã Madalena Tramonti e Irmã Luísa Michetti; as jovens auxiliares Joana Gervásia e Maria Timóteo, além de cinco empregados para cuidar dos 35 animais de sela e de carga (Oliveira 2016: 132).

O projeto de construção da nova Colônia do Sagrado Coração de Jesus erigida próximo ao rio Barreiro foi planejado no ano anterior, em 1901, pelos Padres Antônio Malan e João

Bálzola¹. Os Boe observaram os missionários por meses antes de estabelecerem o primeiro contato, que ocorreu somente oito meses depois, em agosto de 1902. Esse período de observação revela a capacidade de agência dos Boe diante da presença dos estrangeiros, demonstrando que o encontro não se caracterizou por imposição unilateral, mas por processo de avaliação e negociação.

A perspectiva mitológica do contato

Os Boe narram esse primeiro contato por meio do *bakáru* do chefe *Ukewagowo*, resumido nas palavras de Adriano Boro Makuda (2017: 44-45). Segundo a mitologia Bororo, os indígenas estavam se preparando para atacar o acampamento missionário, em decisão conjunta. No entanto, o Boe *Eimejera*, que era o chefe *Ukewagowo*, ao ver a imagem de uma mulher que se assemelhava àquela que havia visto em sonho, tomou uma decisão surpreendente.

Ele ordenou que não fizessem mal a essas pessoas, pois acreditava que um espírito benéfico as protegia e que não eram más. Essa imagem da mulher estava associada à figura de Nossa Senhora. Além disso, *Ukewagowo* observou que essas pessoas estranhas usavam trajes compridos e carregavam colares no pescoço com cruzeiros, semelhantes à cruz que uma criança branca que eles haviam resgatado de uma dessas guerras entre indígenas e missionários levava consigo, a qual acabou morrendo em seus braços.

O outro líder da aldeia, *Jeri Ekureu*, discordou da decisão de *Ukewagowo* e escolheu seguir seu caminho para o norte. Enquanto isso, aqueles que concordavam com *Ukewagowo* permaneceram no local e começaram a trocar presentes com os

1 Em 1901, o padre Antônio Malan, superior dos salesianos de Mato Grosso, adquiriu e obteve título definitivo de dois lotes de terra, Barreiro de Cima e Boqueirão, totalizando 2.875 e 2.522 hectares, respectivamente. Essa aquisição inicial das terras pelos salesianos é fundamental para a compreensão das disputas posteriores (Oliveira 2016: 204).

desconhecidos. Conclui o mito que o grupo que seguiu *Jeri Ekureu* para o norte acabou sendo atacado pelos não indígenas e tiveram vários mortos. Por sua vez, os Boe que permaneceram com *Ukewagowo* começaram a viver com os estranhos na região dos Tachos, do outro lado do rio das Mortes, e mais tarde se mudaram para a região de Meruri.

A perspectiva do contato incorporado pelos Boe em sua cosmologia ressalta a capacidade de ação dos povos indígenas em relação ao encontro com outras alteridades. Esse encontro marcou o início da presença contínua dos salesianos na região. A chegada dos missionários, apesar de ter sido motivada pela convergência de interesses entre a Congregação Salesiana e o governo da província de Mato Grosso, visando à conversão e pacificação dos indígenas e à liberação de suas terras para colonização, não foi isenta de agenciamentos, como observamos na passagem mitológica. Os Boe não agiram de forma passiva, mas, como Amoroso (2005) aponta, estabeleceram uma construção negociada.

Em 1918, o Presidente de Mato Grosso, Dom Francisco de Aquino Correia, concedeu dois lotes de 25 mil hectares cada à Colônia Indígena mantida pela Missão Salesiana Sagrado Coração de Jesus para usufruto dos indígenas Boe. A partir de 1935, o território Boe passou por uma série de invasões por colonos, fazendeiros e posseiros, com o apoio da política mato-grossense da época, que desconsiderava os direitos dos indígenas. Esse período marcou o início dos conflitos relacionados à posse de terras indígenas.

Em 1973, as lideranças Bororo de Meruri iniciaram uma mobilização com o movimento dos povos indígenas que emergiam em todo o país e os missionários para a demarcação de seus territórios, reivindicando os 50 mil hectares concedidos a eles em 1918. A Fundação Nacional dos Povos Indígenas (FUNAI) formou comissão para apoiar esse processo, e o padre Rodolfo Lunkenbein desempenhou um papel importante. No entanto, com o agravamento dos conflitos na região, em julho de 1976, ocorreu um

tiroteio que resultou na morte do padre Rodolfo e de Simão Koge Ekudugodu (Simão Bororo), além de ferir vários outros Boe.

Transformações culturais e resistências

Ao longo desses 120 anos de convivência entre missionários e o povo Boe, foram observados contínuos processos de transformação cultural. Isso incidiu de forma mais dolorosa para os Boe com a implementação do sistema de internato, a proibição do uso de sua língua e a prática de rituais tradicionais. Essas mudanças tiveram consequências, como a decisão das mulheres Boe de não ter mais filhos, recorrendo ao uso de remédios naturais abortivos, em tentativa de controlar o tamanho de suas famílias, fenômeno descrito por Makuda (2017: 56) como “decisão de autoexterminio”. Esses exemplos ilustram as complexas dinâmicas culturais que ocorreram no território Boe, especialmente na aldeia de Meruri.

A aldeia de Meruri desempenha um papel decisivo em minha pesquisa, já que foi o local onde conduzi meu trabalho de campo durante a graduação em Ciências Sociais. Minha pesquisa teve como foco as formas expressivas de arte dos Boe em diferentes contextos socioculturais e interétnicos. Além disso, essa aldeia teve contribuição significativa para a formação da Enciclopédia Bororo. Nessa parte da etnografia, minha intenção não é realizar um levantamento exaustivo da história da formação territorial de Meruri, nem das relações entre os diversos agentes envolvidos. Esses aspectos podem ser encontrados em etnografias detalhadas que abordam a relação entre a cosmologia Boe e cristã, como os trabalhos de Oliveira (2016) e Bello (2020).

Conforme destacado por Amoroso (2005: 186), as relações entre os missionários e povos ameríndios desde o Brasil colonial não foram marcadas apenas pela “constatação das perdas” e das “resistências”. Houve também processos de reinterpretação de elementos estrangeiros e a apropriação

de aspectos da cultura ameríndia pelos missionários, com o propósito de difundir a mensagem cristã (Amoroso 2005: 188). Essas dinâmicas resultaram em sistema de comunicação híbrida que culminou numa reconfiguração simbólica do contato, representada pela incorporação da alteridade no espaço físico e conceitual da missão cristã (Amoroso 2005: 187).

Um exemplo ilustrativo dessas dinâmicas é a performance ritual do *Baraedu Ku Kuri*, um ser cosmológico incorporado ao *itaga*, o ritual fúnebre praticado pelo povo Boe. Nessa cerimônia, os Boe recriam o encontro de alteridades entre o homem branco estrangeiro e seu próprio povo, porém de maneira jocosa e satírica. O ser mítico é retratado de forma a refletir o entendimento do universo do homem “civilizado”, sendo descrito como “[...] seres barrigudos, pesados e que falam e gesticulam demais. Essa performance cria contraste marcante com o ritual em que as ‘almas novas’, os *aroe maiuwu*, são interpretadas como seres leves e esplendorosos” (Novaes 2006: 299). A ressignificação e adaptação desses elementos culturais demonstram a profundidade e a complexidade das interações culturais e simbólicas que ocorrem nesse contexto específico.

Bapera é a palavra em *boe wadaru* (língua Boe-Bororo) que pode ser traduzida como papel, livro ou caderno. Recorrentemente os Boe de Meruri utilizam a expressão “*bapera de padre-doge*” para se referirem às “coisas” e escrituras dos padres e missionários salesianos. É justamente por esse motivo que escolhi essa palavra como título desta pesquisa, pois o foco reside em analisar o sistema discursivo que envolve as formas expressivas de arte produzidas na relação das diferenças entre os Boe e os Salesianos.

A enciclopédia Bororo: estrutura, produção e colaboração

A Enciclopédia Bororo foi um dos maiores projetos que revelou o povo Boe do Brasil

Central para o mundo. A obra monumental é fruto da relação de alteridades estabelecida entre os indígenas e missionários salesianos. Escrita pelas mãos dos padres César Albisetti e Ângelo Jayme Venturelli, a Enciclopédia Bororo forma um conjunto de 3.700 páginas divididas em três volumes, constituindo o total de cinco livros².

Conforme ressaltado pelos próprios autores, a compilação de dados para a Enciclopédia contou com a contribuição de duas categorias de pessoas: os salesianos e os Bororo (Albisetti & Venturelli 1962: 11). Para reunir o material, seus autores registraram o relato de personalidades que conheciam a cultura de dentro, com os quais mantinham relação de aliança e cumplicidade. Entre esses colaboradores, destacam-se os chefes indígenas *Meriri Otoduia*, *Ipape Ekiga* e *Marido Akiri (Ekaréu)*, que forneceram informações essenciais sobre organização social e política; os xamãs *Arigão Kóca*, *Bokodóri Akiri*, que compartilharam conhecimentos rituais e cosmológicos; bem como os indígenas educados nos colégios das missões salesianas, como *Akírio Boróro Kejewu* (Tiago Marques), *Kurugú Góe Erugo* e *Mano Kuriéu*, que desempenharam um papel crucial como intermediários culturais e linguísticos. Nessa perspectiva, a produção de conhecimento cumulativo da Enciclopédia deve ser entendida como resultado de esforço e dedicação de ambas as partes envolvidas na tarefa de traduzir e registrar as dimensões cosmológicas da cultura ameríndia.

O primeiro volume da Enciclopédia Bororo foi lançado em 1962 e compreende o trabalho dos estudos salesianos intitulado “Vocabulários e Etnografia”. Na primeira parte do livro são apresentados os

2 Embora na introdução do volume I da Enciclopédia Bororo os autores tenham proposto uma divisão da obra em quatro volumes, reservando o último para abordar a temática da aculturação entre o povo Boe, o livro não foi localizado. Durante a visita técnica ao Museu das Culturas Dom Bosco (MCDB), fui agraciado pela equipe do museu com uma doação em meu nome de todos volumes da obra. Na oportunidade, fui informado de que a publicação consiste apenas nos cinco livros que compõem os três volumes, já que o volume III é dividido em três livros.

vocabulários no idioma Bororo traduzidos para o português, contendo aproximadamente 10 mil formas de escrita, juntamente com todo conhecimento etnográfico adquirido pelos missionários durante suas interações com o grupo. Na segunda parte, os autores registram o vocabulário em português-bororo sem notas etnográficas, além de incluírem dois apêndices que abordam a linguagem utilizada pelos xamãs e as expressões relacionadas ao pranto ritual – importantes manifestações da cultura Boe que empregam uma linguagem distinta daquela de uso cotidiano.

A obra é organizada segundo índice alfabético brasileiro, facilitando a localização de termos específicos. Segundo a apresentação do livro, sua produção foi resultado de 12 anos de pesquisa e trabalho ininterruptos, validando 70 anos de dedicação missionária dos salesianos nas terras de Mato Grosso.

O volume compreende 1.047 páginas, 959 figuras, 2 mapas, 3 gráficos, 1 tábua e 1 fac-símile no texto, além de 1 mapa e 4 pranchas coloridas fora do texto, incluindo índice alfabético de autores.

O segundo volume aborda os mitos e os antropônimos do povo Bororo. O livro foi publicado em 1969. A apresentação do antropólogo Egon Schaden enfatiza a importância da obra para a etnologia brasileira, destacando que seus autores transcrevem com rigor científico as narrativas míticas, além de o texto contar com traduções enriquecidas e notas explicativas, assim como as variações dos diversos mitos que compõem a cosmologia Boe. O livro é organizado segundo índice temático, em que os assuntos são agrupados por tópicos específicos. Assim, encontramos exposições sobre as histórias dos chefes, a origem das coisas, a aparição de espíritos, entre outros temas. Schaden (1969) ressalta que a obra apresenta descrições etnográficas completas, tornando-se material que deve ser acolhido como documento fidedigno por especialistas da área. Segundo o antropólogo, a obra revela um vasto arsenal de criações míticas que refletem a organização

social, o sistema de valores, as crenças religiosas e as peculiaridades do grupo, informações que têm o objetivo de corrigir os numerosos erros nos trabalhos etnológicos sobre a etnia.

O terceiro volume aborda os textos dos cantos Boe. A obra está dividida em três partes, cada uma publicada em períodos diferentes. A parte I foi publicada em 1976 e é dedicada aos cantos de caça e pesca. Além disso, o livro apresenta apêndice com formas de cantos que não são comuns no uso cotidiano. A parte II, dedicada aos cantos festivos, foi publicada de forma póstuma em 2002. O padre César Albisetti faleceu em 1977, aos 89 anos de idade, e o Padre Ângelo Venturelli assumiu a conclusão da seção. A parte III também foi publicada após a perda de seu segundo autor. O padre Venturelli faleceu em 2006, aos 90 anos de idade. O livro abrange todos os manuscritos do Padre Albisetti sobre o tema e conta com um vocabulário das formas próprias dos cantos, linguagens dos xamãs, dos rituais e lista alfabética dos cantos presentes na Enciclopédia Bororo.

A apresentação do volume foi escrita por Claude Lévi-Strauss, que expressa sua satisfação ao ser convidado pelos autores para introduzir a obra. Lévi-Strauss reconhece o trabalho dos especialistas e a dedicação aos estudos dos Boe. Ele relembra sua passagem por *Kejara* em 1935, quando esteve entre os Bororo observando a vitalidade das tradições culturais desse grupo naquele período. O antropólogo destaca não apenas as habilidades dos missionários enquanto colecionadores e tradutores dos cantos, mas também a importância das notas críticas que acompanham os termos e as informações sobre a cultura material e organização social, registradas na obra salesiana. Ao finalizar, Lévi-Strauss chama a atenção para o intenso sentimento estético presente nos cantos Boe, que incessantemente evocam as paisagens, os animais e a delicadeza das flores; o gosto pelas penas, madreperolas e dentes de marfim. Em suma, ressalta o amor pela natureza e a

riqueza cultural devidamente incorporada à Enciclopédia Bororo.

Tiago Marque e a colaboração indígena

A relação entre César Albisetti e Tiago Marques remonta a 1913, quando o jovem Boe foi levado à Europa na comitiva de padre Dom Malan, em reconhecimento por seus feitos nos estudos. Nessa ocasião, o jovem Boe acompanhou o padre Galbusera em visita aos parentes em Terno d'Isola, cidade natal de seu sobrinho, o missionário etnógrafo Albisetti. Segundo relatos, o indígena teria ajudado o padre na celebração da missa. A partir desse encontro, a relação entre eles se estreitou, e Tiago tornou-se um dos maiores colaboradores do trabalho missionário, contribuindo tanto na composição da Enciclopédia Bororo, como na formação do acervo do museu, para o qual forneceu coleções de objetos “fielmente originais” (Albisetti & Venturelli 1962: 16).

Na própria abertura da Enciclopédia Bororo, os missionários enfatizam a fala do etnógrafo Boe, destacando com entusiasmo a visão de Tiago Marques ao ver a primeira versão datilografada do que considerava “o nosso livro” (Albisetti & Venturelli, 1962: 16). Essa expressão revela a percepção indígena sobre a obra como projeto colaborativo, não apenas como registro externo sobre sua cultura.

Análise das representações imagéticas e sua evolução temporal

Os registros fotográficos mais antigos localizados entre os Boe remontam a imagens captadas pelos salesianos entre 1907-1908. O álbum “Missão em Mato Grosso” do acervo do Museu Histórico Nacional disponível na Brasileira Fotográfica é composto por 69 fotografias

que documentam o trabalho de educação desenvolvido pelos missionários pelos quais ensinavam música, português, matemática, prática agrícola e ciências, além de promoverem a evangelização.³ As imagens retratam momentos de convivência entre os Boe e os salesianos, enfocando especialmente o êxito do trabalho desenvolvido pela missão religiosa com o grupo indígena. Assim como a maioria das imagens da Enciclopédia Bororo, a autoria dessas fotografias é desconhecida.

As imagens revelam nítida distinção, que é também evidenciada pelas descrições das legendas. Quando retratam os “tipos de Bororo”, os Boe são fotografados usando adornos, pinturas e ornamentos corporais característicos de sua cultura material. Os armamentos e acessórios estético-cosmológicos como o *pariko* (cocar) são destacados nas imagens como traço distintivo do grupo. No entanto, homens e mulheres aparecem com pedaços de tecido que procuram cobrir a parte inferior do corpo, ocultando seus órgãos genitais em uma tentativa de ocultar a nudez comum entre os ameríndios. Nas demais imagens, os Boe são retratados usando vestimentas semelhantes às dos colonos da época, especialmente durante as atividades promovidas pela missão. Nessas ocasiões, eles sempre aparecem ao lado dos missionários, que ganham posição de destaque pelo contraste das batinas brancas usadas pelos padres salesianos que recobrem todo o corpo.

Essa observação é intrigante, pois, como veremos, o período subsequente testemunhará transformação no pensamento e no comportamento dos missionários, que também será refletida nas perspectivas capturadas pelas imagens dos salesianos.

³ As imagens podem ser consultadas através do link: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliana/visualizar-grupo-trabalho/164>. Acesso em 08/09/2025.



Fig. 2. Quadro de fotografias da coleção Miguel Calmon do Museu Histórico Nacional digitalizado pela Biblioteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional. Primeiras fotografias dos Bororo datadas de 1907-1908.

Fonte: Biblioteca Nacional. Brasileira Fotográfica. Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliana/discover>. Acesso em: 1 dez. 2025

Transformações na perspectiva missionária

Antes de idealizar a Enciclopédia Bororo, o padre Albisetti republicou com a padre Colbacchini a versão em português de sua obra, traduzida como *Os Bororós Orientais: Orarimogodogue do Planalto Oriental de Mato Grosso*, em edição ampliada da série Brasileira

em 1942⁴. Em nota de abertura, a editora indica que optou pela versão ampliada devido à importância da obra e às referências imagéticas que ela continha. No entanto, os que tiveram

4 A série Brasileira em Grande Formato foi um projeto editorial da Companhia Editora Nacional, em que eram publicadas obras raras e clássicas sobre o Brasil.

contato com a versão em italiana perceberam mudança significativa na seleção das imagens. Na versão atualizada, a maioria das fotos que mostrava os Boe vestindo roupas ocidentais foi excluída, mantendo em maior número aquelas em que os indígenas aparecem em seu contexto cultural, como em atividades de caça, pesca e acampamentos, em que suas vestimentas são mínimas e acompanhadas de ornamentos tradicionais. Novas fotografias também foram introduzidas, sempre destacando a perspectiva sociocultural dos Boe.

O frontispício do volume I da Enciclopédia Bororo apresenta a imagem de indígena solitário navegando em sua canoa por um rio

que revela paisagem de palmeiras e montanhas ao horizonte, sugerindo que o fim está distante. Além de segurar o remo para se movimentar na água, o indígena carrega sobre sua cabeça diadema de penas, o *pariko*, cocar que simboliza o poder eloquente dos povos ameríndios. A gravura centraliza o ser humano, que captura o conhecimento profundo do universo e o transforma em livro, representado pelas cores vermelha do *nonogo* e preto do *kidoguru*, que são altamente valorizadas pelos Boe. A paisagem e os modos de vida dos Bororo permanecem inalterados, como se a intenção fosse retratar a realidade intocada do indígena “puro” em seu ambiente igualmente intocado.

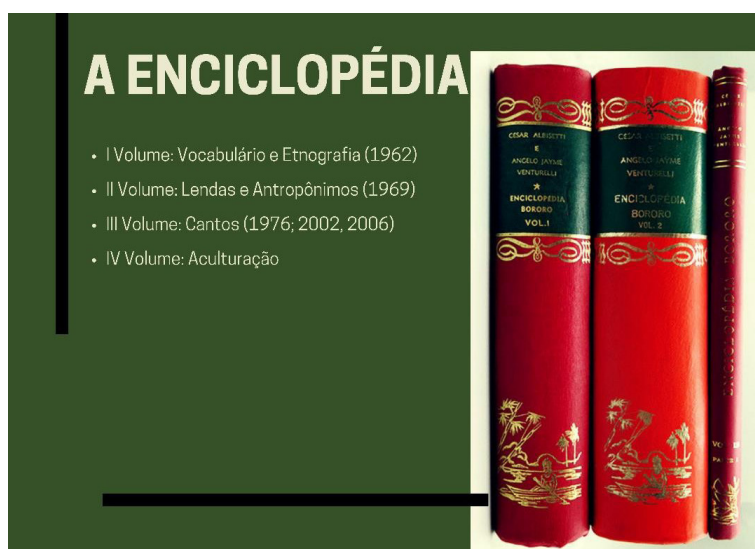


Fig. 3. Imagem dos 3 volumes da Enciclopédia Bororo.

Foto: Danilo Rodrigues (2023).

As fotografias capturadas pelos missionários para a Enciclopédia Bororo apresentam variedade de aspectos. Elas retratam personalidades, como os padres Antônio Malan, Antônio Colbacchini, César Albisetti, bem como seus principais interlocutores Boe, como *Ipáre Ekíga* e *Akirio Bororo Kejewu*. Além disso, as imagens documentam a vida cotidiana dos Boe, incluindo atividades como caça e pesca, celebrações festivas e rituais, em que os indígenas emergem ornamentados com seus ricos adornos e pinturas

corporais. Também apresentam as paisagens e os animais que habitam o território dos Boe, elementos relacionados à cosmologia Boe. Além disso, o arquivo inclui reproduções gráficas detalhadas que buscam ilustrar as complexas pinturas corporais do grupo.

Segundo dados disponibilizados pela Enciclopédia, as contribuições fotográficas são registros de César Albisetti (FA), Antônio Cobalccchini (FC), Johann Fuchs (FF) e Antônio Tonelli (FT). De modo geral, as fotografias

que compõem os exemplares de objetos e ornamentos da cultura Boe-Bororo pertencem às coleções do então MRDB⁵ de Campo Grande, atual Estado de Mato Grosso do Sul. Já as fotografias e imagens de animais foram “cortesias” da Companhia Melhoramentos de São Paulo (CM). A utilização das fotografias dá ao trabalho a sensação de proximidade maior da realidade, assim como situação de prova visual do que era relatado.

As fotografias feitas pelos missionários são sempre acompanhadas de legendas contendo as iniciais de seus respectivos autores, como FA, FC, FF, FT, denotando abordagem característica das ciências que almejam modernidade, uma vez que implicam responsabilidade em relação ao que é divulgado. A ausência de identificação dos autores nas demais fotografias pode sugerir que os responsáveis pela compilação e edição da Enciclopédia optaram por não destacar a autoria das imagens, considerando que o foco principal estivesse na promoção do trabalho salesiano e na documentação da cultura e história dos Boe, e não preocupados com as formas artísticas dos fotógrafos. No entanto, é importante reconhecer que as imagens oferecem dimensão significativa do resultado final da obra.

Assim, podemos notar que, em primeiro momento, os salesianos utilizaram a imagem dos Boe como meio de evidenciar suas próprias conquistas, enfatizando o sucesso das atividades missionárias com os indígenas. Esse enfoque é particularmente visível nas imagens retratadas na publicação de Antônio Colbacchini (1925). No entanto, uma análise mais profunda da Enciclopédia Bororo revela uma mudança gradual e constante nessa abordagem. Torna-se evidente que as imagens têm papel mais intrincado, fortalecendo um discurso centrado na identidade indígena. Diante desse contexto, as imagens escolhidas destacam elementos que enaltecem e valorizam a cultura dos Boe. Esse processo contribui para a formação de concepção de indianidade que transcende a perspectiva missionária inicial, refletindo uma

compreensão mais abrangente e profunda da cultura e identidade dos Boe.

A enciclopédia Bororo enquanto artefato etnográfico: arquivo documental e acervo museológico

A pesquisa de campo realizada no Mato Grosso do Sul proporcionou uma visita técnica ao Museu das Culturas Dom Bosco (MCDB), que se mostrou de fundamental importância para a compreensão da investigação em tela. Durante a passagem pelo museu vinculado à Universidade Católica Dom Bosco (UCDB), tive a oportunidade de aprofundar minha reflexão sobre o processo de elaboração da Enciclopédia Bororo, acessando dados relevantes por meio do acervo da instituição e explorando tanto a exposição permanente de Ciências Humanas quanto a exposição temporária de História Natural.

O MCDB foi fundado em 1951 por seu idealizador e primeiro diretor, Padre Félix Zavattaro, inicialmente localizado nas dependências do Colégio Dom Bosco. Após sucessivas mudanças de endereço, em 2006 foi realocado para o Parque das Nações Indígenas, no centro de Campo Grande, resultado de parceria público-privada entre o governo do Estado, as instituições mantenedoras, a Missão Salesiana de Mato Grosso (MSMT) e a UCDB. Essa colaboração possibilitou a mudança para um espaço com infraestrutura mais ampla e bem equipada, embora o museu enfrente desafios contínuos em relação à manutenção e custos operacionais substanciais.

Padre César Albisetti, que se tornaria diretor do museu, começou sua trajetória missionária em 1912, quando foi ordenado sacerdote em Turim, Itália. Em 1914, partiu para as missões em Mato Grosso, sendo nomeado diretor da Colônia Imaculada em 1915, onde trabalhou incansavelmente por quase 40 anos. Sua carreira o levou a Campo Grande em 1952, onde passou a colaborar com Padre Félix Zavattaro na recém-fundada instituição museológica. Durante esse período, Albisetti

⁵ Atual Museu das Culturas Dom Bosco (MCDB), idealizado pela Missão Salesiana de Mato Grosso e inaugurado oficialmente em 27 de outubro de 1951.

e Tiago Marques Aipoboreu se tornaram membros do Centro de Pesquisa da instituição, consolidando uma parceria que já havia se estabelecido décadas antes, quando o jovem Boe acompanhou padre Dom Malan à Europa em 1913, ocasião em que conheceu o sobrinho de padre Galbusera, o futuro etnógrafo Albisetti.

A experiência na reserva técnica do museu revelou aspectos fundamentais do trabalho de campo missionário realizado pelos salesianos dedicados à produção científica. A técnica Lilian Ribeiro apresentou toda a parte administrativa do museu, e na sala de acervo tive acesso às fichas de registro utilizadas pelos missionários para analisar a cultura material dos povos indígenas em contato. Essas fichas evidenciam um sistema de catalogação metucioso que sustentou a produção da Enciclopédia Bororo, demonstrando que por trás do projeto existia um trabalho prévio pensado com tamanho cuidado e organização que não imaginava.

Todo o material coletado nas aldeias era sistematicamente catalogado através de fichas padronizadas, com campos preestabelecidos que deveriam ser preenchidos pelo missionário durante o trabalho de campo. Padre Albisetti preenchia essas fichas manualmente, ainda em campo, utilizando lápis ou caneta, o que

permitia a correção de eventuais erros ou rasuras. Durante a década de 1970, as fichas manuscritas foram datilografadas em um projeto organizado pelo padre João Falco, um dos idealizadores do museu. No museu, ainda é possível encontrar a máquina de datilografia usada pelo padre Albisetti em seus trabalhos, um modelo americano de 1957 encomendado com teclas especiais para a acentuação de palavras bororo.



Fig. 4. Máquina de escrever do padre César Albisetti.
Foto: Danilo Rodrigues, 2023.

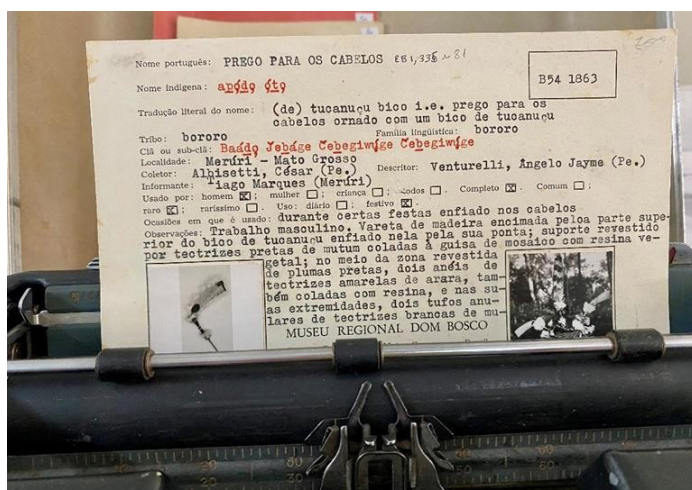


Fig 5. Ficha Catalográfica elaborada pelo padre César Albisetti utilizada em campo para coleta de dados, posteriormente ditilografada.

Foto: Danilo Rodrigues, 2023.

As fichas seguiam um modelo rigoroso que incluía o nome do objeto em português e na língua indígena, seguido de sua tradução literal; o local de coleta, especificando grupo étnico, estado, município e aldeia; o uso que era feito do objeto, quem poderia usá-lo, se era comum em todas as aldeias e o valor atribuído pelos indígenas (raríssimo, raro ou comum); informações sobre a frequência de uso e as ocasiões em que eram utilizados; a matéria-prima empregada na peça; e um campo de observações em aberto. No canto superior da ficha, havia uma área para preenchimento da sequência alfanumérica que indicava a etnia indígena, o ano de coleta e a sequência de cadastro. Por exemplo, B53 1328 significava etnia Bororo, ano de coleta 1953 e sequência de cadastro 1328.

O aspecto mais revelador dessas fichas era a presença de um código indicativo da localização do objeto na Enciclopédia Bororo. No cabeçalho, acima dos campos descritivos, o coletor inseriu a sequência alfanumérica EBI 334, que indica Enciclopédia Bororo (EB),

o volume da obra (I) e página (334) em que se localizam as fotografias e informações sobre o objeto em questão. Essa codificação demonstra a estreita relação entre o museu como instituição científica e o trabalho empreendido na construção da Enciclopédia Bororo, evidenciando que ambos os projetos foram concebidos como empreendimentos complementares desde sua origem.

Na própria Enciclopédia Bororo, as legendas das fotografias que pertencem ao acervo do MRDB são identificadas entre parênteses pela sequência alfanumérica “MRDB B49 4”, indicando a instituição, o povo retratado (Bororo), o ano da coleta (1949) e o número sequencial de cadastro (4). A coleção etnológica do museu é composta por cerca de 5 mil objetos, sendo que a maioria dos itens da coleção Bororo datam das décadas de 1950 a 1980, período que coincide com a criação do museu e com o momento em que Tiago Marques retorna à aldeia para coletar os objetos “fielmente originais” da cultura Boe (Albisetti & Venturelli 1962: 16).

IBI 334

553

1583
abr 16/53

Nome em português: Esqueleto - cesto
Nome na língua: aroé járo
Tradução literal do nome: a arroe e cesto
Etnografia:
Peça colhida na tribo: Bororo
Estado: MT
Município: Barra do Forquilha
Região: Bonopuru
Usada por (homens, mulher, etc.):
De uso generalizado
Em todas as tribos?
(Valor raríssima, rara, comum)
Confeição da peça: feita com pedras de barro
Está completa? sim
São sempre uniformes no tamanho, feição, cor, etc.? sim
De uso diário?
Em que ocasiões usam? para enterros e para os ossos de feridos
para serem sepultados no chão
De que maneira?
Outras observações: pertence ao etno de Tiago Marques para uma descrição completa da cesta funerária da etnia e de seus conceitos, cfr. os MBZ de 1583 abr 16/53

53

Fig. 6. Fotografia de uma ficha de campo preenchida a mão pelo padre César Albisetti, relatando a coleta de um cesto funerário (aroe járo).

Foto: Danilo Rodrigues (2023). Acervo: MCDB.

As fichas utilizadas para catalogar os objetos da cultura material constituem, portanto, evidência do meticuloso trabalho de

sistematização realizado pelos missionários e indígenas em diálogo direto com a produção da Enciclopédia Bororo. A produção

fotográfica documentada na Enciclopédia, especialmente aquelas relacionadas aos objetos da cultura material, é identificada por meio de sequência alfanumérica que estabelece correspondência direta com o acervo museológico. Essa codificação proporciona uma compreensão da magnitude do empreendimento salesiano, revelando que a Enciclopédia Bororo não pode ser compreendida apenas como obra bibliográfica, mas como sistema integrado de documentação que articula texto, imagem e cultura material em projeto de preservação e sistematização do conhecimento Boe.

A enciclopédia como sistema de comunicação híbrida e expressão do pensamento Boe

A enciclopédia surge como empreendimento da humanidade ainda na idade média entre os séculos II e III, no entanto seus contornos ganharão forma mais definitiva como a conhecemos hoje a partir do período renascentista, na transição para idade moderna. José Castro (1994) explora em seu artigo “Aspectos do enciclopedismo medieval” a evolução do pensamento enciclopédico durante esse período histórico, analisando seus principais elementos ao longo dos séculos.

As origens do enciclopedismo medieval confundem-se com o ocaso do enciclopedismo clássico, em que se destacam as obras de Plínio, Solino, Cícero e mesmo os escritos naturalísticos de Aristóteles que, embora não tivessem vocação enciclopedista, constituíam patrimônio cultural e saber positivo de que os enciclopedistas não podiam prescindir (Castro 1994: 192).

Segundo o autor, o pensamento enciclopedista medieval está intrinsecamente relacionado à “palavra” como critério da verdade, tendo como ponto de inflexão desse pensamento a Sagrada Escritura. Castro destaca que a origem epistemológica desse pensamento estava fundamentada na sistematização aristotélica, que gradualmente cede lugar ao conhecimento cumulativo de “curiosidades naturais” e, por fim, à espécie de anseio por

“ciência total” (Castro 1994: 192). A partir dos séculos XII e XIII, o autor aponta para uma importante mudança no panorama da mentalidade da época, impulsionada por grandes transformações como a queda da nobreza feudal, o florescimento da vida urbana, a intensificação do comércio e o surgimento das universidades.

A análise da Enciclopédia Bororo revela que essa obra transcende a simples documentação etnográfica para se constituir como sistema de comunicação híbrida que expressa a complexidade das relações interculturais estabelecidas no contexto missionário. Seguindo a perspectiva teórica de Amoroso (2005), compreendemos que as relações entre missionários e povos ameríndios não se caracterizam apenas pela “constatação das perdas” e das “resistências”, mas também por processos de reinterpretção de elementos estrangeiros e apropriação recíproca de aspectos culturais.

A Enciclopédia materializa esse encontro de cosmologias por meio de múltiplas dimensões. Primeiro, em sua estrutura organizacional, que combina a lógica classificatória ocidental com as categorias de pensamento Boe. Segundo, em seu conteúdo, que registra não apenas vocabulários e descrições etnográficas, mas também mitos, cantos e conhecimentos rituais que constituem o núcleo da cosmologia Boe. Terceiro, em sua produção imagética, que evolui de representações que enfatizavam a “civilização” dos indígenas para imagens que valorizam e enaltecem a cultura Boe em sua especificidade.

O conceito de *bapera*, utilizado pelos Boe para se referirem aos escritos dos missionários, revela a apropriação indígena desse sistema de comunicação. A expressão “*bapera de padre-doge*” não denota apenas reconhecimento da autoria missionária, mas também a incorporação deste conhecimento ao universo conceitual Boe. Nesse sentido, a Enciclopédia não é percebida pelos indígenas como documento externo sobre sua cultura, mas como “nosso livro”, conforme expressou Tiago Marques ao ver a primeira versão datilografada da obra.

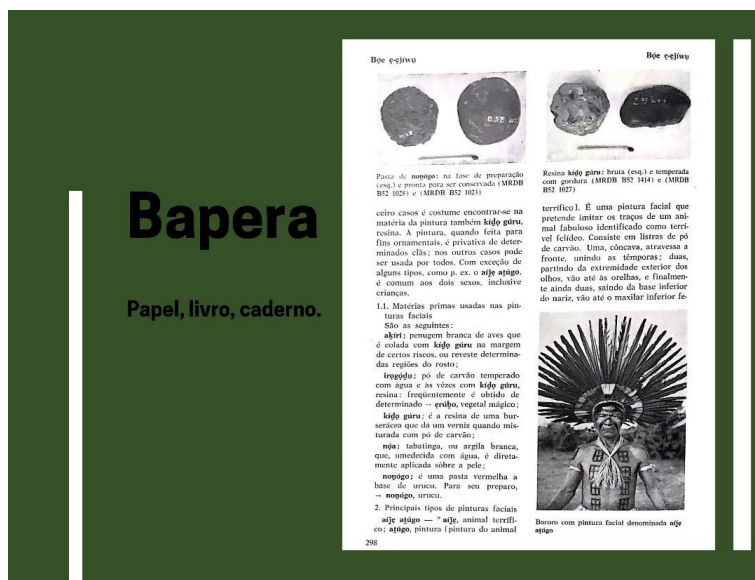


Fig. 7. Imagem de uma página da Enciclopédia Bororo.

Foto: Danilo Rodrigues, 2023.

A colaboração entre os missionários salesianos e os colaboradores Boe resultou em uma obra que expressa uma forma específica de organizar e transmitir saberes que emergem da interação entre diferentes sistemas de conhecimento. Os chefes indígenas, xamãs e intermediários culturais que participaram da produção da Enciclopédia não foram meros informantes, mas coautores de projeto que visava traduzir e registrar as dimensões cosmológicas de importante cultura ameríndia Boe.

A evolução das representações imagéticas na obra salesiana demonstra a transformação gradual na perspectiva missionária, que passa de enfoque centrado nas conquistas da missão para abordagem que valoriza e enaltece a cultura Boe. Essa mudança reflete processo de reconfiguração simbólica do contato, no qual a alteridade indígena é incorporada não apenas no espaço físico da missão, mas também em seu universo conceitual.

Conclusão

A análise da Enciclopédia Bororo como sistema de comunicação híbrida revela a

complexidade dos processos de tradução cultural que caracterizaram o encontro entre os missionários salesianos e o povo Boe. Essa obra monumental de 3.700 páginas não deve ser compreendida apenas como registro etnográfico produzido pelos missionários sobre os indígenas, mas como resultado de processo colaborativo que envolveu agenciamentos e negociações entre diferentes cosmologias.

A pesquisa demonstrou que a Enciclopédia transcende a simples documentação cultural para se constituir como artefato etnográfico que materializa o encontro entre as cosmologias cristã e ameríndia. A produção imagética salesiana presente na obra revela dinâmicas de reconfiguração simbólica do contato intercultural, evidenciando transformação gradual na perspectiva missionária que evolui de enfoque centrado nas conquistas da missão para abordagem que valoriza a especificidade cultural Boe.

A participação ativa de lideranças indígenas como *Meriri Odotuía*, *Ipape Ekiga*, *Marido Akiri*, dos xamãs *Arigão Kóca* e *Bokodóri Akiri*, e dos intermediários culturais, como *Tiago Marques*, foi fundamental para a transmissão de conhecimentos que constituem o núcleo

da obra. Esses colaboradores não foram meros informantes, mas coautores de projeto que visava traduzir e registrar as dimensões cosmológicas da cultura Boe.

O conceito de “sistema de comunicação híbrida”, desenvolvido por Amoroso (2005), oferece marco adequado para compreender a Enciclopédia como expressão do pensamento Boe que emerge da interação entre diferentes sistemas de conhecimento. A obra materializa processos de reinterpretação de elementos estrangeiros e apropriação recíproca de aspectos culturais, resultando em reconfiguração simbólica do contato que culmina na incorporação da alteridade no espaço conceitual da missão cristã.

A comparação entre a enciclopédia Bororo e a enciclopédia ocidental revela diferenças fundamentais em seus propósitos e metodologias. Enquanto a enciclopédia ocidental, desde suas origens medievais, busca sistematizar o conhecimento humano segundo critérios de universalidade e objetividade, a Enciclopédia Bororo emerge como projeto específico de tradução cultural que visa preservar e transmitir conhecimentos particulares de cultura ameríndia através de processo colaborativo entre diferentes tradições de saber.

A Enciclopédia Bororo representa, assim, uma forma singular de organização e transmissão de conhecimentos que transcende tanto a perspectiva missionária inicial quanto os modelos enciclopédicos ocidentais tradicionais. Ela constitui expressão do pensamento Boe que se materializa a partir de um sistema de comunicação híbrida, demonstrando a capacidade dos povos indígenas de agenciar processos de documentação de sua própria cultura e de se apropriar de tecnologias de registro e transmissão de conhecimento introduzidas pelo contato intercultural.

Esta pesquisa contribui para os estudos sobre missões e povos indígenas ao demonstrar que os processos de contato intercultural não se caracterizam apenas por imposição unilateral ou resistência passiva, mas por dinâmicas complexas de negociação, tradução e hibridização cultural que resultam em novas formas de expressão e conhecimento. A Enciclopédia Bororo exemplifica como os povos ameríndios foram capazes de se apropriar de instrumentos introduzidos pelo contato para expressar e preservar sua própria cosmologia, transformando-os em veículos de afirmação de sua identidade cultural.

RODRIGUES, D.G. Bapera: the Bororo encyclopedia and the encounter between salesian Missionaries and Boe indigenous people. *R. Museu Arq. Etn.* 45: 106-125, 2025.

Abstract: This article is part of my master’s ethnographic research that analyzes the Bororo Encyclopedia as an ethnographic artifact that materializes the encounter between Christian and Amerindian cosmologies, investigating how Salesian imagery production reveals the dynamics of symbolic reconfiguration of intercultural contact. The research is based on the hypothesis that the Encyclopedia should not be understood merely as an ethnographic record produced by missionaries about the Boe, but as a hybrid communication system resulting from a collaborative process involving agencies and negotiations between different cosmologies. Initially, I contextualize the Boe in their territorial, organizational and historical aspects, exploring the establishment of the Salesian mission and the dynamics of intercultural encounter, including mythological perspectives of contact and resulting cultural transformations. Subsequently, I examine the structure, production and collaboration in the Bororo Encyclopedia, highlighting the fundamental role of Tiago Marques Aipiboreu as the main indigenous interlocutor. The analysis of

imagic representations and their temporal evolution reveals transformations in the missionary perspective over the decades. The investigation of the material dimension of the Encyclopedia, through the documentary archive and museological collection of the Dom Bosco Museum of Cultures, demonstrates the close relationship between the work and the cataloging systems developed by the Salesians. I seek to highlight the Encyclopedia as a hybrid communication system and expression of Boe thought, following Marta Amoroso's perspective on the symbolic reconfiguration of intercultural contact. This research is conducted through a methodological approach that interrelates the anthropology of archives and art, understanding the Bororo Encyclopedia as an object of study and problematization that transcends simple documentation to constitute itself as a uniquely Bororo project.

Keywords: Boe Bororo; Bororo Encyclopedia; Anthropology of Art; Anthropology of Archives.

Referências bibliográficas

- Albisetti, C.; Venturrelli, Â.J. *Enciclopédia Bororo. Vol. 1: Vocabulários e Etnografia*. 1962. MRDB, Campo Grande.
- Almeida, S.V.; Cachado, R.Á. 2016. *Os arquivos dos antropólogos*. Palavrão, Lisboa.
- Amoroso, M. 2005. Religião como tradução: missionários, tupi e “tapuia” no Brasil colonial. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* 20:186-189.
- Bello, L.M.L. 2020. *Atividade missionária e transformações: instância e variação entre os Boe-Bororo de Meruri-MT*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá.
- Bordignon, M. 1986. *Os Bororo na história do Centro Oeste brasileiro: 1716-1986*. Missão Salesiana de Mato Grosso, Campo Grande.
- Boro Makuda, A. 2017. *Direito ao espaço memorial Bóe-Boróro*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá.
- Castro, J.A. 1994. Aspectos do enciclopedismo medieval. *Humanística e Teologia*, 15:191-204.
- Clifford, J. 1998. Trabalho de campo, reciprocidade e elaboração de textos etnográficos: o caso de Maurice Leenhardt. In: James Clifford. *A experiência etnográfica. Antropologia e literatura no século XX*. Editora da UFRJ, Rio de Janeiro, 227-251.
- Colbacchini, A. *I Bororos Orientali “Orariniugudoge” del Mato Grosso (Brasile)*. 1925. SEI, Torino.
- Cunha, O.M.G. 2004. Tempo imperfeito: uma etnografia do arquivo. *Mana*, 10:287-322.
- Ferreira, L. 2022. Encontros etnográficos com documentos burocráticos: estratégias analíticas da pesquisa antropológica com papéis oficiais. *Etnografias contemporâneas*, 8:162-185.
- Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). 2010. *Censo Demográfico 2010: resultados gerais da amostra*. IBGE, Rio de Janeiro.
- Instituto Socioambiental (ISA). 2025. Boe (Bororo). Povos Indígenas no Brasil. Disponível em: <[https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Boe_\(Bororo\)](https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Boe_(Bororo))>. Acesso em: 1 dez. 2025.

- Lévi-Strauss, C. 1957. *Tristes trópicos*. Anhembi, São Paulo.
- Lévi-Strauss, C. 2004. *O cru e o cozido: mitológicas 1*. Editora Cosac Naify, São Paulo.
- Malinowski, B. 1922. Ethnology and the Study of Society. *Economica*, 6:208-219.
- Novaes, S.C. 2006. Funerais entre os Bororo: imagens da refiguração do mundo. *Revista de Antropologia*, 49:283-315.
- Oliveira, A.; Barbosa, I. 2019. Aprender e ensinar a fazer uma antropologia dos arquivos. *Debates em Educação*, 11:405-415.
- Oliveira, E. I. 2016. *O Jorubo e o Meriri Ikureu Oiagodu Rogu: encontro intercultural e poder entre os Bororo da aldeia Meruri*. Dissertação de mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.
- Portocarreiro, J.A.B. 2001. *Bái, a casa bóe: a casa bororo uma história da morada dos índios Bororo*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá.
- Ribeiro, D. 1985. *Os índios e a civilização*. 2. ed. Círculo do Livro, São Paulo.
- Rodrigues, D.G. 2016. *Boe Atugo: Cosmologia, Arte e Performance por uma Cosmopolítica da Resistência entre os Boe Bororo de Meruri-MT*. Monografia de graduação. Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá.
- Schaden, E. 1969. Apresentação. In: Albisetti, César; Venturelli, Ângelo Jayme. *Enciclopédia bororo: Lendas e Antropônimos*. Museu Regional Dom Bosco, São Paulo.
- Valentini, L. 2011. *Um laboratório de antropologia: o encontro entre Mário de Andrade, Dina Dreyfus e Claude Lévi-Strauss (1935-1938)*. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Valentini, L. 2018. O meio de ter ideias imprevistas: Lévi-Strauss, fichas e fichários. *Campos – Revista de Antropologia*, 18:2.
- Viegas, S.M. 2014. As múltiplas vidas dos arquivos de campo: Tupinambá de Olivença 1997-2014 (Brasil). In: Almeida, S.V.; Cachado, R.A. (Ed.). *Os Arquivos dos Antropólogos* (p. 109-120). Palavrão, Lisboa.
- Viertler, R.B. 1991. *A refeição das almas*. Editora Hucitec; Edusp, São Paulo.
- Wüst, I. 1992. Contribuições arqueológicas, etnoarqueológicas e etno-históricas para o estudo dos grupos tribais do Brasil Central: o caso Bororo. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, 2:13-26.

O estado da arte da utilização de fitólitos em estudos de reconstituição de paleoambientes de ocupação humana no Brasil

Roberta Maciel Pacheco Valente*

Heloisa Helena Gomes Coe**

Karina Ferreira Chueng***

Aline Gonçalves de Freitas****

David Oldack Barcelos Ferreira Machado*****

Antônia Elisângela Aguiar*****

Yannara Brennda da Silva Leôncio*****

VALENTE, R.M.P. *et al.* O estado da arte da utilização de fitólitos em estudos de reconstituição de paleoambientes de ocupação humana no Brasil. *R. Museu Arq. Etn.* 45: 126-156, 2025.

Resumo: Este artigo apresenta uma revisão bibliográfica sobre trabalhos realizados nos últimos quinze anos no Brasil acerca da reconstituição de paleoambientes de ocupação humana utilizando o bioindicador fitólitos, partículas de opala biogênica depositadas nas células vegetais. O objetivo é disponibilizar à comunidade científica trabalhos sobre a aplicação dos fitólitos em contextos arqueológicos. As pesquisas com fitólitos têm obtido um grande crescimento, pois são essenciais para compreensão da evolução das paisagens ao longo do Holoceno. Nesta compilação observou-se que existe uma grande disparidade espacial na produção científica, que está concentrada principalmente nas regiões Norte (36% dos trabalhos e 32% dos sítios) e Sul (28,5% dos trabalhos e 29% dos sítios), enquanto no Nordeste, os trabalhos são escassos (7% dos estudos e 14% dos sítios), e nenhum foi registrado para o Centro-Oeste. Entre os 42 sítios arqueológicos levantados, os tipos mais estudados são os sambaquis (15), seguidos dos abrigos sob rocha (11) e sítios indígenas em Terra Preta (5). Na região Norte, além de sítios em Terra Preta e sambaquis, também foram estudados sítios em montículos e geoglifos. Nas regiões Norte, Nordeste e Sudeste foram estudados outros tipos de sítios a céu aberto (quatro, no total), e apenas uma casa subterrânea, na região Sul. Apesar do déficit de publicações, que felizmente vem apresentando uma tendência de aumento a partir de 2014, o trabalho reforça positivamente a aplicação da análise de fitólitos

* Discente de Pós-graduação (Doutorado)/Mestre, Universidade Federal Fluminense (UFF). <beta.mvalente11@gmail.com>

** Professora Titular/Doutora, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). <helosacoe@gmail.com>

*** Professora Substituta/Pós-Doutora, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). <karinachueng@yahoo.com.br>

**** Pesquisadora Científica e Tecnológica PDCTR-FAPEPI/CNPQ/ Pós-Doutora, Universidade Federal do Piauí (UFPI). <tuttyfreitas@gmail.com>

***** Especialista Ambiental/Doutora, KL Engenharia. <elisximenes@gmail.com>

***** Mestre, Universidade Federal do Piauí (UFPI). <yannaraleoncio@gmail.com>

como uma ferramenta para a reconstituição paleoambiental, no uso da terra e na dieta, dada à sua resistência, mostrando-se estáveis aos efeitos adversos do intemperismo físico, químico e/ou biológico.

Palavras-chave: Sítios Arqueológicos; Microarqueobotânica; Fitólitos; Paleoambientes de Ocupação Humana; Paleoclima.

Introdução

A reconstituição do ambiente de antigas ocupações humanas é extremamente importante para a pesquisa arqueológica. Entre os indicadores biológicos utilizados para essas reconstituições, destacam-se os fitólitos. A abundância, a durabilidade, as morfologias diagnósticas e a excelente preservação dessas partículas de sílica biogênica representam um potencial para sua aplicação nas reconstituições paleoambientais e paleoecológicas do Quaternário Tardio, conforme apontam, entre outros estudiosos, Alexandre *et al.* (1999), Chueng *et al.* (2018, 2019), Coe, Osterrieth e Honaine (2014), Coe *et al.* (2017a, 2018), Dias *et al.* (2019), Fredlund & Tieszen (1997), Paisani *et al.* (2016), Piperno & Becker (1996) e Seixas *et al.* (2019).

No Brasil, a utilização do bioindicador fitólito cresceu consideravelmente nos últimos anos na reconstituição de antigas paisagens, na forma de captação dos recursos vegetais por parte de grupos humanos, nos processos de domesticação, manejo e/ou cultivo de plantas e na interpretação da formação do registro arqueológico (Bozarth *et al.* 2009; Boyadjian *et al.* 2016; Caromano *et al.* 2013; Chueng *et al.* 2018, 2020a; Corteletti *et al.* 2016; Hilbert *et al.* 2017, 2023; Levis *et al.* 2017; McMichael *et al.* 2015; Ortega 2019; Piperno, McMichael & Bush *et al.* 2015; Schneider 2014; Souza, Chueng & Rizzi 2022; Teixeira-Santos *et al.* 2015; Watling *et al.* 2017, 2020; Wesolowski *et al.* 2007).

O objetivo deste artigo é disponibilizar ao leitor fontes bibliográficas relevantes sobre a utilização dos fitólitos em contextos arqueológicos brasileiros, tendo como recorte temporal as pesquisas executadas nos últimos quinze anos.

Material e métodos

A metodologia empregada foi o levantamento bibliográfico executado por intermédio de plataformas de pesquisa como o Google Acadêmico, o Portal de Periódicos da CAPES (principal fonte de pesquisa) e repositórios online que agregam estudos de cunho acadêmico, como o *Online Library* e o *Research Gate*, buscando artigos relevantes sobre a temática no Brasil, além de trabalhos de conclusão de curso (monografias, dissertações e teses). A busca priorizou as pesquisas em português, sem limitação cronológica inicial, pois queríamos mensurar o desenvolvimento da técnica no Brasil. A partir do levantamento, foi percebido que a utilização de fitólitos como bioindicador é relativamente recente no Brasil, principalmente em sítios arqueológicos, não tendo sido localizados trabalhos com os parâmetros estabelecidos para período anterior a 2007. Limitamos a cronologia final para o ano de 2023, quando a pesquisa foi realizada, com a finalidade de apresentar dados de trabalhos em anos completos.

A partir das palavras-chave “fitólitos” e/ou “sítios arqueológicos”, foram selecionados 40 trabalhos cujo critério de inclusão foi: (1) as cronologias dos sítios arqueológicos (do mais antigo ao mais recente); (2) a diversidade de ambientes de ocupação humana e; (3) o caráter regional de cada estudo (pela obtenção de dados quantitativos). Para a espacialização geográfica dos sítios arqueológicos incorporados a esta pesquisa, utilizou-se o programa GVSIG. Essa ferramenta permitiu organizar e visualizar os dados em ambiente SIG, resultando na elaboração de um mapa de localização, que funciona como produto cartográfico ao contextualizar

especialmente os locais analisados em relação ao território brasileiro.

Fundamentação teórica

Fitólitos são corpos microscópicos (<60-100 μm) que podem ser constituídos de sílica hidratada ($\text{SiO}_2 \cdot n\text{H}_2\text{O}$), denominando-se, assim, silicofitólitos, ou oxalato de cálcio (calcifitólitos), sendo o primeiro amorfo, e o segundo, cristalino.

Essas biomineralizações estão presentes nas paredes celulares e/ou espaços intra ou extracelulares do tecido vegetal (Bertoldi de Pomar 1971; Parry & Smithson 1964). São formados por um processo de biomineralização feito por mediação das plantas, as quais constroem uma estrutura ou molde em que se introduzem os íons e ali são induzidos a se precipitar e cristalizar (Epstein 2001; Piperno 1988). Isso faz com que o fitólito seja um “molde” das células das

plantas (Coe, Osterrieth & Honaine 2014). Apesar de existirem fitólitos constituídos de cálcio, neste trabalho somente os silicofitólitos serão estudados, por terem uma morfologia mais diagnóstica e por se preservarem nos solos, possibilitando estudos ambientais.

O processo de formação e a produção dos fitólitos se inicia ainda no solo com a dissolução do silício por processos de intemperização dos minerais primários e secundários, podendo ser originado também pela decomposição de restos vegetais, dissociação do ácido silícico polimérico, liberação de silício de óxidos de ferro (Fe^{2+}) e alumínio (Al) e dissolução de minerais cristalinos e não cristalinos, tornando-se, assim, disponível no solo para a absorção pelas plantas (Lepsch 2011). A senescência e a decomposição dos restos vegetais fazem com que os fitólitos sejam incorporados ao solo, sendo bastante estáveis, podendo tornar-se importantes microfósseis, já que apresentam configurações típicas da vegetação de origem (Coe, Osterrieth & Honaine 2014) (Fig. 1).

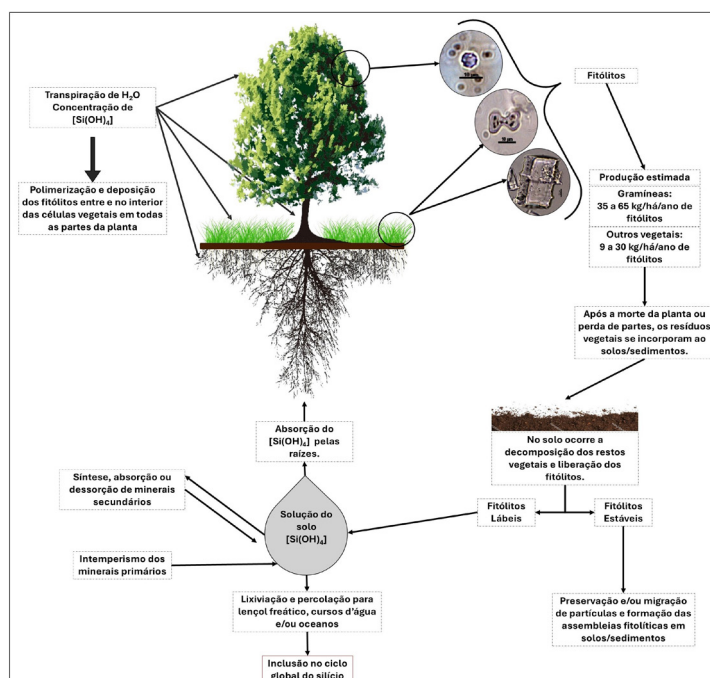


Fig. 1. O ciclo da Sílica e o processo de formação e deposição dos fitólitos.

Fonte: Adaptado de Lepsch (2011).

Por serem constituídos por um composto químico resistente, os fitólitos se mostram estáveis aos efeitos adversos do intemperismo físico, químico e/ou biológico de determinados ambientes. Em depósitos sedimentares terrestres, as reconstruções climáticas com base em estudos palinológicos são muitas vezes limitadas pela preservação diferencial dos palinóforos (i.e., grãos de pólen e esporos de plantas, microalgas, microfungos e outros microfósseis orgânicos) em ambientes secos ou oxidantes (como em solos tropicais bem drenados), ou pela variabilidade da produção e dispersão das espécies vegetais (Alexandre *et al.* 1997; Bremond *et al.* 2005a; Freitas *et al.* 2022). Além disso, os valores $\delta^{13}\text{C}$ da matéria orgânica do solo (MOS) registram variações entre plantas C_3 e C_4 , mas como as plantas C_3 incluem vários táxons além das dicotiledôneas lenhosas, os valores $\delta^{13}\text{C}$ não expressam adequadamente a densidade arbórea (Alexandre *et al.* 1999; Bremond *et al.* 2005a). Já os fitólitos permitem distinguir entre gramíneas C_3 e C_4 , podendo-se interpretar os valores $\delta^{13}\text{C}$ da MOS como predominância de floresta ou pradaria C_3 e densidade da floresta (Calegari *et al.* 2013).

As análises de fitólitos permitem:

- (1) a caracterização específica e funcional de plantas; (2) reconstruções paleobotânicas e paleoambientais (comparação com assembleias fitolíticas de vegetações modernas e/ou a identificação taxonômica das plantas e possível identificação da vegetação – semelhante aos grãos de pólen. Em geral, nas pesquisas usa-se a combinação das duas abordagens); (3) arqueológicas (processo de formação de sítios arqueológicos, domesticação, cultivo e manejo de plantas, alimentação e demais usos de plantas); (4) entendimento das relações evolução/degradação dos solos; (5) a conformação das matrizes e sua relação com a estabilidade dos agregados do solo; (6) melhor compreensão do ciclo biogeoquímico da sílica (dissolução, preservação e transferência) (Coe, Osterrieth & Honaine 2014).

Assim como outros bioindicadores, os fitólitos apresentam algumas limitações

quanto ao seu uso que devem ser observadas. A produção de fitólitos é múltipla e redundante: uma única planta pode produzir diferentes tipos de fitólitos (multiplicidade) enquanto os mesmos morfotipos podem ser produzidos em diferentes tecidos vegetais e em várias plantas (redundância), que podem ou não ter uma relação taxonômica (Bremond *et al.* 2005b).

Devido à multiplicidade e redundância da produção de fitólitos nas plantas, às vezes é difícil atribuir valor taxonômico a um único morfotipo de fitólito. No entanto, é possível identificar grupos de tipologias com valores taxonômicos em termos de tipos de vegetação. Esses grupos são chamados de assembleias fitolíticas. Uma assembleia de fitólitos consiste em um número estatisticamente válido de tipologias de fitólitos e representa a produção qualitativa e quantitativa média de fitólitos por um determinado tipo de vegetação.

Um único fitólito não permite, portanto, caracterizar um táxon, mas um conjunto de fitólitos possibilita a caracterização de uma formação vegetal. Uma assembleia fitolítica depende da biomassa, da produção de fitólitos (compreendendo uma multiplicidade e redundância de formas) e de sua dissolução seletiva na serapilheira e no solo, ou seja, sua tafonomia (Bremond *et al.* 2005b).

De acordo com o princípio da uniformidade, se um tipo de vegetação produz uma assembleia fitolítica moderna característica, quando encontramos essa assembleia no solo/sedimento podemos inferir o tipo de vegetação fóssil.

Assim, como os fitólitos podem se mostrar por vezes redundantes em alguns aspectos, algumas plantas produzem fitólitos que são considerados morfologicamente distintos, como as dicotiledôneas lenhosas (Spheroid ornate), as palmeiras (Spheroid echinate), as ciperáceas (Papillate) e principalmente as Poaceae (gramíneas), por serem consideradas as maiores produtoras e das quais podemos extrair informações ao nível de subfamília (Fig. 2).

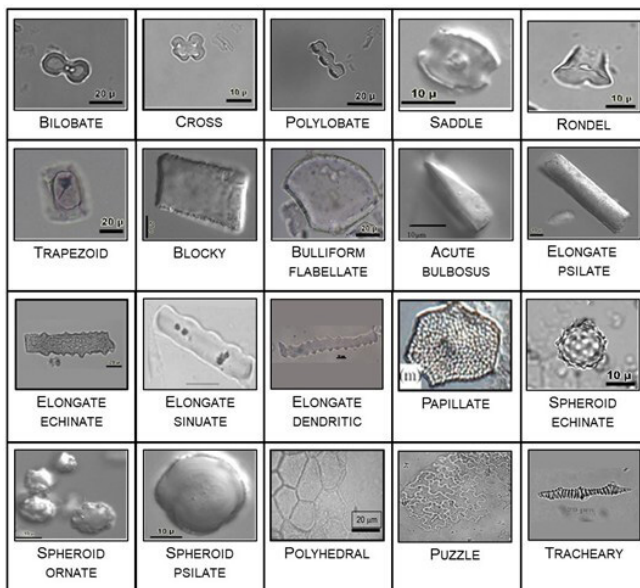


Fig. 2. Principais morfotipos de fitólitos encontrados em regiões tropicais

Fonte: Autores (2024).

Análises das assembleias fitolíticas nos solos e sedimentos permitem determinar importantes variáveis ambientais, através de índices fitolíticos, como: (1) o índice D/P (Dicotiledôneas lenhosas / Poaceae), que indica a densidade da cobertura arbórea calculando a proporção de fitólitos característicos dos elementos lenhosos em relação à soma de fitólitos diagnósticos de gramíneas (Coe, Osterrieth & Honaine 2014); (2) o Índice Iph% (Chloridoideae / Chloridoideae + Panicoideae), que indica a adaptação da formação vegetal à aridez; é a proporção de fitólitos de gramíneas baixas de ciclo fotossintético em C4 (Chloridoideae) em relação à soma de fitólitos de gramíneas altas de ciclo fotossintético em C4 (sobretudo Panicoideae); (3) o Índice Bi%, indicador de estresse hídrico, calculado pela proporção dos morfotipos de fitólitos que se precipitam nas células buliformes da epiderme das plantas (sobretudo gramíneas) quando elas são submetidas a um forte estresse hídrico (Coe, Osterrieth & Honaine 2014); (4) o Índice Ic (proporção de gramíneas C₃ ou C₄), que indica a adaptação da formação vegetal a uma temperatura mínima e/ou à pressão parcial de Dióxido de Carbono (pCO₂) forte (zonas de altitude) (Coe,

Osterrieth & Honaine 2014); (5) o Índice Pa/P, que calcula a densidade de cobertura de palmeiras em relação à cobertura por gramíneas (Coe, Osterrieth & Honaine 2014).

Aplicações dos fitólitos em pesquisas arqueológicas

Segundo Shillito (2011), existem três características dos fitólitos vantajosas para os estudos arqueológicos, pois permitem incorporar informações sobre registros arqueobotânicos: a durabilidade, a imutabilidade e a capacidade para fornecer uma representação anatômica geral e cobertura taxonômica mais ampla, como família e gênero.

Durabilidade: as características físico-químicas dessas partículas fazem com que sejam o único resto botânico preservado em condições de conservação não excepcionais. Isso geralmente ocorre em ambientes sedimentares com intervalos de pH entre 2 e 9. Galvão (2019), baseado nos dados obtidos por Moraes (2015), excluiu de seu estudo dois sítios por apresentarem valores de pH mais elevados que a média (6,99 e 7,84).

Várias pesquisas em Paleontologia e Geologia confirmam essa durabilidade (Fredlund & Tieszen 1997; Strömberg 2002). No campo da Arqueologia, essa técnica tem sido aplicada para o estudo de ocupações por sociedades caçadoras-coletoras e povos ceramistas, tendo sido analisados, de preferência, materiais de cronologias mais recentes, nos quais, na maioria das vezes, têm boa conservação de outros restos arqueobotânicos, como carvões, madeiras, frutos e sementes (Scheel-Ybert *et al.* 2010; Shock & Moraes 2019). Assim, têm proliferado especialmente os estudos de manejo de plantas ou contextos relacionados às origens da agricultura (Miller-Rosen & Weiner 1994; Mbida *et al.* 2001; Pearsall & Trimble 1984; Trombold & Israde-Alcantara, 2005; Zhao & Piperno 2000).

Inalterabilidade: a análise de fitólitos fornece uma visão geral do consumo de vegetais, independentemente dos processamentos aos quais tenham sido submetidos (cortados, moidos, cozidos, grelhados, etc.), já que não alteram os protocolos a serem seguidos ou os resultados da técnica, pois os fitólitos não são modificados quando as plantas sofrem essas transformações. Em relação ao tratamento de calor, normalmente também temos uma representação fiel dos fitólitos, já que a temperatura de fusão da sílica é elevada.

Representação anatômica geral: as técnicas em vestígios macrobotânicos, como a Antracologia e a Carpologia, têm suas análises limitadas se o objetivo do trabalho é conhecer o consumo geral de vegetais. Os macrocarvões dispersos nas camadas de ocupação humana também são utilizados em reconstituições paleoambientais (Scheel-Ybert *et al.* 2010; Shock & Moraes 2019). A análise dos fitólitos nos remete a praticamente qualquer tipo de tecido vegetal e qualquer tipo de planta. Desse modo, abrange um espectro mais amplo de tecidos e grupos de plantas (Shillito 2011).

Além disso, os estudos de fitólitos em Arqueologia podem ser divididos em duas grandes categorias: (1) artefatos arqueológicos contendo resíduos de alimentos ou carbonização (fuligem), como vasilhas cerâmicas, artefatos líticos, cálculos dentários, coprólitos e estruturas

de combustão (fogueiras) e (2) amostras de sedimentos ou solos (Shillito 2013).

No entanto, assim como qualquer outra biomineralização de sílica, os estudos com fitólitos apresentam algumas limitações que precisam ser levadas em consideração na interpretação dos dados, sendo o mais indicado associá-las a uma análise *multiproxy* para que os resultados sejam objetivos. Entre essas limitações, pode-se destacar os fatores de multiplicidade e redundância da produção fitolítica, sendo difícil atribuir valor taxonômico a um único fitólito, uma vez que o mesmo fitólito pode ser produzido por diferentes plantas, e uma mesma planta produzir diversos tipos de fitólitos (Coe 2009).

Dessa forma, recomenda-se, nesse tipo de análises, buscar caracterizar as assembleias fitolíticas, que são constituídas por um número estatisticamente válido de tipologias fitolíticas e representa a “produção média qualitativa e quantitativa” de fitólitos de uma vegetação em particular, permitindo, assim, caracterizar um tipo de formação vegetal e a sua densidade arbórea.

Outro ponto é que, quando se utiliza material extraído de solos, principalmente os remobilizados, não se pode analisar os perfis como uma sequência sedimentar, mas como uma mistura entre materiais de origem e idades diferentes, que sofreram transporte e bioturbação (Coe 2009).

Resultados

Estudos com fitólitos em sítios arqueológicos no Brasil

Podemos definir sítio arqueológico como “o local onde se encontram vestígios resultantes de atividades humanas, do período pré-colonial ou histórico, localizados em superfície, subsuperfície ou submersos, passível de contextualização arqueológica” (Iphan, 2019). Atualmente, no Brasil existem mais de 26 mil sítios arqueológicos cadastrados, segundo a base de dados SICG/IPHAN¹.

1 Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1376/>. Acesso em: 13/12/2023.

No Brasil existem diversos contextos arqueológicos diretamente relacionados a seus ambientes de ocupação, desde os sambaquis nas regiões litorâneas às estearias maranhenses, a abrigos sob-rocha nos Platôs, Planaltos e Serras Interiores e sítios a céu aberto nas Depressões Nordeste à Sudeste, e os sítios ribeirinhos com antrossolos, sambaquis fluviais e geoglifos amazônicos, as casas subterrâneas e os cerritos nos Planaltos e Serras ao Sul.

Com o avanço de pesquisas interdisciplinares em sítios arqueológicos, aliadas à utilização de indicadores *multiproxies*, os resultados têm sido cada vez mais satisfatórios no que tange à compreensão e à reconstituição tanto dos modos de vida e da mobilidade de antigos grupos humanos quanto de reconstituições paleoambientais, de paleovegetação e do paleoclimas e suas

relações paleoetnobotânicas, como os processos de domesticação, consumo, manejo e cultivo de plantas (Boyadjian *et al.* 2016; Caromano *et al.* 2013; Corteletti *et al.* 2016; Iriarte *et al.* 2012; Watling *et al.* 2020; Wesolowski *et al.* 2007).

Embora ainda com muitas lacunas, temos observado, nos últimos anos, um aumento na aplicação do bioindicador fitólito como *proxy* nas pesquisas que visam ampliar e corroborar tais estudos em contextos arqueológicos.

Nesse sentido, apresentamos uma revisão dos trabalhos que utilizaram análise de fitólitos em diversos contextos arqueológicos no Brasil. Foram analisados 42 trabalhos sobre fitólitos em 42 sítios arqueológicos distribuídos pelas regiões Norte, Nordeste, Sudeste e Sul. Não foi registrado, até o momento, nenhum trabalho com fitólitos em sítios arqueológicos da região Centro-Oeste (Fig. 3).

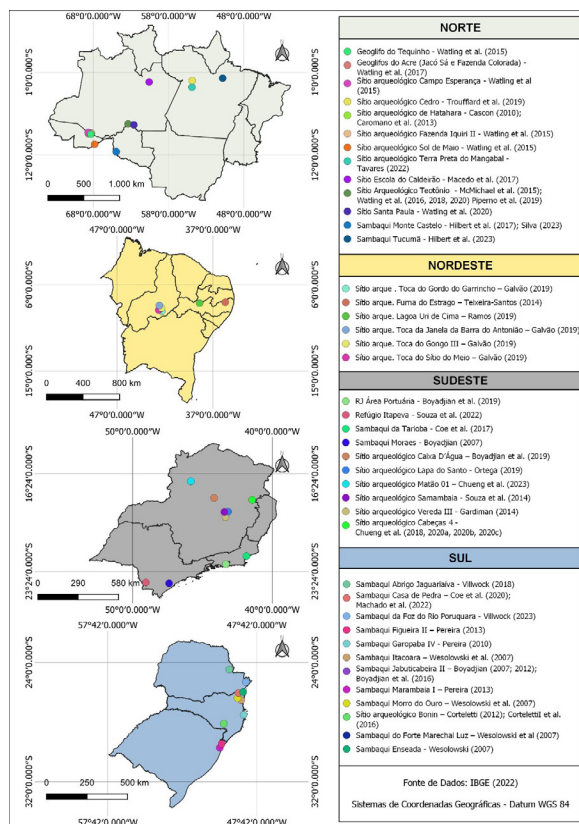


Fig. 3. Localização dos sítios arqueológicos apresentados neste estudo.

Fonte: Autores (2025).

Região Norte

Cascon (2010) apresentou em sua dissertação de mestrado os resultados de sua pesquisa, que visava determinar os recursos vegetais consumidos por populações indígenas amazônicas holocênicas durante os períodos de ocupação do Sítio **Hatahara**, a partir de microvestígios botânicos, principalmente fitólitos e grãos de amido, provindos de artefatos cerâmicos e líticos e de amostras de solo. Os resultados das assembleias fitolíticas apontaram para uma grande variedade de recursos vegetais utilizada nesse sítio, sendo destacada a presença de plantas manejadas, como as palmeiras, e cultivadas, como o milho (*Zea mays*) e o cará (*Dioscorea* sp.).

Caromano e colaboradores (2013), também estudando o sítio arqueológico **Hatahara**, utilizaram pesquisas microarqueobotânicas e antracológicas, objetivando melhorar a compreensão dos aspectos humanos que influenciaram a vegetação pretérita, bem como a dieta dos habitantes desse sítio. Para as análises microarqueobotânicas, foram analisados grãos de amido e fitólitos extraídos de oito artefatos cerâmicos escavados em duas unidades distintas. As assembleias fitolíticas indicaram a presença de morfotipos de palmeiras, estas sendo de seis prováveis gêneros: *Astrocaryum*, *Attalea*, *Bactris*, *Euterpe*, *Mauritia* e *Oenocarpus*. Também foram observados diversos fitólitos de táxons não identificáveis.

McMichael e colaboradores (2015) avaliaram o grau de impacto da ação humana sobre a estrutura da floresta na região da Amazônia Ocidental, com base em dados arqueológicos e paleoecológicos, usando metodologias que permitem comparações inter-regionais. Analisaram as assembleias de microcarvões e fitólitos em amostras de solo de locais próximos a sítios arqueológicos, sítios de florestas ribeirinhas e interfluviais e uma estação de pesquisa biológica, que se acredita conter áreas de florestas menos perturbadas na Amazônia. Os locais estudados no Brasil foram: Barcelos-Amazonas, Porto

Velho-Rondônia, Rio Branco-Acre, Tefé-Amazonas e o sítio arqueológico Teotônio (situado sobre um barranco na margem direita do rio Madeira, próximo à antiga cachoeira do Teotônio). Para o sítio **Teotônio**, as análises das assembleias fitolíticas indicaram a presença de uma mistura de fitólitos de plantas arbóreas, herbáceas e palmeiras. O estudo ainda aponta um aumento de palmeiras após 1.500 anos cal AP no local.

Investigando as estratégias de subsistência no sudoeste amazônico, Watling e colaboradores (2015) estudaram oito sítios arqueológicos, sendo quatro deles no Brasil, mais precisamente no leste do Acre. Dos sítios brasileiros estudados e que reportam ao objetivo dessa revisão, três são monticulares (**Fazenda Iquiri II, Sol de Maio, Campo Esperança**) e um de geoglifo (**Tequinho**). A pesquisa utilizou fitólitos como *proxy* extraídos de sedimentos e/ou cerâmicas escavados nesses sítios. Dos recursos domesticados, os resultados indicaram a presença de táxons associados a espigas de milho (*Zea mays*) nos quatro sítios e de abóbora (*Cucurbita* sp.) em três Sítios (Campo Esperança, Sol de Maio, Tequinho). Em relação às plantas não cultivadas, houve uma variedade de fitólitos identificada, indicando um grande consumo de frutíferas locais, além de morfotipos de palmeira (Arecaceae), Annonaceae e *Cyperus/Kyllinga* sp. Também foram identificados morfotipos de gramíneas (Bambusoideae), indicando, possivelmente, uma transição entre a floresta e ambientes abertos.

Watling *et al.* (2016), no Sítio arqueológico **Teotônio**, no alto do Rio Madeira, em Rondônia, analisaram cinco tipos de florestas mais comuns presentes hoje para compará-los de forma análoga com conjuntos paleoecológicos de locais pré-colombianos de terraplenagem na área, os antigos geoglifos. O estudo concluiu que as assembleias de fitólitos de solos superficiais analisadas podem ser usadas como análogos para melhorar a precisão de reconstruções arqueológicas e paleoecológicas na região.

Macedo e colaboradores (2017) estudaram a relação das atividades antrópicas com processos de formação pedogenética de solos com horizontes superficiais escuros, denominados Terra Preta da Amazônia, no sítio arqueológico **Caldeirão**, no município de Iraduba-Amazonas. Utilizando *multiproxies*, incluindo análises fitolíticas, a pesquisa confirmou a hipótese de que processos pedogenéticos podem ser intensificados por atividades antrópicas antigas e não por causas naturais, como acreditado anteriormente. Os resultados dos fitólitos sugeriram que a maior espessura da Terra Preta da Amazônia pode ser associada ao uso intensivo do solo e que a cor escura esteja ligada à maior incorporação de restos orgânicos, tais como folha de palmeiras e carvão.

Watling e colaboradores (2017) apresentaram um artigo com os resultados de um estudo realizado com amostras de solos de dois geoglifos no município de Senador Guiomard, no leste do Acre: o **Jacó Sá** e o **Fazenda Colorada**. Nesse estudo foram utilizadas, como metodologias, as análises de fitólitos, de microcarvões e de isótopos de carbono, objetivando a reconstrução da vegetação e uso da terra nos geoglifos. Os resultados das assembleias fitolíticas indicaram o domínio de morfotipos de gramíneas Bambusoideae, demonstrando que esse tipo de vegetação, encontrado ainda hoje nessa região, esteve presente na região, pelo menos, nos últimos 6 mil anos. O estudo também identificou períodos de diminuição dessa vegetação no final do Holoceno, possivelmente como consequência da intensificação do desmatamento e/ou pelo manejo florestal.

Hilbert *et al.* (2017) estudaram o sambaqui fluvial **Monte Castelo**, localizado na bacia do rio Guaporé, em Rondônia. O sítio é um concheiro de água doce com cerca de 6,3 metros de altura, datado de aproximadamente 9.400 anos. Localiza-se em uma zona úmida tropical com floresta de galeria e rodeado por outros sambaquis. Nessa pesquisa, os autores buscaram documentar evidências da domesticação do

arroz silvestre (*Oryza sp.*) em locais da região amazônica utilizando análise de fitólitos de sedimentos arqueológicos e comparando-os com a coleção de referência de fitólitos atuais de arroz silvestre. Os resultados das assembleias fitolíticas apontaram a presença de fitólitos diagnósticos do arroz silvestre em todas as amostras analisadas, que remontam períodos diversos de ocupações humanas nesse sítio. A domesticação do arroz no sítio Monte Castelo é interpretada a partir do aumento do tamanho dos fitólitos. Também foram identificados fitólitos associados a milho, abóbora, *Arecaceae* e *Annonaceae*, sugerindo que os habitantes de Monte Castelo utilizavam recursos vegetais silvestres e domesticados, os chamados sistemas agroflorestais mistos. A diversidade de espécies de plantas domesticadas e não domesticadas recuperadas das camadas arqueológicas reflete a complexidade socioeconômica das populações holocênicas amazônicas. As estratégias de produtividade funcionavam além do nível de subsistência, como um importante meio de complexidade social e de descentralização agrícola (Furquim 2018; Moraes 2015; Neves 2012).

Watling *et al.* (2018) iniciaram um projeto de pesquisa no sudoeste amazônico, mais precisamente no Sítio **Teotônio**, situado sobre um barranco na margem direita do rio Madeira, em Rondônia, com o objetivo de registrar evidências diretas da domesticação de plantas e da produção de alimentos durante as ocupações humanas no Holoceno Inicial e Médio. O estudo foi realizado por meio de datações radiocarbônicas (^{14}C), análise de indústrias líticas e indicadores microarqueobotânicos, a saber: fitólitos e grãos de amido recuperados de artefatos líticos lascados e de amostras de sedimentos coletados em perfil estratigráfico. Os resultados microarqueotânicos obtidos apontam para uma pré-domesticação de algumas culturas, como abóbora (*Cucurbita sp.*), mandioca (*Manihot sp.*) e feijão (*Phaseolus sp.*), que se intensificou ao longo do Holoceno.

Troufflard e Alves (2019) publicaram um estudo sobre o Sítio **Cedro**, no município

de Belterra, no Estado do Pará, com o objetivo de compreender a funcionalidade dos espaços e das atividades realizadas ao longo do tempo nesse sítio. A pesquisa foi realizada através de análises geoquímicas, material lítico e fitólitos extraídos de amostras de solo. No que tange à análise fitolítica, os resultados indicaram a presença de morfotipos diagnósticos da família Poaceae (*Oryza* sp. e Oryzaceae), de Arecaceae (as palmeiras Euterpeae/Mauritiinae, Attaleinae, *Bactris*/*Astrocaryum* spp.), de Cyperaceae (*Cyperus* sp.) e Marantaceae (*Maranta arundinacea* e *Calathea allouia*). Também foram identificados fitólitos associados a milho, mandioca e abóbora.

Piperno, McMichael e Bush (2019) reanalisaram testemunhos de solos de terra firme e fluvial recuperados em 2008-2009, em diversos pontos na Amazônia ocidental e central, incluindo o sítio arqueológico **Teotônio**, em Rondônia. O estudo visava construir informações sobre o manejo florestal de três espécies de palmeiras de importância econômica (*Euterpe precatoria*, *Oenocarpus bacaba* e *Oenocarpus bataua*), a partir da análise de fitólitos. Os resultados dos fitólitos indicaram que no sítio Teotônio houve as maiores frequências de várias espécies de palmeiras, entre as quais estão incluídas como espécies hiperdominantes (Ter Steeg et al. 2013) em comparação aos demais locais amostrados nesse estudo, com maior aumento verificado a partir de 1.480 anos AP. Também foram identificados táxons associados às famílias Annonaceae e Boraginaceae.

Dando continuidade aos estudos no sudoeste da Amazônia, Watling e colaboradores (2020) investigaram a ocupação de grupos ceramistas nos Sítios arqueológicos **Teotônio** e **Santa Paula**, ambos situados à margem da Cachoeira do Teotônio, na calha principal do rio Madeira, em Rondônia. O estudo embasou-se em análises microbotânicas extraídas de cerâmicas, solos e artefatos líticos lascados. No que tange às análises fitolíticas realizadas, os resultados no Sítio Teotônio demonstraram a presença de morfotipos de

Arecaceae, Poaceae e Asteraceae, sem valor alimentício, com exceção de fitólitos de abóbora (*Cucurbita* sp.) e ariá (*Calathea allouia*) encontrados em dois fragmentos cerâmicos. Já no Sítio Santa Paula, os resultados mostraram domínio de fitólitos de plantas lenhosas e gramíneas, com um aumento dos morfotipos encontrados na família da Arecaceae, nos gêneros *Bactris* e *Astrocaryum*, além de fitólitos de mandioca (*Manihot* sp.) oriundos da amostra de raspagem em dois fragmentos cerâmicos.

Tavares (2022) apresentou em sua dissertação uma pesquisa sobre os processos de formação dos solos e das feições vegetais no Sítio **Terra Preta do Mangabal**, na região do alto rio Tapajós, sudoeste do Pará, por meio de diversas metodologias, incluindo a análise de fitólitos. As análises foram realizadas em amostras de solo escavadas em diferentes níveis do perfil. Em relação às assembleias fitolíticas, os resultados apontaram a presença de morfotipos de herbáceas (Zingiberales e Poaceae), arbóreas, Arecaceae, sugerindo maior presença de plantas C3 e palmeiras no início da ocupação do sítio, com transição para plantas C4, ao longo do tempo.

Silva (2023), em sua dissertação de mestrado, continuou os estudos realizados no Sambaqui **Monte Castelo**, em Rondônia, objetivando aumentar a compreensão sobre a interação entre humanos e plantas, assim como as conexões entre plantas e práticas funerárias. Utilizando fragmentos de cerâmicas, sedimentos de solos e dentes humanos, objetivou a extração de fitólitos e grãos de amido. Os resultados apontaram uma diversidade no uso de plantas, como milho (*Zea mays*), batata doce (*Ipomoea batatas*), mandioca (*Manihot* sp.) e cará (*Dioscorea* sp.). Os achados de fitólitos apontaram a presença de folha de arroz e plantas herbáceas. Tais achados sugerem o manejo dos recursos vegetais tanto na dieta como nos sepultamentos e a confecção de objetos feitos com fibra vegetal.

Visando compreender o componente vegetal das estratégias socioeconômicas

dos construtores de conchas, Hilbert e colaboradores (2023) pesquisaram o **Sambaqui de Tucumã**, localizado na região oeste da Ilha de Marajó, no estado do Pará. Para esse estudo foram utilizadas análises de fitólitos extraídos de 37 amostras de solo escavadas em quatro unidades distintas. De um modo geral, os resultados fitolíticos sugeriram que a dieta dos habitantes desse sítio era composta por uma mistura de culturas e de recursos silvestres, tendo sido identificados morfotipos arbóreos e arborícolas, assim como ervas, gramíneas, palmeiras de *Mauritinae* e *Attaleinae*, e *Asteraceae*. Também foram identificados táxons associados a milho, abóbora, arroz selvagem e possivelmente graviola (*Annonaceae*), que variaram ao longo da ocupação do sítio.

Região Nordeste

Teixeira-Santos (2014), em sua tese de doutorado, estudou o Sítio arqueológico **Furna do Estrago**, localizado próximo ao município Brejo da Madre de Deus, no agreste pernambucano, buscando compreender os hábitos alimentares dos grupos caçadores-coletores pela análise de microvestígios em coprólitos e sedimentos aderidos aos esqueletos humanos. Os resultados dos fitólitos evidenciaram a presença de *Poaceae* (gramíneas) e alguns morfotipos não identificados. Também foram identificados morfotipos de *Ipomoea batatas* (batata-doce), *Manihot esculenta* (mandioca brava), *Zea mays* (milho) e de *Anadenanthera colubrina* (angico-vermelho), que foram corroborados pelos resultados dos grãos de amido e grãos de pólen. Os dados de fitólitos e a frequência de fragmentos de tecidos vegetais em 84% das amostras revelam uma dieta à base de vegetais frequente.

Galvão (2019), buscando analisar o paleoambiente que subsidiou ocupações pré-históricas no sudeste do Piauí, apresentou em sua tese de doutorado um estudo *multi-proxy* incluindo análise de fitólitos,

a partir de amostras de sedimentos de quatro sítios arqueológicos no entorno do Parque Nacional da Capivara: **Toca do Gongo III**, **Toca do Sítio do Meio**, **Toca da Janela da Barra do Antônio** e **Toca do Gordo Garrincho**. A análise de fitólitos foi realizada em apenas dois sítios (Toca do Gongo III, Toca do Sítio do Meio), pois os outros dois não apresentaram dados confiáveis devido aos elevados níveis de pH do solo. No sítio da Toca do Gongo III, foram identificados oito morfotipos de *Poaceae*. Já no Sítio da Toca do Sítio do Meio, foram identificados cinco morfotipos de *Poaceae* e um de dicotiledôneas lenhosas. Em ambos os sítios, a classificação morfotipológica apontou para uma grande quantidade de fitólitos não identificados. Apesar de limitações fitolíticas, a análise *multi-proxy* evidenciou um período de transição de clima úmido (favorecimento de ocupações e inovações líticas) para uma semiaridez (retração vegetal e humana), em que as áreas úmidas atuaram como refúgios.

Contemporâneo a essa pesquisa, Ramos (2019) apresentou em sua tese de doutorado um estudo que teve como objetivo a reconstituição paleoambiental do **Sítio Lagoa Uri de Cima**, localizado no município de Salgueiro, região semiárida de Pernambuco. O estudo foi baseado em diversas metodologias, incluindo a análise de fitólitos, a partir de amostras de sedimentos recuperados em um perfil estratigráfico. Os resultados fitolíticos indicaram a presença de morfotipos de gramíneas, palmeiras e dicotiledôneas. Por fim, o estudo sugere que, independentemente da semiaridez atual e das condições edáficas, a área da lagoa encontrou-se vegetada permanentemente, o que explica a recorrência de fitólitos encontrados nos diferentes níveis amostrados.

Região Sudeste

Boyadjian (2007), em seu mestrado, além da pesquisa de um sambaqui de Santa Catarina, o Jabuticabeira II, também estudou o **Sambaqui fluvial Moraes**,

no município de Miracatú, São Paulo. Neste sítio, foram analisados 63 dentes de indivíduos exumados. Os resultados apontaram a presença de uma alta taxa de amido (93%) e baixa de fitólitos (7%) nas amostras analisadas, sugerindo uma dieta fortemente baseada em alimentos amiláceos e baixo consumo de vegetais ricos em fitólitos, semelhante aos resultados encontrados, pela autora, no Sambaqui Jabuticabeira II. Os fitólitos encontrados no Sítio Moraes não foram classificados.

Em sua monografia, Gardiman (2014) reflete sobre o uso de técnicas e análises de macro e microvestígios em ambientes arqueológicos. Em sua pesquisa, no **Sítio Veredas III**, localizado na Área de Proteção Ambiental Carste de Lagoa Santa, ao norte de Belo Horizonte, em Minas Gerais, o autor destaca a importância de se trabalhar com vários *proxies*, principalmente microarqueobotânicos (i.e., grãos de amido, fitólitos e grãos de pólen) como ferramentas necessárias para compreensão do contexto em que antigos grupos humanos viveram. Embora o foco do seu estudo tenha sido a identificação de grãos de amido, o autor conseguiu recuperar fitólitos de alguns dos artefatos cerâmicos analisados, porém não identificados e quantificados, por não ser o objeto da pesquisa.

No mesmo ano, Sousa e colaboradores (2014) realizaram um estudo com foco em pedoarqueologia no **Sítio Samambaia**, no Parque Estadual do Sumidouro, área cárstica ao norte de Belo Horizonte-Minas Gerais. Nesse estudo de caso, os autores destacaram que conseguiram identificar diferentes morfotipos de fitólitos de Poaceae, salientando que a maioria estava opaca e recoberta por material carbonizado.

Coe e colaboradores (2017b) estudaram o **Sambaqui da Tarioba**, localizado no município de Rio das Ostras, no Estado Rio de Janeiro. Os autores buscaram compreender a evolução dos padrões de diversidade na costa brasileira ao longo do Holoceno e avaliar até que ponto os vestígios antrópicos correspondem à distribuição da vegetação

natural da região, utilizando a análise da composição fitolítica associada à datação radiocarbônicas, entre outros bioindicadores (i.e., carvões, frústulas de diatomáceas, espículas de esponjas). Os resultados das análises fitolíticas apontaram que a vegetação que circundava esse sítio há 3.890-3.530 anos cal AP consistia em ambiente de mata seca. Os dados ainda indicaram uma estabilidade das condições florísticas e ambientais nesse período associada a algumas mudanças ao longo do tempo.

Estudando em seu mestrado microvestígios botânicos (fitólitos e amido) em artefatos líticos e sedimentos no **Sítio Lapa dos Santos**, localizado na região de Lagoa Santa, em Minas Gerais, Ortega (2019) apresentou sua dissertação que visava verificar a utilização dos líticos nesse Sítio. Para essa pesquisa foram analisados os microvestígios botânicos extraídos de sedimentos e de 20 artefatos recuperados em três unidades de escavação distintas. De um modo geral, a análise fitolítica revelou que quase todos os fitólitos encontrados nos artefatos líticos também foram observados nos sedimentos. A identificação das assembleias fitolíticas indicaram a presença de morfotipos produzidos por Aristidoideae, Bambusoideae, Chloridoideae, Arecaceae, Poaceae, incluindo Panicoideae (*Zea mays*), Cyperaceae, Zingiberales e Eucotiledôneas.

No mesmo período, Boyadjian e colaboradores (2019) apresentaram um artigo sobre o emprego do termo microarqueobotânica e a versatilidade de suas aplicações em contextos arqueológicos. Além de uma revisão bibliográfica da temática, os autores apresentaram resultados preliminares de dois estudos de casos que estavam sendo realizados no Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). O primeiro foi realizado no sítio arqueológico **Caixa D'água**, localizado no município de Buritizeiro, em Minas Gerais, de onde foram extraídos microvestígios botânicos de 14 amostras de cálculos dentários. O segundo foi referente à análise de sedimentos da parte interna e externa de

28 cachimbos, recuperados de uma escavação arqueológica no **Centro da Cidade do Rio de Janeiro**. Em ambos os trabalhos foi identificada a presença de fitólitos, porém a classificação dos morfotipos seria realizada posteriormente, com o avanço das pesquisas, mas em decorrência do incêndio ocorrido no Museu Nacional/UFRJ em 2018, esses trabalhos foram prejudicados com a perda total ou parcial de grande parte das amostras.

Chueng *et al.* (2018, 2020a, 2020b, 2020c) desenvolveram a reconstituição do ambiente na área arqueológica de Serra Negra, face leste da Serra do Espinhaço Meridional, região arqueológica de Felício dos Santos, inserida no Planalto Diamantinense, Minas Gerais, mais precisamente no sítio arqueológico **Cabeças 4**, utilizando fitólitos como *proxy* principal associados a outros indicadores. Nessa área de estudo foram coletadas nove amostras de sedimentos, de 5-5 cm, até a profundidade de 45 cm, além de um perfil de Organossolo localizado bem próximo ao sítio. As análises fitolíticas indicaram predomínio de tipos de fitólitos de Poaceae e Arecaceae, com boa preservação e distribuídos de forma homogênea em profundidade. Os resultados sugerem que a região era recoberta por uma vegetação principalmente de campos rupestres, indicando predomínio de gramíneas adaptadas a temperaturas mais baixas, devido à altitude, com estresse hídrico durante todo o período estudado.

Souza, Chueng e Rizzi (2022) realizaram a reconstituição paleoambiental do sítio arqueológico **Abrigo de Itapeva**, no município de Itapeva, sudeste paulista, com ocupação provável de grupos Jê meridionais. A partir da análise de sedimentos, foi observado o predomínio de fitólitos de Poaceae (gramíneas e da subfamília Pooideae), seguidos pela presença de morfotipos de dicotiledôneas lenhosas, Arecaceae e Bambusoideae. A análise dos morfotipos encontrados revelou uma mudança de um clima mais seco com vegetação campestre para uma floresta lenhosa nos períodos posteriores de ocupação do abrigo.

Chueng e colaboradores (2023) estudaram sedimentos do sítio **Matão 01**, na região de Serra Negra, Minas Gerais, Serra do Espinhaço Meridional. A vegetação atual é considerada um ecótono entre a Floresta Estacional, cerrado e campos rupestres. Em todas as amostras analisadas foram observadas grandes quantidades de fitólitos muito bem conservados. Durante o período observado (de cerca de 3.400 a 900 anos AP), predominaram os fitólitos de Poaceae e os de Arecaceae, provavelmente da palmeira *Syagrus ruschiana*, abundante na região. Esse sítio foi interpretado como uma área de atividade específica de elaboração de instrumentos, como percutores e os chamados quebra-coquinhos (bigornas), que poderiam, inclusive, ser usados na manipulação dessas palmeiras, cuja presença foi observada por seus fitólitos característicos. Em menor quantidade aparecem ainda fitólitos de dicotiledôneas lenhosas, indicando uma vegetação semelhante à atual.

Região Sul

Wesolowski e colaboradores (2007), tendo como área de pesquisa os sambaquis **Morro do Ouro, Enseada, Forte Marechal Luz e Itacoara**, todos localizados na região da Baía da Babitonga, em Santa Catarina, utilizaram microvestígios de plantas (grãos de amido e fitólitos) extraídos em cálculos dentários de populações sambaquieiras para o estudo de seus modos de vida e recursos socioeconômicos. Os resultados obtidos apontaram para o consumo de alimentos amiláceos em todas as remanescentes ósseas humanas analisadas. A análise de grãos de amido evidenciou morfotipos compatíveis com milho, batata doce ou Araceae e *Dioscorea* sp. Em relação às análises fitolíticas, os resultados apontaram a presença, em sua maioria, de morfotipos compatíveis com Poaceae, sendo verificados, ainda, alguns morfotipos sugestivos de Arecaceae e outro morfotipo relacionado à semente de *Araucaria angustifolia* (pinhão), sendo esse

último recuperado apenas em amostras de dois sambaquis de Santa Catarina: Itacoara e Enseada I. Tais resultados indicam uma seleção diferenciada dos vegetais utilizados, que variavam com a localização, sazonalidade e temporalidade, havendo independência entre dieta, aporte de produtos vegetais e a utilização de cerâmica.

Nesse mesmo ano, Boyadjian (2007) apresentou, em sua dissertação, a evidência do uso de recursos vegetais através de microvestígios presentes em cálculos dentários em dois sambaquis: um no Sul (**Sambaqui Jabuticabeira II**) e o outro no Sudeste (Sambaqui do Moraes), que foi evidenciado no item região Sudeste. No sambaqui Jabuticabeira II, localizado na Lagoa do Camacho, em Jaguaruna-Santa Catarina, foi analisado o total de 68 cálculos dentários de indivíduos escavados neste Sítio. Os resultados apontaram a presença de grãos de amido em cerca de 80% das amostras, enquanto a presença de fitólitos foi identificada em apenas 24% das amostras, sugerindo uma dieta baseada em vegetais ricos em amiláceos, como tubérculos ou raízes. Já a baixa presença de fitólitos nas amostras poderia sugerir que os fitólitos seriam formados por oxalato de cálcio, não resistindo ao ácido clorídrico utilizado no tratamento das amostras, ou estaria relacionada a padrões de dietas vegetais distintas entre os indivíduos desse sítio, onde uma parcela consumiria mais raízes e tubérculos (órgãos vegetais que, em geral, não contém fitólitos) e a outra consumiria mais folhas, frutos e caules (órgãos vegetais ricos em fitólitos). Embora, tenham sido observados morfotipos variados de fitólitos, eles não foram classificados, sendo especificado que tal identificação seria realizada em trabalho posterior. As populações sambaquianas possuíam uma economia de subsistência mista ou consideradas “meio-termo”. Para além do consumo de proteína animal, havia uma intensa produção de alimentos com base no manejo e no cultivo de plantas, de modo a estabelecer os agrossistemas ou paisagens domesticadas (Scheel-Ybert *et al.* 2022).

Pereira (2010) analisou fragmentos de carvão recuperados no **Sítio Garopaba IV**, um sambaqui localizado no município de Jaguaruna, litoral de Santa Catarina. Para além das análises antracológicas, o autor buscou utilizar uma nova abordagem. Em sua pesquisa, o autor optou por extrair, analisar e identificar os fitólitos presentes no interior desses fragmentos (isentos de contaminação) que, mesmo sofrendo carbonização, foram preservados, devido às suas características de resistência a ambientes oxidantes e altas temperaturas. O objetivo do estudo foi o de propor uma nova ferramenta, utilizando os fitólitos de fragmentos de carvão para identificar a coleta seletiva da madeira utilizada para alimentar as fogueiras (ou estruturas de combustão). Segundo o autor, “a identificação dos fitólitos contidos nos carvões pode ser comparada com fitólitos recuperados dos sedimentos, comprovando ou diferenciando as espécies botânicas” (Pereira 2010:88). Os resultados apontam a viabilidade da análise fitolítica por meio da utilização de fragmentos de carvão, o que pode ajudar a reconstituir o modo de vida e a cultura de determinado grupo humano, constituindo, assim, boa ferramenta nos estudos arqueológicos.

Dando continuidade à pesquisa iniciada no mestrado, Boyadjian (2012) buscou, em seu doutorado, aprofundar os estudos buscando compreender a variedade de recursos vegetais consumidos pela população sambaquiana do **sítio Jabuticabeira II**, localizado na Lagoa do Camacho, em Jaguaruna-Santa Catarina, utilizando microvestígios vegetais presentes em cálculos dentários. Para esse trabalho foram utilizados cálculos dentários de 19 indivíduos adultos, e os resultados mostraram a presença de grãos de amido (alta quantidade), fitólitos (baixa quantidade) e outros tipos de microrestos. Os resultados fitolíticos apontaram a presença de Poaceae e morfotipos relacionados ao gênero *Calathea* sp. (Maranthaceae), assim como morfotipo de Lauraceae. O resultado *multiproxy* desse estudo sugeriu uma dieta

com grande variedade de vegetais ricos em amido, tais como aráceas, *Dioscorea* sp., *Calathea* sp., *Ipomoea batatas*, *Zea mays* e frutos da família Myrtaceae.

Corteletti (2012) apresentou os resultados de sua tese que buscava compreender o padrão de ocupação dos povos indígenas Jê Meridionais, tendo como área de estudo o **sítio subterrâneo Bonin**, localizado no Alto do Rio Canoas, região de Urubici, em Santa Catarina. Nesse estudo foi utilizado como *proxy* as análises de fitólitos e amido provenientes de restos de alimentos carbonizados e recuperados em 14 artefatos cerâmicos recuperados desse sítio. Os resultados dessas análises evidenciaram o consumo de *Zea mays*, *Cucurbita* sp., *Manihot* sp., *Phaseolus* sp. e *Dioscorea* sp. Além da reconstrução da dieta, a análise de fitólitos também permitiu a inferência do paleoambiente no Sítio Bonin durante os períodos de ocupação das populações Jê, uma vez que foram identificados morfotipos relacionados a *Scirpus* sp., tipo de vegetação pertence à família Cyperaceae, indicador de áreas alagadiças.

Pereira (2013), pesquisando a composição dos paleossolos de dois sambaquis situados na lagoa de Itapeva, no litoral norte do Rio Grande do Sul, o **Marambaia I** e **Figueira II**, buscou compreender a relação deste com a formação e a ocupação desses sítios por grupos pescadores coletores. Para esse estudo, o autor utilizou amostras de paleossolos coletados nesses sítios, além de amostras de plantas modernas para fins de comparações morfológicas. Os resultados apontaram fitólitos de Poaceae, Cyperaceae, além de grãos de pólen e carvões. No Sítio Figueira também foi observada a presença de esporos de fungos. A pesquisa sugere, a partir dos resultados obtidos, uma estabilidade do ambiente “onde a Restinga começa a se expandir por sobre os cordões holocênicos” (Pereira 2013:8).

Em 2016, foram realizados diversos estudos arqueológicos utilizando os fitólitos como marcador de antigas atividades humanas. Corteletti e colaboradores

(2016) aprofundaram os estudos sobre sítio arqueológico **Bonin**, que consiste em uma aldeia de casas subterrâneas composta por 23 estruturas semissubterrâneas, localizada na várzea do Rio Canoas, no município de Urubici, Santa Catarina. Os autores apresentaram um artigo sobre a dieta e a domesticação de plantas e os padrões de assentamentos dos povos indígenas Proto-Jê pré-coloniais nas terras altas do sul do Brasil, utilizando microvestígios de plantas (grãos de amido e fitólitos) extraídos de fragmentos cerâmicos em contextos de estruturas de combustão (fogões). As análises fitolíticas e de amido demonstraram a presença de morfotipos associados às espécies de plantas domesticadas (milho, feijão, abóbora e mandioca), assim como a presença de fitólitos de Poaceae e Cyperaceae em maior quantidade e de fitólitos de plantas arbóreas, incluindo palmeiras (Arecaceae), em menor quantidade.

Já Boyadjian e colaboradores (2016) seguiram a mesma vertente de Wesolowski e colaboradores (2007), utilizando amostras de cálculo dentário para recuperação de microvestígios de plantas (fitólitos e grãos de amido) indicadores do consumo de plantas no **Sambaqui Jabuticabeira II**, no sul de Santa Catarina. O estudo teve como intuito evidenciar os hábitos alimentares das populações sambaquianas, entre 2.000 e 800 anos cal AP, e o uso de seus territórios, ou seja, a maneira que essas pessoas habitavam e viam seu mundo (Ingold, 2024). Houve a recuperação de fitólitos em 58% das amostras, com identificação dos morfotipos compatíveis com Arecaceae, Myrtaceae e Poaceae que, associados a outros *proxies*, sugerem o consumo de vegetais amiláceos pertencentes às famílias Araceae (inhame, taioba), Arecaceae (palmeiras), Convolvulaceae (batata-doce), Dioscoreaceae (carás), Maranthaceae (ariá), Myrtaceae (pitanga e outras frutíferas) e Poaceae (incluindo o milho).

Villwock (2018) apresentou, em sua dissertação de mestrado, um estudo acerca da paleovegetação em áreas de cerrado no município de Jaguariaíva, na mesorregião

centro oriental paranaense, incluindo o sítio arqueológico **Abrigo Jaguariaíva 1**, utilizando amostras de solos. De modo geral, os resultados fitolíticos indicaram uma alta presença do morfotipos de Poaceae. Já no sítio arqueológico, também foram encontrados morfotipos associados à família Cucurbitaceae (abóboras), sugerindo o uso de espécimes dessa família na dieta indígena. Os resultados indicam paleoambiente aberto (vegetação campestre) sujeito a um forte estresse hídrico.

Estudando o **Sambaqui Casa de Pedra** (São Francisco do Sul), em Santa Catarina, Coe e colaboradores (2020) encontraram características únicas por se tratar de um abrigo natural de rochas (gnaisse), formado a partir da acomodação natural de blocos rochosos. O estudo foi realizado através da composição fitolítica com finalidade paleoambiental. Os resultados fitolíticos (Machado *et al.* 2022) indicaram predominância de Poaceae com presença de algumas árvores e palmeiras, sem variação no tipo de vegetação ao longo do período de ocupação do sítio, datado entre 5.470 e 4.460 anos AP. Embora, os resultados apontem uma estabilidade da vegetação durante esse período, foi possível identificar um pequeno adensamento da cobertura arbórea da base para o topo, que pode estar ligado a um aumento na umidade, corroborando outros estudos paleoambientais realizados na região Sul do Brasil.

Em um estudo recente, Villwock, Parolin e Parellada (2023) apresentaram uma pesquisa a partir de sedimentos escavados em um perfil no **sambaqui da Foz do Rio Poruquara**, município de Guaraqueçaba, no Paraná, com o objetivo de compreender as condições paleoambientais dessa região ao longo do tempo. A partir de um estudo *multiproxy*, em que a análise fitolítica foi a principal ferramenta utilizada, os resultados obtidos permitiram inferir uma paleovegetação caracterizada por três fases distintas em um intervalo de tempo entre 4.000 anos AP até o presente. A primeira fase (base do perfil) é dominada por gramíneas; a segunda (nível

intermediário do perfil) é dominada por gramíneas e plantas-arbustivas; e a terceira (topo do perfil) é dominada por plantas arbóreas e gramíneas.

Discussão

O **Quadro 1** apresenta uma síntese dos estudos utilizando fitólitos em sítios arqueológicos apresentados nesta revisão, agrupados por regiões, sítios e datas dos estudos.

Na **região Norte**, a maior parte dos trabalhos (12) focou a reconstituição da dieta/domesticação e manejo de culturas a partir de apenas amostras de sedimentos/solos (6), artefatos e sedimentos (5) e 1 apenas de artefatos. Dois trabalhos tiveram como enfoque a reconstituição paleoambiental/paleoecologia, e dois estudos focaram a pedogênese, todos eles com amostras de solos/sedimentos. Na maioria dos trabalhos, foram identificados fitólitos de palmeiras, e, entre as plantas alimentícias, as mais encontradas foram milho, abóbora e mandioca, além de cará, feijão, inhame, arroz e batata doce. As pesquisas foram desenvolvidas por instituições nacionais, a maioria da Universidade de São Paulo (USP) (11), três foram realizadas por instituições internacionais e nenhuma por instituições da região (**Quadro 1; Fig. 4**).

Na **região Nordeste**, dos seis sítios estudados, cinco eram em abrigos sob rocha e utilizaram amostras de sedimentos. Dos três estudos, dois focaram principalmente a reconstituição paleoambiental, constatando uma transição do clima úmido para a semiáridade atual, e um analisou coprólitos e sedimentos aderidos aos esqueletos humanos visando conhecer a paleodieta desses povos, encontrando alta frequência de vegetais, com destaque para o milho e tubérculos. Entre os estudos, os dois que focaram a reconstituição paleoambiental foram desenvolvidos pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e o outro pela Escola Nacional de Saúde Pública Sérgio Arouca,

Fundação Oswaldo Cruz (ENSP-FIOCRUZ) (Quadro 1; Fig. 4).

Na **região Sudeste**, dos dez sítios estudados, seis eram abrigos sob rocha; quatro trabalhos tinham enfoque na reconstituição paleoambiental. Foram estudados dois sambaquis, um com o mesmo enfoque e outro visando identificar a paleodieta a partir de amostras de cálculo dentário, onde foram encontrados fitólitos de milho e amiláceos. Quanto à reconstituição paleoambiental, os estudos abrangeram áreas com vegetação diversa (campos rupestres, mata seca, ecótono campos/mata), mas, em todos eles,

foi verificada uma estabilidade no tipo de vegetação no período abordado. Todos os estudos foram realizados por instituições do Sudeste (Quadro 1; Fig. 4).

Na **região Sul**, entre os 13 sítios estudados, 12 eram sambaquis e um subterrâneo. Em nove sítios, o material analisado foi sedimentos; em seis, as amostras foram extraídas de cálculos dentários; e em um, foram extraídas de artefatos de cerâmica. O principal enfoque (em sete sítios) foi a paleodieta, sendo observado o consumo de alimentos como milho, feijão, abóbora, mandioca e batata-doce) (Quadro 1; Fig. 4).

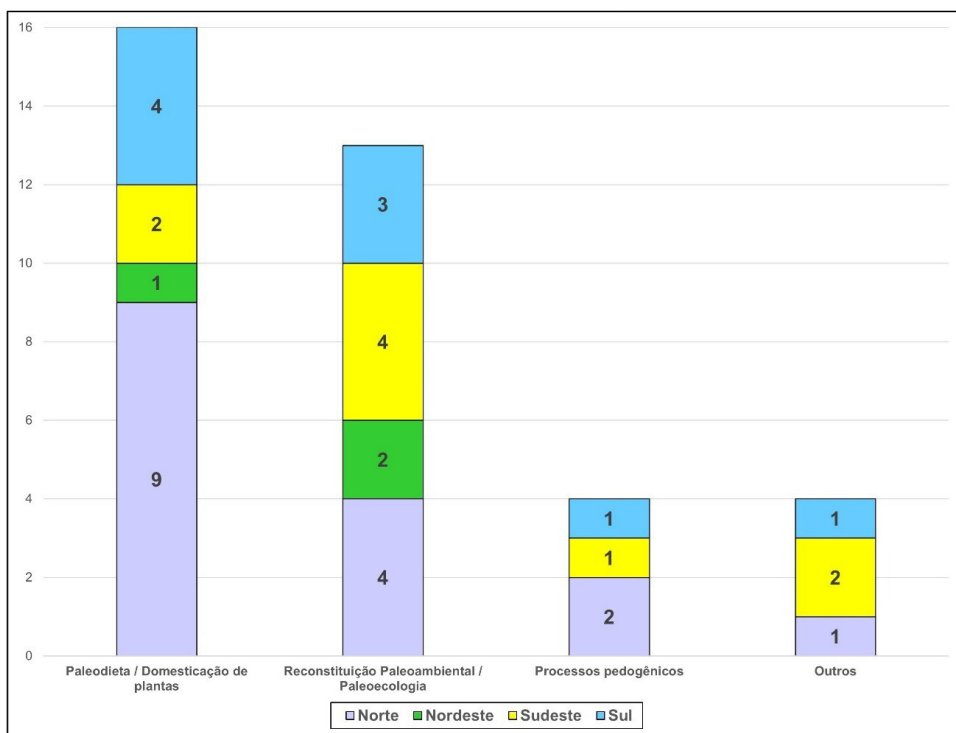


Fig. 4. Principal enfoque dos estudos por região do Brasil.

Fonte: Autores (2025).

Região	Sítio	Referência	Objetivo	Material	Resultados	Instituição	Apoio / Financiamento
Norte	Hatahara (terra preta)	Cascon. (2010)	Paleodieteta	Artefatos cerâmicos e líticos e amostras de solo.	Diversidade alimentícia, identificação de palmeiras, milho e cará.	Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) – Museu Nacional	Não mencionado
		Caromano et al. (2013)	Paleodieteta e aspectos da influência humana na vegetação	Restos vegetais de artefatos cerâmicos escavados e carvão	Presença de milho, inhame e palmeiras compatíveis com os gêneros: <i>Astrocaryum</i> , <i>Attalea</i> , <i>Bactris</i> , <i>Euterpe</i> , <i>Mauritia</i> e <i>Oenocarpus</i>	Universidade de São Paulo (USP) – Museu de Arqueologia e Etnologia Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) – Museu Nacional	FAPESP, FAPERJ, CNPq e CAPES
			Grau de impacto da ação humana sobre a estrutura da floresta na Amazônia Ocidental	Amostras de solo	Presença de fitólitos arbóricolas, herbáceos e de palmeiras, esta última com aumento a partir de 1.500 anos cal AP.	University of Amsterdam	Não mencionado
		Watling et al. (2016)	Paleoecologia	Sedimentos	Fitólitos de superfície podem aprimorar reconstruções arqueológicas e paleoecológicas na região	Universidade de São Paulo (USP) – Museu de Arqueologia e Etnologia	FAPESP
	Teotônio (terra preta)	Watling et al. (2018)	Domesticação de plantas; Produção de alimentos	Sedimentos	Pré-domesticação de abóbora, mandioca e feijão, intensificada no Holoceno	Universidade de São Paulo (USP) – Museu de Arqueologia e Etnologia	Não mencionado
		Piperno et al. (2019)	Manejo florestal	Testemunho de solo	Alta frequência de palmeiras desde 1480 AP, além de <i>Annonaceae</i> e <i>Boraginaceae</i>	Smithsonian Tropical Research Institute	Não mencionado
		Watling et al. (2020)	Manejo de Cultura	Cerâmicas, solos e artefatos líticos lascados	Fitólitos não alimentares e vestígios de abóbora/ariá.	Universidade de São Paulo (USP) – Museu de Arqueologia e Etnologia	Não mencionado
	Fazenda Iquiri II (montículo)				Presença de táxons associados a espigas de milho e abóbora, além de morfotipos de palmeira (<i>Areaceae</i>). <i>Annonaceae</i> e <i>Cyperus/ Kyllinga sp</i>	Universidade de São Paulo (USP) – Museu de Arqueologia e Etnologia	Arts and Humanities Research Council, Academy of Finland e Kone Foundation
	Sol de Mão (montículo)	Watling et al. (2015)	Estratégias de subsistências; Domesticação de culturas	Sedimentos e/ou cerâmicas escavados			
	Campo Esperança (montículo)						
Tequinho (geoglifo)							
Caldeirão (terra preta)	Macedo et al. (2017)	Processos Pedogênicos	Amostras de solo	Formação da Terra Preta está associada ao uso antrópico intensivo e acúmulo orgânico	Universidade de São Paulo (USP), Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária (Embrapa)	FAPESP, CAPES, EMBRAPA	

Região	Sítio	Referência	Objetivo	Material	Resultados	Instituição	Apoio / Financiamento
	Jacó Sá (geoglifo)	Watling <i>et al.</i> (2017)	Reconstituição Paleoambiental;	Amostras de solo	Presença de bambu nos últimos 6000 anos, com redução no final do Holoceno possivelmente por desmatamento ou manejo antrópico.	Universidade de São Paulo (USP) – Museu de Arqueologia e Etnologia	Cons. de Pesquisa em Artes e Humanidades do Reino Unido, Cons. de Pesquisa do Meio Ambiente Natural, OsCal Radiocarbon Fund, National Geographic Society
	Uso da terra						
	Monte Castelo (sambaquí)	Hilbert <i>et al.</i> (2017)	Domesticação de cultura	Sedimentos	Uso contínuo de arroz silvestre e cultivo de milho, abóbora e espécies nativas em Monte Castelo como estratégia de subsistência	University of Exeter,	Conselho Europeu de Pesquisa 'Pre-Columbian Amazon-Scale Transformations, CAPES, CNPq e National Geographic Society
Norte	Cedro	Troufflard e Alves (2019)	Análise da funcionalidade e atividades	Amostras de solo	Uso diverso de plantas (milho, mandioca, batata-doce, cará, arroz e herbáceas) na dieta, sepultamentos e artefatos de fibra vegetal	Universidade de São Paulo (USP) – Museu de Arqueologia e Etnologia	FAPESP
	Santa Paula	Watling <i>et al.</i> (2020)	Manejo de Cultura	Cerâmicas, solos e artefatos líticos lascados	Presença de Poaceae, Arecaceae, Cyperaceae, Marantaceae e cultivos como milho, mandioca e abóbora	University of Florida	CAPES, Projeto de Salvamento da BR-163/230 e Projeto Pre-Columbian Amazon-Scale Transformations do European Research Council
	Mangabal (terra preta)	Tavares (2022)	Pedogênese e Feições vegetais	Amostras de solo	Lenhosas, Arecaceae e mandioca em cerâmica	Universidade de São Paulo (USP) – Museu de Arqueologia e Etnologia	Não mencionado
Nordeste	Tucumã (sambaquí)	Hilbert <i>et al.</i> (2023)	Paleodietas	Amostras de solo	Dieta mista com cultivos e recursos silvestres, incluindo milho, abóbora, arroz, amora, possíveis Annonaceae, além de arbóreas, gramíneas e palmeiras	Universidade de São Paulo (USP) – Museu de Arqueologia e Etnologia	CAPEF, FAPESP
	Furna do Estrago (abrigo sob rocha)	Teixeira-Santos (2014)	Paleodietas	Coprolitos e sedimentos aderidos aos esqueletos humanos	Alta frequência de vegetais na dieta, com destaque para gramíneas, tubérculos e milho	Escola Nacional de Saúde Pública Sérgio Arouca, Fundação Oswaldo Cruz (ENSP/FIOCRUZ)	Conselho Europeu de Pesquisa 'Pre-Columbian Amazon-Scale Transformations, FAPESP, CNPq
	Gongo III (abrigo sob rocha)						Não mencionado
	Sítio do Meio (abrigo sob rocha)	Galvão (2019)	Reconstituição paleoambiental	Sedimentos	Análise multiproxy nos sítios indicaram transição de clima úmido para semiáridez, com retração vegetal e humana	Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)	Não mencionado
	Janela da Barra do Antonião (abrigo sob rocha)						
Gordo Garrincho (abrigo sob rocha)							
Lagoa Uri de Cima	Ramos (2019)	Reconstituição paleoambiental	Sedimentos lacustres	Fitólitos de gramíneas, palmeiras e dicotiledôneas indicam vegetação contínua na lagoa, apesar da semiáridez atual	Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)	Não mencionado	

Região	Sítio	Referência	Objetivo	Material	Resultados	Instituição	Apoio / Financiamento
	Morões (sambaqui)	Boyadjian (2007)	Paleodieteta	Cálculo Dentário	Dieta rica em alimentos amiláceos e pobre em vegetais produtores de fitólitos.	Universidade de São Paulo (USP)	FAPESP
	Veredas III (abrigo sob rocha)	Gardiman (2014)	Compreensão dos usos do sítio	Vegetais, material cerâmico e lítico	Presença de amido de milho em todos os artefatos indica produção de cauím por grupos Gê. Fitólitos recuperados, mas não analisados.	Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)	Não mencionado
	Samambaia (abrigo sob rocha)	Sousa <i>et al.</i> (2014)	Pedoarqueologia	Material silteoso pulverulento	Fitólitos de Poaceae, majoritariamente opacos e com material carbonizado.	Universidade Federal de Viçosa (UFV)	Não mencionado
	Tarioba (sambaqui)	Coe <i>et al.</i> (2017b)	Reconstituição Paleoambiental	Sedimentos	Mata seca e relativa estabilidade ambiental entre 3890–3530 anos cal AP, com algumas mudanças ao longo do tempo.	Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ)	CAPES CNPq
	Lapa dos Santos (abrigo sob rocha)	Ortega (2019)	Analisar a utilização de artefatos líticos	Artefatos líticos e sedimentos	Fitólitos de artefatos e sedimentos coincidem; identificadas diversas famílias: Aristidoideae, Bambusoideae, Chloridoideae, Araceae, Poaceae, incluindo Panicoidae (<i>Zea mays</i>), Cyperaceae, Zingiberales e Eucorilobóneas	Universidade de São Paulo (USP) – Museu de Arqueologia e Etnologia	FAPESP, CNPq, CAPES
Sudeste	Caixa D'água Centro do Rio de Janeiro	Boyadjian <i>et al.</i> (2019)	Microarqueobotânica	Cálculos dentários Sedimentos da parte interna e externa de cachimbos	Foi identificada a presença de fitólitos, mas morfotipos não foram classificados devido à perda de amostras no incêndio de 2018 no Museu Nacional.	Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) – Museu Nacional	CAPEF, FAPERJ e CNPq
	Cabeças 4 (abrigo sob rocha)	Chueng, (2018, 2020a, 2020b, 2020c)	Reconstituição Paleoambiental	Sedimentos	Fitólitos de Poaceae e Araceae bem preservados indicam vegetação de campos rupestres com gramíneas adaptadas ao frio e estresse hídrico	Universidade Federal Fluminense (UFF)	CNPq
	Abrigo de Itapeva (abrigo sob rocha)	Souza, Chueng e Rizzi (2022)	Reconstituição Paleoambiental	Sedimentos	Fitólitos indicaram transição de clima seco com vegetação campestre para floresta lenhosa ao longo do tempo.	Pesquisadora independente	Não mencionado
	Matão 01 (abrigo sob rocha)	Chueng <i>et al.</i> (2023)	Reconstituição Paleoambiental	Sedimentos	Fitólitos bem preservados (Poaceae e Araceae, como <i>Syagrus ruschiana</i>) indicam uso do local para manipulação de palmeiras e produção de instrumentos.	Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ)	Não mencionado

Região	Sítio	Referência	Objetivo	Material	Resultados	Instituição	Apoio / Financiamento
Morro do Ouro (sambaqui)	Enseada (sambaqui)	Wesolowski et al. (2007)	Paleodieta	Cálculos dentários	Consumo de alimentos amiláceos (milho, batata-doce, <i>Dioscorea</i>); fitólitos de Poaceae, Araceae e Araucária indicam seleção vegetal variável conforme local e época.	Fundação Oswaldo Cruz (FIOCRUZ)	CAPES
					Força Marechal Luz (sambaqui)		
Jaboticabeira II (sambaqui)	Garopaba IV (sambaqui)	Boydjian (2007)	Paleodieta	Cálculo Dentário	Alta presença de amido (80%) e baixa de fitólitos (24%) sugerem dieta rica em tubérculos/raízes; não identificação dos fitólitos	Universidade de São Paulo (USP)	FAPESP
					Jaboticabeira II (sambaqui)		
Bonin (subterrâneo)	Marambaia I (sambaqui)	Correletti (2012) e Correletti et al. (2016)	Paleodieta e Padrão de ocupação	Arretrados cerâmicos	Dieta rica em vegetais amiláceos (Poaceae, <i>Calathea</i> sp., <i>Dioscorea</i> sp., <i>Zea mays</i>) com presença de fitólitos de Poaceae, Lauraceae, Araceae, Araceae, Convolvulaceae, Dioscoreaceae, Maranthaceae e Myrtaceae.	Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC/RS)	CAPES
					Figueira II (sambaqui)		
Abrigo Jaguariava I (abrigo sob rocha)	Casa de Pedra (sambaqui)	Perreira (2013)	Paleossolos	Sedimentos	Dieta com <i>Zea mays</i> , <i>Cucurbita</i> sp., <i>Manihot</i> sp., <i>Phaseolus</i> sp. e <i>Dioscorea</i> sp. Análise de fitólitos indicou paleoambiente com vegetação de áreas alagadiças (<i>Scripus</i> sp.). Plantas domesticadas para consumo (milho, feijão, abóbora e mandioca), fitólitos de Poaceae e Cyperaceae de plantas arbóreas e palmeiras	Universidade de São Paulo (USP) – Museu de Arqueologia e Etnologia	CNPq, CAPES, FAPESP, PROAP
					Marambaia I (sambaqui)		
Foz do Rio Porquara (sambaqui)	Abrigo Jaguariava I (abrigo sob rocha)	Villwock (2018)	Paleovegetação	Amostras de solo	Fitólitos de Poaceae, Cyperaceae, grãos de pólen, carvões e esporos de fungos indicam estabilidade ambiental com expansão da Restinga sobre cordões holocênicos	Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC/RS)	CAPES
					Figueira II (sambaqui)		
Foz do Rio Porquara (sambaqui)	Casa de Pedra (sambaqui)	Coe et al. (2020) Machado et al. (2022)	Reconstituição Paleoambiental	Sedimentos	Predominância de Poaceae e Cucurbitaceae, sugerindo dieta indígena em ambiente campestre com estresse hídrico.	Universidade Estadual de Maringá (UEM)	CAPES, CNPq
					Figueira II (sambaqui)		
Foz do Rio Porquara (sambaqui)	Casa de Pedra (sambaqui)	Villwock, Parolin e Parellada (2023)	Reconstituição Paleoambiental	Sedimentos	Predomínio de Poaceae com algumas árvores e palmeiras. Estabilidade vegetal durante o período (5470-4460 anos AP), com pequeno adensamento arboreo indicando aumento de umidade.	Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)	Não mencionado
					Figueira II (sambaqui)		
Foz do Rio Porquara (sambaqui)	Casa de Pedra (sambaqui)	Villwock, Parolin e Parellada (2023)	Reconstituição Paleoambiental	Sedimentos	Três fases vegetacionais identificadas: (1) gramíneas; (2) gramíneas e arbustos; (3) árvores e gramíneas – indicando transição na paisagem de campo para vegetação mais arbórea entre 4000 anos AP e o presente.	Universidade Estadual de Maringá (UEM)	CAPES
					Figueira II (sambaqui)		

Quadro 1. Síntese dos estudos utilizando fitólitos em sítios arqueológicos apresentados.
 Fonte: Autores (2025).

No recorte temporal analisado (entre 2007 e 2023), verifica-se que, apesar de a produção de estudos utilizando fitólitos em sítios arqueológicos ainda não ser muito elevada, houve uma tendência de aumento a partir de 2014, com um máximo (seis trabalhos) no ano de 2019, diminuindo nos anos 2020 e 2021, provavelmente devido à limitação dos trabalhos de campo e ao uso de laboratórios durante a pandemia, mas retomando o crescimento a partir de 2022 (Fig. 5).

Entre as quatro regiões brasileiras analisadas, até o momento deste levantamento, as que concentram a maior parte dos sítios estudados são a Norte, com 14 sítios, seguida da

Sul, com 12 sítios. Em terceiro lugar aparece o Sudeste, com 10 sítios. A região que apresenta o menor número de sítios é a Nordeste, com apenas 6 sítios (Fig. 6).

De acordo com o tipo de ocupação humana, os tipos de sítios arqueológicos mais estudados são os a céu aberto (30), sendo 15 sambaquis (nas regiões Norte, Sudeste e Sul), 5 sítios indígenas em Terra Preta, 3 montículos e 3 geoglifos (na região Norte) e 4 outros tipos de sítio a céu aberto, nas regiões Norte, Nordeste e Sudeste. Em seguida temos os abrigos sob rocha (11), nas regiões Nordeste e Sudeste, e apenas uma Casa subterrânea, na região Sul (Fig. 7).

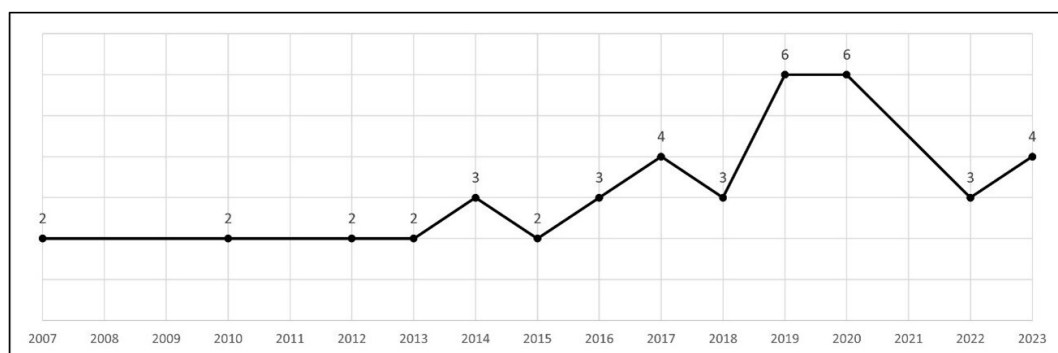


Fig. 5. Estudos utilizando fitólitos em sítios arqueológicos no Brasil entre 2007 e 2023.

Fonte: Autores (2025).

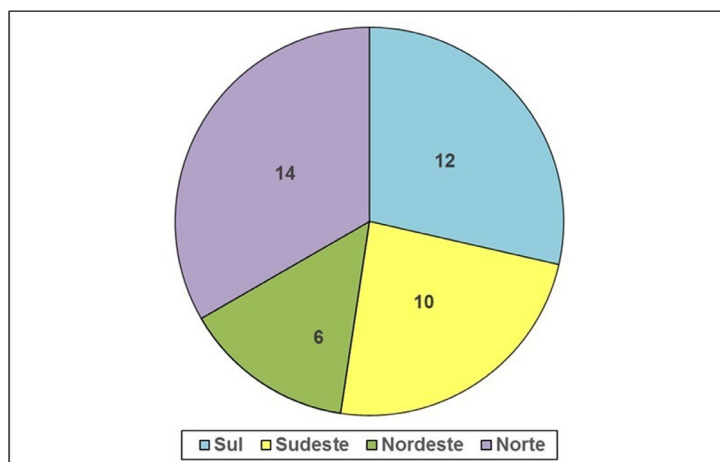


Fig. 6. Total de Sítios Arqueológicos estudados por região brasileira.

Fonte: Autores (2024).

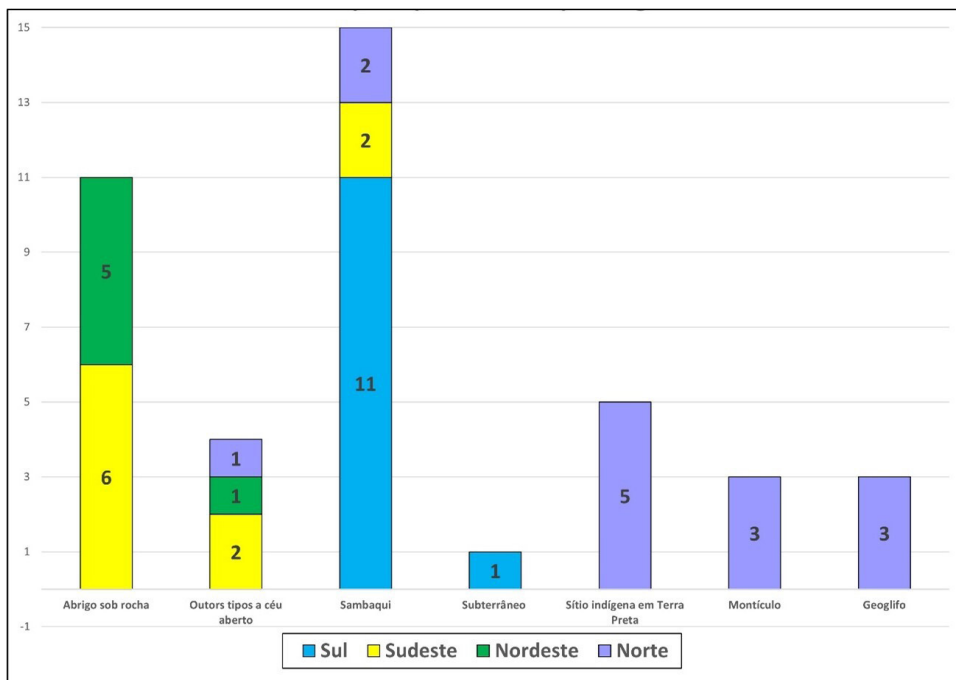


Fig. 7. Estudos realizados por tipo de sítios arqueológicos nas regiões brasileiras.

Fonte: Autores 2025.

Conclusão

O artigo buscou mapear os principais trabalhos com fitólitos desenvolvidos no Brasil desde 2007, com o uso dos fitólitos com enfoque sua aplicação na reconstituição de paleoambientes de ocupação humana, demonstrando seu grande potencial em estudos dessa natureza.

Ao longo desta revisão, observou-se que as pesquisas com fitólitos ainda se mostram de forma pontual na literatura, e que há uma grande disparidade espacial na produção científica, concentrada principalmente nas regiões Norte (36% dos trabalhos e 32% dos sítios) e Sul (28,5% dos trabalhos e 29% dos sítios) do Brasil, enquanto no Nordeste os trabalhos ainda são poucos (7% dos estudos e 14% dos sítios) e ausentes na região Centro-Oeste.

Algumas regiões concentram mais estudos microarqueobotânicos devido à iniciativa de financiamento de projetos

acadêmicos-científicos e por conta da limitação metodológica (compra de reagentes e equipamentos específicos) e da capacitação profissional para a implantação dessa linha de pesquisa em algumas universidades e institutos de pesquisa no Brasil. No âmbito da arqueologia empresarial, são pouquíssimos os projetos que investem, até o momento, na pesquisa microarqueobotânica (Gaspar *et al.* 2020).

Os dados quantitativos deste levantamento indicam que a maioria das pesquisas arqueobotânicas no Brasil, realizadas por pesquisadores nacionais ou internacionais, concentram-se na região amazônica (Bozarth *et al.* 2009; Caromano *et al.* 2013; Furquim 2018; Hilbert *et al.* 2017, 2023; Levis *et al.* 2017; McMichael *et al.* 2015; Moraes 2015; Neves 2012; Neves *et al.* 2021; Piperno *et al.* 2015; Watling *et al.* 2017, 2018, 2020). Acredita-se que esse fato esteja mais relacionado à política conservacionista do que

propriamente às questões socioeconômicas. Sabe-se, lamentavelmente, que o índice de desenvolvimento humano da região amazônica ainda é baixo e desencadeado por fatores sociais, históricos, educacionais e econômicos. Não obstante, a região, assim como outros locais do país, abriga inúmeras terras indígenas. Do ponto de vista da ecologia humana, à distinção de outros sítios, muitas áreas ainda se encontram “preservadas” e a arqueologia tem como compromisso a salvaguarda material e imaterial desses territórios e gentes (Balée 1998; Cassino *et al.* 2019; Denevan 1992; Heckenberger & Neves, 2009; Neves & Petersen 2006; Levis *et al.* 2017; Watling *et al.* 2023).

As paisagens são encontros de lugares e pessoas, que interagem ao longo do tempo (Balée 1998). Diante do quadro das mudanças climáticas e de seu impacto na vida humana, e pela iniciativa dos estudos ecológicos de longa duração, o estudo das relações entre sociedades e seus ambientes, em perspectiva temporal é fundamental. Por isso, para a conservação em áreas com máximo potencial da biodiversidade, como os biomas brasileiros (i.e. Amazônia, Cerrado, Mata Atlântica), tornou-se prioridade o financiamento dessas pesquisas no Brasil e em outros países do mundo (Clement *et al.* 2024; Neves & Petersen, 2006; Neves *et al.* 2021; Levis *et al.* 2017; Ter Steege *et al.* 2013).

A ideia de floresta manejada há milênios é justificada pelo aumento da diversidade de flora e fauna por parte do manejo e uso constante e consciente dos recursos indígenas em vários pontos dos Neotrópicos, sendo nichos culturais de moradia e produção de alimentos (Balée, 1998; Cassino *et al.* 2019; Clement *et al.* 2024; Denevan 1992; Maezumi *et al.* 2018; Levis *et al.* 2017; Shock & Moraes 2019).

Embora os profissionais atuantes nas pesquisas arqueobotânicas na Amazônia sejam oriundos de universidades e instituições exógenas, existem esforços para a inclusão do conhecimento ancestral dos povos indígenas em seus projetos de pesquisa. Os trabalhos de campo conduzidos em parceria com as comunidades tradicionais vêm aumentando consideravelmente, de modo a preservar sua

agrobiodiversidade e formar pesquisadores locais, descentralizando o conhecimento científico e promovendo a inclusão social (Cassino *et al.* 2019; Neves *et al.* 2021; Levis *et al.* 2017; Watling *et al.* 2023).

As pesquisas envolvendo microvestígios silicosos de plantas, de certa forma ainda pontuais no Brasil em relação ao número de sítios arqueológicos registrados, indicam seu potencial no entendimento dos processos ecológicos humanos, como as práticas de manejo, cultivo e domesticação de plantas, o uso da terra e a transformação e manutenção de paisagens holocênicas.

Em relação às reconstruções do paleoambiente de antigas ocupações humanas, o panorama é o mesmo e reflete uma tendência maior de inclusão das pesquisas de fitólitos em âmbito regional (i.e. região Amazônica, região Sul).

Apesar do déficit de publicações, este trabalho reforça positivamente a capacidade dos fitólitos como bioindicadores de paisagens culturais, sendo utilizados em diversos contextos arqueológicos e coletados em solos/sedimentos que estejam expostos a processos erosivos ou em contato com o oxigênio, uma vez que eles são resistentes aos processos pós-deposicionais. Entretanto, como todos os microfósseis, os fitólitos são ferramentas que agregam importantes informações paleoecológicas e paleoambientais, mas que requerem estudos multidisciplinares para interpretar a ação humana na paisagem em escala temporal, devido à sua limitação taxonômica na detecção de antigos usos da terra e gestão de recursos vegetais. Por isso, faz-se necessário o emprego de fitólitos em solos atuais de importantes áreas de preservação, como o território indígena do povo Xingu, na Amazônia (Watling *et al.* 2023). Esses estudos corroboram substancialmente as extrapolações do uso, manejo e cultivo de plantas por populações humanas do passado, em perspectiva secular e milenar, e na preservação desses territórios como patrimônio biocultural (Neves *et al.* 2021; Watling *et al.* 2023).

Agradecimentos

Os autores agradecem à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) por disponibilizar em sua plataforma de busca o acesso aos artigos presentes em sua biblioteca virtual. A primeira autora agradece à Capes – processo 88887.703642/2022) pela concessão de bolsa de mestrado.

VALENTE, R.M.P. *et al.* The state of the art of the use of phytoliths in paleoenvironmental reconstitution studies on human occupation in Brazil. *R. Museu Arq. Etn.* 45: 126-156, 2025.

Abstract: This study presents a bibliographic review of the reconstitution of paleoenvironments of human occupation carried out in the last fifteen years in Brazil using the phytoliths, particles of biogenic opal deposited in plant cells, as a bioindicator. The aim is to make studies on the application of phytoliths in archeological contexts available to the scientific community. Research on phytoliths has seen significant growth in recent years as they are essential for understanding the evolution of landscapes during the Holocene. Throughout this compilation it was observed that there is a great spatial disparity in scientific production, which is mainly concentrated in the North (36% of studies and 32% of sites) and South (28,5% of studies and 29% of sites), while research is scarce in the Northeast (7% of studies and 14% of sites), and no studies were registered for the Central-West. Among the 42 archaeological sites surveyed, the most studied types are shell middens (15), rock shelters (11), and indigenous sites in *Terra Preta* (5). In the North region, besides the indigenous sites in *Terra Preta*, mound and geoglyph sites were also studied. In the North, Northeast and Southeast regions, other types of open-air sites were studied (4 in total), and only 1 underground house was studied in the South. Despite the lack of publications, which fortunately has been showing an increasing trend since 2014, this study positively reinforces the capacity of phytoliths as a bioindicator and a good archaeological tool in the reconstitution of paleoenvironments of human occupation, land use and diet, proving stable to the adverse effects of physical, chemical and/or biological weathering.

Keywords: Archaeological Sites; Microarcheobotany; Phytoliths; Paleoenvironments of Human Occupation; Paleoclimate.

Referências bibliográficas

Alexandre, A. *et al.* 1999. Late Holocene Phytolith and Carbon-Isotope Record from a Latosol at Salitre, South-Central Brazil. *Quaternary Research* 51: 187-194.

Alexandre, A. *et al.* 1997. Phytoliths: indicators of grassland dynamics during the late Holocene in intertropical Africa. *Palaeogeography, Palaeoclimatology, Palaeoecology* 136: 213-229.

- Balée, W. 1998. Historical ecology: premises and postulates. In: Balée, W. (Org.). *Advances in Historical Ecology*. Columbia University Press, New York, 13-29.
- Bertoldi de Pomar, H. 1971. Ensayo de Clasificación Morfológica de los Silicofitolitos. *Ameghiana* 8: 317-28.
- Boydjian, C.H.C. 2007. *Microfósseis contidos no cálculo dentário como evidência do uso de recursos vegetais nos sambaquis de Jabuticabeira II (SC) e Moraes (SP)*. Dissertação de mestrado. Instituto de Biociências, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Boydjian, C.H.C. 2012. *Análise e identificação de microvestígios vegetais de cálculo dentário para a reconstrução de dieta sambaqueira: estudo de caso de Jabuticabeira II, SC*. Tese doutorado. Instituto de Biociências, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Boydjian, C.H.C. et al. 2016. Dieta no sambaqui Jabuticabeira II: consumo de plantas revelado por microvestígios provenientes de cálculo dentário. *Cadernos do LEPAARQ* 13: 132-161.
- Boydjian, C.H.C. et al. 2019. Microarqueobotânica no Museu Nacional, UFRJ: estado da arte de uma disciplina inovadora e primeiros resultados de estudos recentes. *Revista de Arqueologia* 32: 149-177.
- Bozarth, S. et al. 2009. Phytoliths and Terra Preta: The Hatahara Site Example. In: Woods, W.I. et al. (Eds.). *Amazonian Dark Earths: Wim Sombroek's Vision*. Dordrecht: Springer, 85-97.
- Bremond, L. et al. 2005a. A phytolith index as a proxy of tree cover density in tropical areas: calibration with Leaf Area Index along a forest-savanna transect in southeastern Cameroon. *Global and Planetary Change* 45: 277-293.
- Bremond, L. et al. 2005b. Grass water stress estimated from phytoliths in West Africa. *Journal of Biogeography* 32: 311-327.
- Calegari, M.R. et al. 2013. Combining phytoliths and $\delta^{13}\text{C}$ matter in Holocene palaeoenvironmental studies of tropical soils: an example of an Oxisol in Brazil. *Quaternary International* 287: 47-55.
- Caromano, C.F. et al. 2013. Revealing Fires and Rich Diets: Macro- and Micro archaeobotanical Analysis at the Hatahara Site, Central Amazonia. Tipiti: *Journal of The Society for the Anthropology of Lowland South America* 11: 40-51.
- Cascon, L.M. 2010. Alimentação na floresta tropical: Um estudo de caso no sítio Hatahara, Amazônia Central, com base em microvestígios botânicos. Dissertação de mestrado. Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Cassino, M.F. et al. 2019. Ethnobotany and ethnoecology applied to historical ecology. In: Albuquerque, U.P. et al. (Eds.) *Methods and techniques in ethno-biology and ethnoecology*. Humana Press, New York, 87-208.
- Chueng, K.F. et al. 2018. Reconstituição Paleoambiental da Área Arqueológica de Serra Negra, Face Leste do Espinhaço Meridional (Minas Gerais), através da Análise de Fitólitos. *Revista Brasileira de Geografia Física* 11: 2260-2275.
- Chueng, K.F. et al. 2019. Landscape paleodynamics in siliciclastic domains with the use of phytoliths, sponge spicules and carbon isotopes: The case of Southern Espinhaço Mountain Range, Minas Gerais, Brazil. *Journal of South American Earth Sciences* 95: 1-20.
- Chueng, K.F. et al. 2020a. Reconstituição paleoambiental em sítios arqueológicos através da análise de fitólitos: Estudos de caso no Brasil. In: Costa, L.R.T. (Org.). *Geografia Física: Estudos Teóricos e Aplicados*. Atena Editora, Ponta Grossa, 84-97.
- Chueng, K.F. et al. 2020b. Utilização de fitólitos para inferências paleoambientais na Área Arqueológica de Serra Negra, Minas Gerais. In: Mageste, L.; Amaral, A.M.; Cardoso, R.A. (Orgs.). *Arqueologia*

O estado da arte da utilização de fitólitos em estudos de reconstituição de paleoambientes de ocupação humana no Brasil
R. Museu Arq. Etn., 45: 126-156, 2025.

- e Patrimônio: Experiências, Métodos e Teorias*. Laboratório de Preservação Patrimonial da Universidade Federal do Vale do São Francisco, São Raimundo Nonato, 8-22.
- Chuang, K.F. *et al.* 2019. Aplicações de estudos de fitólitos para reconstituição paleoambiental em sítios arqueológicos: Estudos de caso no Brasil. *In: Costa, L.R.T. (Org.). Geografia Física e as Mudanças Globais*. UFC, Fortaleza, 257-269.
- Chuang, K.F. *et al.* 2023. Reconstituição Paleoambiental do Sítio Arqueológico Matão (MG), através da análise de fitólitos. *In: Anais do XXII Congresso da SAB – Arqueologias Plurais, Políticas Patrimoniais e Desafios Contemporâneos, 2023*, Florianópolis.
- Clement, C. *et al.* 2024. Domesticação das paisagens amazônicas. *Estudos Avançados* 38: 55-71.
- Coe, H.H.G. 2009. *Fitólitos como indicadores de mudanças na vegetação xeromórfica da região de Búzios / Cabo Frio, RJ, durante o Quaternário*. Tese de doutorado. Universidade Federal Fluminense, Niterói.
- Coe, H.H.G.; Osterrieth, M.; Honaine, M.F. 2014. Phytoliths and their Applications. *In: Coe, H.H.G.; Osterrieth, M. (Eds.). Synthesis of Some Phytolith Studies in South America (Brazil and Argentina)*. Nova Science, New York, 1-26.
- Coe, H.H.G. *et al.* 2014. Understanding Holocene variations in the vegetation of São Joao River basin, southeastern coast of Brazil, using phytolith and carbon isotopic analyses. *Palaeogeography, Palaeoclimatology, Palaeoecology* 415: 59-68.
- Coe, H.H.G. *et al.* 2017a. Caracterização de fitólitos de plantas e assembleias modernas de solo da caatinga como referência para reconstituições paleoambientais. *Quaternary and Environmental Geosciences* 8: 9-21.
- Coe, H.H.G. *et al.* 2017b. Characterisation of phytoliths from the stratigraphic layers of the Sambaqui da Tarioba (Rio das Ostras, RJ, Brazil). *Flora* 236-237: 1-8.
- Coe, H.H.G. *et al.* 2018. Paleovegetação da Ilha Grande (Rio de Janeiro) no Holoceno através do estudo de fitólitos e isótopos do carbono. *Revista Brasileira de Geografia Física* 11: 456-476.
- Coe, H.H.G. *et al.* 2020. Reconstituição paleoambiental através de fitólitos no Sambaqui Casa de Pedra, São Francisco do Sul-SC, Brasil. *Paleontologia Contemporânea: Diferentes Técnicas e Análises*. Atena Editora, Ponta Grossa/PR, 61-85.
- Corteletti, R. 2012. *Projeto Arqueológico Alto Canoas - Paraca: um estudo da presença Jê no planalto catarinense*. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Corteletti, R. *et al.* 2016. Análises de grãos de amido e fitólitos nas terras altas do sul do Brasil: repensando a economia e mobilidade dos grupos proto-Jê meridionais. *Cadernos do LEPAARQ* 13: 163-196.
- Denevan, W. 1992. The pristine myth: The landscape of the Americas in 1492. *Annals of the Association of American Geographers* 82: 369-385.
- Dias, R.R. *et al.* 2019. Reconstituição paleoambiental de dunas vegetadas na caatinga, em Aracati, Ceará, através de biomineralizações de sílica. *Revista GEOUECE* 8: 193-208.
- Epstein, E. 2001. Silicon in plants: Facts vs. Concepts. *Studies in Plant Science* 8:1-15.
- Fredlund, G.; Tieszen, L. 1997. Calibrating grass phytolith assemblages in climatic terms: application to late Pleistocene assemblages from Kansas and Nebraska. *Palaeogeography, Palaeoclimatology, Palaeoecology* 136: 199-211.
- Freitas, A.G. *et al.* 2022. Estudos em palinologia arqueológica no Nordeste do Brasil: abordagem teórico-metodológica e estudos de caso. *Revista de Arqueologia* 35: 2-40.
- Furquim, L. 2018. *Arqueobotânica e Mudanças Socioeconômicas durante o Holoceno Médio no Sudoeste da Amazônia*. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, São Paulo.

- Galvão, D.C. 2019. *Evolução do paleoambiente e da paisagem quaternárias no Sudeste do Piauí*. Tese de doutorado. Universidade Federal de Pernambuco, Recife.
- Gardiman, G.G. 2014. *Vereda III: Uma análise paleoetnobotânica*. Monografia de graduação. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Gaspar, M.V. *et al.* 2020. Quem somos nós? Ou perfis da comunidade profissional arqueológica no Brasil: primeiras aproximações. *Habitus*, 18: 146-178.
- Heckenberger, M.J.; Neves, E.G. 2009. Amazonian archaeology. *Annual Review of Anthropology* 38: 251-66.
- Hilbert, L. *et al.* 2017. Evidence for mid-Holocene rice domestication in the Americas. *Nature Ecology & Evolution* 1: 1693-1698.
- Hilbert, L. *et al.* 2023. A glimpse into shell mound builders' diet during mid-to-late Holocene on Marajó island. *Vegetation History and Archaeobotany*.
- Ingold, T. 2024. *Estar Vivo: Ensaios sobre o Movimento, Conhecimento e Descrição*. Vozes, Petrópolis.
- Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan. Portaria nº 316 de 04 de novembro de 2019, que dispõe sobre o registro e delimitação de sítios arqueológicos. Disponível em: <https://www.gov.br/iphan/pt-br/centrais-de-conteudo/legislacao/atos-normativos/2019/portaria-no-316-de-4-de-novembro-de-2019>. Acesso em: 15/12/2025.
- Iriarte, J. *et al.* 2012. Fire-free land use in pre-1492 Amazonian savannas. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America* 109: 6473-6478.
- Lepsch, I.F. 2011. *19 lições de Pedologia*. Oficina de Textos, São Paulo.
- Levis, C. *et al.* 2017. Persistent effects of pre-Columbian plant domestication on Amazonian forest composition. *Science* 355: 925-931.
- Macedo, R.S. *et al.* 2017. Pedogenetic processes in anthrosols with pre-tic horizon (Amazonian Dark Earth) in Central Amazon, Brazil. *Plos One* 12: e0178038.
- Machado, D.O.B.F. *et al.* 2022. Palaeoenvironmental reconstruction through phytolith analysis in the Casa de Pedra shell mound archaeological site, São Francisco do Sul, Santa Catarina, Brazil. *Vegetation History and Archaeobotany* 34: 1-13.
- Maizumi, S.Y. *et al.* 2018. The legacy of 4,500 years of polyculture agroforestry in the eastern Amazon. *Nature Plants* 4: 540-547.
- Mbida *et al.* 2001. First archaeological evidence of banana cultivation in central Africa during the third millennium before present. *Vegetation History and Archaeobotany* 10: 1-6.
- McMichael, C.H. *et al.* 2015. Phytolith Assemblages Along a Gradient of Ancient Human Disturbance in Western Amazonia. *Frontiers in Ecology and Evolution* 3: 141.
- Miller-Rosen, A.; Weiner, S. 1994. Identifying ancient irrigation: a new method using opaline phytoliths from emmer wheat. *Journal of Archaeological Science* 21: 125-132.
- Moraes, C. 2015. O determinismo agrícola na Amazônia. *Estudos avançados* 29: 2-43.
- Neves, E.G. 2012. *Sob os tempos do Equinócio: oito mil anos de História na Amazônia Central (6.500 AC – 1.500 DC)*. Tese de Livre-Docência. Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Neves, E.G.; Petersen, J.B. 2006. Political economy and pre-Columbian landscape transformations in Central Amazonia. In: Balée, W.; Erickson, C.L. (Eds.) *Time and Complexity in Historical Ecology: Studies in the Neotropical Lowlands*. Columbia University Press, New York, 279-309.

- Neves, E.G. *et al.* 2021. Chapter 8: Peoples of the Amazon before European colonization. In: Nobre, C. *et al.* (Eds.). *Amazon Assessment Report 2021*. United Nations Sustainable Development Solutions Network, New York, 287-327.
- Ortega, D.D. 2019. *Microvestígios botânicos em artefatos líticos do sítio Lapa do Santo (Lagoa Santa, Minas Gerais)*. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Paisani, S.D.L. *et al.* 2016. Significado paleoambiental de fitólitos em registro pedostratigráfico de paleocabeceira de drenagem, superfície de Palmas, Água Doce, Sul do Brasil. *Geociências* 35: 429-445.
- Parry, D.W.; Smithson, F. 1964. Types of opaline silica deposits in the leaves of British grasses. *Annals of Botany* 28: 169-85.
- Pearsall, D.M.; Trimble, M.K. 1984. Identifying past agricultural activity through soil phytolith analysis: a case study from the Hawaiian Islands. *Journal of Archaeological Science* 11: 119-133.
- Pereira, G. L. 2010. *Identificação de fitólitos a partir de fragmentos de carvão*. Editora da UFPEL, Pelotas.
- Pereira, G.L. 2013. *Ocupação pré-histórica do litoral norte gaúcho: um olhar sobre o invisível*. Dissertação de mestrado. Pontifícia Universidade Católica, Porto Alegre.
- Piperno, D.R. 1988. *Phytoliths Analysis: an archaeological and geological perspective*. Academic Press, San Diego.
- Piperno, D.R.; Becker, P. 1996. Vegetational History of a Site in the Central Amazon Basin Derived from Phytolith and Charcoal Records from Natural Soils. *Quaternary Research* 45: 202-209.
- Piperno, D.R.; McMichael, C.N.H.; Bush, M.B. 2015. Amazonia and the Anthropocene: What was the spatial extent and intensity of human landscape modification in the Amazon Basin at the end of prehistory? *The Holocene* 25: 1-10.
- Piperno, D.R.; McMichael, C.N.H.; Bush, M.B. 2019. Finding forest management in prehistoric Amazonia. *Anthropocene* 1: 1-14.
- Ramos, D.A.M.C. 2019. *Contribuição da análise de fitólitos para a reconstrução paleoambiental na Lagoa do Uri, semiárido de Pernambuco*. Tese de doutorado. Universidade Federal de Pernambuco, Recife.
- Scheel-Ybert, R. *et al.* 2010. Estudos de paleoetnobotânica, paleoambiente e paisagem na Amazônia Central e o exemplo do sudeste-sul do Brasil. In: Pereira, E.; Guapindaia, V. (Eds.). *Arqueologia Amazônica*. Museu Paraense Emílio Goeldi, Belém, 909-935.
- Scheel-Ybert *et al.* 2022. Por que a sociedade sambaquiana deve ser considerada como de Meio Termo? *Revista de Arqueologia* 35: 3-31.
- Schneider, F. 2014. *Interpretação dos espaços Guarani: um estudo de caso no Sul da Bacia Hidrográfica do rio Forqueta, Rio Grande do Sul*. Dissertação de mestrado. Universidade do Vale do Taquari, Rio Grande do Sul.
- Seixas, A.P. *et al.* 2019. Reconstituição das Condições Paleoambientais relacionadas à Ocorrência de Linhas de Pedra em Latossolo no Médio Vale do Rio Paraíba do Sul (RJ). *Revista da ANPEGE* 15: 29-53.
- Shillito, L.M. 2011. Simultaneous thin section and phytolith observations of finely stratified deposits from Neolithic, Turkey: implications for paleoeconomy and Early Holocene paleoenvironment. *Journal of Quaternary Science* 26: 576-588.
- Shillito, L.M. 2013. Grains of truth or transparent blindfolds? A review of current debates in archaeological phytolith analysis. *Vegetation History and Archaeobotany* 22: 71-82.
- Shock, M.P.; Moraes, C. de P. 2019. A floresta é o domus: a importância das evidências arqueobotânicas e arqueológicas das ocupações humanas amazônicas na transição Pleistoceno/

- Holoceno. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas* 14: 263-289.
- Silva, J. P. 2023. Entre plantas e pessoas: análises de microvestígios botânicos de contextos funerários do sambaqui Monte Castelo, Médio Guaporé, RO. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Sousa, D.V. *et al.* 2014. Pedoarqueologia em ambiente carstico, sítio arqueológico Samambaia, região de Lagoa Santa, Minas Gerais, Brasil. In: *Anais do XX Congreso Latinoamericano y XVI Congreso Peruano de la Ciencia del Suelo*, 2014, Cuzco.
- Souza, T.; Chueng, K; Rizzi, C.A. 2022. Paleoambiente do sudeste paulista: contribuições do refúgio Itapeva para uma discussão sobre inserção antrópica e natural. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, 260-279.
- Strömberg, C.A.E. 2002. The origin and spread of grass-dominated ecosystems in the late Tertiary of North America: preliminary results concerning the evolution of hypsodonty. *Palaeogeography, Palaeoclimatology, Palaeoecology* 177: 59-75.
- Tavares, H.L. 2022. *Estudo geoarqueológico da formação das terras pretas e da paisagem no Sítio arqueológico Terra Preta do Mangabal, região do alto rio Tapajós*. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Teixeira-Santos, I. 2014. *Alimentação de grupos humanos pré-históricos do Sítio arqueológico Furna do Estrago, Pernambuco - Brasil*. Tese de doutorado. Escola Nacional de Saúde Pública Sérgio Arouca. Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro.
- Teixeira-Santos, I. *et al.* 2015. The evidence of medicinal plants in human sediments from Furna do Estrago prehistoric site, Pernambuco State, Brazil. *Quaternary International* 377: 112-117.
- Ter Steege, H. *et al.* 2013. Hyperdominance in the Amazonian Tree Flora. *Science* 342: 1243092-1-1243092-9.
- Trombold, C.D.; Israde-Alcantara, I. 2005. Paleoenvironment and plant cultivation on terraces at La Quemada, Zacatecas, Mexico: the pollen, phytolith and diatom evidence. *Journal of Archaeological Science* 32: 341-353.
- Troufflard, J.; Alves, D.T. 2019. Uma abordagem interdisciplinar do sítio arqueológico Cedro, baixo Amazonas. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas* 14: 553-580.
- Villwock, F.H. 2018. *Identificação da paleovegetação associada as áreas de cerrado na mesorregião centro oriental paranaense*. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Maringá, Maringá.
- Villwock, F.H.; Parolin, M.; Parellada, C.I.O. 2023. O que Fitólitos, Espículas de Esponjas e Conchas nos “contam” sobre o passado do Sambaqui da Foz do Rio Poruquara, Guaraqueçaba, Paraná? *Caminhos de Geografia* 24: 99-117.
- Watling, J. *et al.* 2015. Subsistence practices among earthwork builders: Phytolith evidence from archaeological sites in the southwest Amazonian interfluvies. *Journal of Archaeological Science: Reports* 4: 541-551.
- Watling, J. 2016. *Human-environment interactions at the Teotônio site, Upper Madeira basin, Amazonia. Scientific Report detailing post-doctoral research conducted between March 2015–September 2016/FAPESP. MAE/USP, São Paulo.*
- Watling, J. *et al.* 2017. Impact of pre-Columbian “geoglyph” builders on Amazonian forests. *Proceedings of the National Academy of Sciences* 114: 1868-1873.
- Watling, J. *et al.* 2018. Direct archaeological evidence for Southwestern Amazonia as very early plant domestication and food production centre. *Plos One* 13: e0199868.
- Watling, J. *et al.* 2020. Arqueobotânica das ocupações ceramistas na Cachoeira do Teotônio. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi* 15: e20190075.

O estado da arte da utilização de fitólitos em estudos de reconstituição de paleoambientes de ocupação humana no Brasil
R. Museu Arq. Etn., 45: 126-156, 2025.

Watling, J. *et al.* 2023. Assessing charcoal and phytolith signals for pre-Columbian land-use based on modern indigenous activity areas in the Upper Xingu, Amazonia. *The Holocene*, 33: 1-10.

Wesolowski, V. *et al.* 2007. Grânulos de amido e fitólitos em cálculos dentários humanos: contribuição ao estudo do modo de vida e

subsistência de grupos sambaquianos do litoral sul do Brasil. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia* 17: 191-210.

Zhao, Z.; Piperno, D.R. 2000. Late Pleistocene/Holocene environments in the middle Yangtze Valley, China and rice (*Oryza sativa* L.) domestication: the phytolith evidence. *Geoarchaeology* 15: 203-222.

Possibilidades arqueológicas para a análise da Insegurança Alimentar na Alta Idade Média: um estudo de caso na Gália do Norte (séculos VIII-X)

Milena Faboci Spadafora*

SPADAFORA, M.F. Possibilidades arqueológicas para a análise da Insegurança Alimentar na Alta Idade Média: um estudo de caso na Gália do Norte (séculos VIII-X). *R. Museu Arq. Etn.* 45: 157-173, 2025.

Resumo: Este artigo investiga os desafios conceituais e metodológicos para a análise de possíveis episódios de fome e carência alimentar na Alta Idade Média, a partir da articulação entre Arqueologia e História. Entre os séculos VIII e X, observa-se um aumento nas menções à fome nas fontes escritas e, simultaneamente, na produção agrícola e no volume de estruturas de armazenamento alimentar, como evidenciado na região da Gália do Norte. A partir de uma abordagem interdisciplinar, propõe-se uma leitura cautelosa dos vestígios osteológicos e das estruturas de estocagem, com ênfase na relação entre desigualdade social e acesso aos alimentos. Aqui, defende-se o uso de categorias analíticas mais compatíveis com os limites da evidência arqueológica (no caso, o conceito contemporâneo de Insegurança Alimentar) e analisa-se, como estudo de caso, o sítio Le Chemin aux Errants. Conclui-se que os registros de crises alimentares não devem ser interpretados apenas como reflexo de escassez produtiva, mas também como expressões materiais de assimetrias sociais profundas, que causam disparidades tanto na distribuição quanto no acesso a tais gêneros alimentícios.

Palavras-chave: Arqueologia da Alimentação; Fome; Insegurança Alimentar; Desigualdade Social; Alta Idade Média.

Introdução: a fome nas fontes escritas

Como a historiografia e as fontes escritas abordavam a vida agrária medieval

Por muito tempo, a historiografia que tratava sobre a produção agrícola da época medieval referia-se a ela como sendo parca, insuficiente e débil; e a sociedade alto-medieval, em suma, era

*Mestranda do Programa de Pós-Graduação em História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (PPGHS-FFLCH-USP). <milenaspadafora@usp.br>

tratada como sendo constantemente perturbada por constantes (quando não perpétuos) períodos de fome. Como defendia o historiador Georges Duby (1978: 5), a população era “forçada a debater-se com o ambiente natural virtualmente de mãos nuas, de maneira a satisfazer suas necessidades básicas”. Johan Huizinga (2021: 11) também afirmava que “as calamidades e a indigência eram mais aflitivas do que no presente; era mais difícil se proteger delas e encontrar consolo”. Robert Fossier (2017: 611), por sua vez, dizia que “a agricultura medieval é certamente [...] frágil e desordenada, de nível

inferior às necessidades”. Portanto, por um longo período, a historiografia abordou a agricultura da Idade Média como sendo a grande e única responsável pela fome do período, devido às falhas nas colheitas e ao suposto baixo nível produtivo dessa época.

Além da historiografia, as fontes escritas da época raramente abordavam tais assentamentos rurais. Segundo a arqueóloga Helena Hamerow (2002: 85), essas fontes (polípticos, tratados agrônômicos, códigos de leis etc.) também ofereciam visões parciais e escassas da vida cotidiana do campo nesse período, e raramente elas auxiliavam os arqueólogos com as dúvidas levantadas pelas escavações nos assentamentos. Apesar de serem documentos informativos sobre a vida rural da Alta Idade Média, eles também conferiam uma impressão estática, rala e rasa dessas comunidades. Assim, quando as fontes escritas abordavam os assentamentos rurais, o faziam apenas de maneira superficial e indireta (Hamerow 2002: 85). Jean-Paul Demoule (2007: 125) discorre acerca da discrepância entre as fontes escritas e as arqueológicas para a Idade Média: elas, muitas vezes, trariam informações diferentes – enquanto as arqueológicas “permitem se aproximar mais das realidades produtivas”, as primeiras falam de outros aspectos (no caso dos capitulares, normalmente discorriam acerca da fiscalização sobre produtos). É válido lembrar, nesse sentido, que nem todas as fontes escritas mencionam episódios de fome ou de falta de alimento – e, as que mencionavam, normalmente o faziam de maneira incompleta, genérica e metafórica (Newfield 2010: 15). Tais episódios de fome eram descritos, na maioria das vezes, por poucas palavras, como “houve escassez alimentar”, “houve fome”, “houve uma grande fome”; ou às vezes com mínimas indicações de localização: “uma grande escassez alimentar se espalhou pela totalidade da Bavária, e muitos morreram de fome”¹.

1 Alguns dos termos em latim utilizados para se referir a tais episódios de fome são, segundo o catálogo de Newfield (2010) presente em seu livro que consta na bibliografia: “*fames et grandio*”, “*fames valida*”, “*fames validissima*” e “*fames valida per universam regionem Baiouariorum incubuit, ita ut multi inedia consumerentur*”. Tais menções estão presentes em: *Annales Alamannicorum continuatio*, *Annales Laubacenses* e *Annales Fuldenses*.

Segundo Devroey (2006: 71), entre a segunda metade do século VIII e o fim do século IX, houve um aumento na riqueza e na diversidade de fontes administrativas e legislativas carolíngias – tais textos ofereciam uma verdadeira riqueza de informações sobre o mundo rural. Um exemplo disso são os capitulares – textos de leis e de regulamentações promulgados pelos reis francos, como o “Capitulaire de vilis”, do século IX, que ordenava que cada administrador (*iudex*) fizesse um “balanço anual” de diversos produtos agrários angariados para a corte carolíngia. Contudo, segundo Chris Wickham (2005: 267), o “Capitulaire de vilis” é mais normativo que descritivo. Sobre ele, destaca-se os pontos 6, 8, 19, 20, 24 e 33, que tratam, respectivamente: (6) da obrigatoriedade dos *iudices* pagarem taxas para as igrejas locais; (8) do pagamento de taxas em espécie que deveria ser enviado para as reservas senhoriais; (19) de determinações sobre as quantidades de animais a serem armazenados em celeiros senhoriais e fazendas menores; (20) da garantia, pelos administradores, de levar os produtos até a corte em quantidades suficientes ao longo do ano; (24) dos administradores zelarem pela qualidade do alimento levado à mesa senhorial, para que fosse sempre bom e cuidadosamente limpo e preparado; e (33) do cuidado com os excedentes produtivos depois que tudo foi pago e dado aos senhores – esse restante da produção deveria ficar parado esperando futuras instruções, para ser armazenado ou vendido conforme a vontade dos senhores.

Tal documento funciona como um bom exemplo de arcabouço teórico que sugere uma diferença de distribuição e acesso aos alimentos entre as variadas camadas sociais da época. Contudo, apesar de ser um bom ponto de partida para a análise, a fonte não se exaure por si só, podendo ser ainda mais prolífica e informativa quando combinada aos estudos arqueológicos, como veremos adiante.

A fome sob novas lentes: a ideia de insegurança alimentar

A visão obscurantista a respeito da Idade Média, especialmente sobre a área

rural e as comunidades alto-medievais, foi, progressivamente, sendo alterada mediante novos estudos e o progredir das escavações arqueológicas, principalmente durante os anos 1990 na atual França. A partir da Arqueologia Preventiva, foram descobertos inúmeros assentamentos e habitats agrícolas alto-medievais, e sua história de ocupação passou a ser mais bem analisada que nos anos anteriores. Mediante a mais variada gama de estudos (carpológicos, zooarqueológicos etc.), tal visão negativista acerca do medievo foi, aos poucos, caindo por terra. Ademais, durante os anos 1980, com Amartya Sen e outros pesquisadores (até mesmo anteriores a ele, como Josué de Castro – Brunel 2002: 9), o tema da fome desenvolveu-se de maneira fulcral. Com a emergência de novos debates acerca das carências e insuficiências alimentares, outras conclusões foram se desenvolvendo sobre a real situação alimentar de tais comunidades, vistas anteriormente como oriundas das sociedades “das trevas”. Segundo o historiador Marcelo Cândido da Silva (2013: 45) e de forma cada vez mais acentuada, “a imagem de uma sociedade consumida pela fome crônica veiculada por G. Duby em seus estudos é, atualmente, considerada excessiva”.

Sobre o tema, Timothy Newfield aborda as diferentes nomenclaturas de estados análogos à fome: em *The contours of disease and hunger in Carolingian and early Ottonian Europe (c. 750-c. 950 CE)*, o autor esmiúça os conceitos de “fome crônica”, “má nutrição endêmica”, “má nutrição epidêmica”, “crise alimentar” e “crise de subsistência”, entre outros (Newfield 2010: 2). Para começar, “fome” seria, segundo o historiador, a escassez de alimentos que poderia durar anos sucessivos, que acarretaria preços elevados e que poderia causar migração forçada (Newfield 2010: 51). Já a fome crônica, por exemplo, seria um estado constante e de longo prazo de consumo inadequado de comida (Newfield 2010: 50). A má nutrição, por outro lado, seria um estado de nutrição pobre ou inadequado (Newfield 2010: 52). Além de todos esses conceitos, há os termos que serão mais amplamente usados neste artigo: “insuficiência alimentar” e “carência alimentar”, empregados como sinônimos, que se referem à falta de

alimentação – não necessariamente por motivos de ordem produtiva, mas também por diferenças de acesso e distribuição. Sobre essa questão, Philip Slavin diferencia a deficiência de alimentos real e a artificial: a primeira seria a indisponibilidade propriamente dita de gêneros alimentícios; e a segunda seria criada pelo deslocamento intencional de recursos alimentares de um grupo para outro (normalmente, uma posse do grupo mais privilegiado em detrimento do mais humilde) (Slavin 2016: 434). Essa ideia vai ao encontro da muito difundida *Entitlement Approach*, de Amartya Sen, que contrasta a *Food Availability Decline* (FAD) com a *Food Entitlement Decline* (FED). Em suma, a fome seria não ter acesso aos alimentos, e não à inexistência de comida (van Leeuwen & Dijkman 2020: 2). Nesse sentido, opta-se pela utilização do conceito contemporâneo de “insegurança alimentar”, que será utilizado neste artigo como parâmetro e guia de análise para a investigação.

A insegurança alimentar é um conceito atual que, embora anacrônico em essência, nos fornece um arcabouço teórico-metodológico fundamental para a análise da situação alimentar das sociedades medievais. A segurança alimentar, segundo diversos autores (Brunel 2002: 30), depende de dois fatores: disponibilidade de alimento e sua acessibilidade. Assim, seu oposto seria a falta de um ou de ambos os fatores. O emprego de tal conceito é extremamente útil para a análise da situação alimentar de qualquer população em qualquer período histórico – ainda mais para o campo da Arqueologia. Portanto, defende-se sua utilização uma vez que a insegurança alimentar seria um fenômeno mais perceptível arqueologicamente que a fome em si, uma vez que a fome é a ausência – dado com o qual a Arqueologia não trabalha. Dizer que um indivíduo inumado passou por um período de fome é definitivamente mais arriscado e engendra muitos mais problemas metodológicos que dizer que um indivíduo possa ter experienciado algum período de carência ou insuficiência de alimentos que possa ter ocasionado um período ou uma constante de insegurança alimentar.

Ademais, falar de insegurança alimentar não engloba apenas uma falta quantitativa de alimentos, envolve também aspectos qualitativos de valor nutricional. A escolha do termo é metodologicamente interessante, pois revela uma preocupação legítima com os limites da inferência arqueológica, por ser uma categoria analítica que compreende mais facetas que termos com conotação binária (“fome” ou “não fome”). Logo, o uso do termo compreende diversas nuances do fenômeno. O objetivo deste artigo, contudo, não é estabelecer um “nível” de insegurança alimentar, mas, ao estudar tais assentamentos, compreender em que medida essa noção é apropriada e como auxilia na análise do estado alimentar das populações alto-medievais. Para isso, ajustes são necessários, uma vez que a mera transposição desse conceito para essa época colocaria todas as populações do período em estado de insegurança alimentar. Assim, o propósito desta produção não é verificar a aplicabilidade pura e simples de tal conceito em assentamentos rurais da Gália do Norte, mas investigar a situação alimentar de tais comunidades perante esta lente mais abrangente.

Em suma, algumas das questões que serão indagadas neste artigo são: o que a noção de insegurança alimentar pode nos dizer que a noção de “fome” não podia? Como a análise das diferenças de acesso ao alimento (por meio da comparação de sinais de *stress* ósseo e das estruturas de armazenamento) pode contribuir para uma análise do situação alimentar das comunidades da Gália do Norte durante a Alta Idade Média? Quais são os indícios que temos nos relatórios arqueológicos de eventuais disparidades no acesso aos alimentos? Tais questões serão levantadas e abordadas durante o desenrolar do artigo.

A importância da interdisciplinaridade para a análise de tais sociedades do passado: a combinação da História com a Arqueologia

Para melhor investigar o tema da fome e seus correlatos (desde a ideia de carência e insuficiência alimentar até o conceito contemporâneo de insegurança alimentar),

defende-se, neste artigo, a necessária e benéfica complementaridade das duas ciências: a História, mediante as fontes escritas; e a Arqueologia, mediante os relatórios de escavação. Diversos historiadores e arqueólogos sabiam da importância da combinação dos dois campos de estudo, como Helena Hamerow e Timothy Newfield (para citar alguns dos mais recentes), que defendiam resultados sempre frutíferos provenientes da combinação das fontes escritas e materiais. Como exemplo, este último discorre sobre como dados paleopatológicos e paleonutricionais de populações inumadas podiam servir para corroborar ideias encontradas em fontes escritas sobre indivíduos que experienciaram algum período de carência alimentar (Newfield 2010: 43).

Contudo, os cuidados a serem tomados com as fontes são sempre dignos de serem mencionados. Segundo a arqueóloga Édith Peytremann (2009: 109), os sítios escavados (ainda mais os escavados sob a Arqueologia Preventiva) o foram apenas em pequenas superfícies (devido ao prazo limitado de tais expedições); e os relatórios de escavação são, por vezes, breves e incompletos – o que pode enviesar as análises a apenas determinada parte do sítio que foi escavada, o que urge tomarmos cuidados com interpretações generalistas. Segundo Mark Gardiner (2011: 29), é importante sempre ter em mente que os indícios arqueológicos são possíveis indicadores de função não determinantes: as fontes sempre irão possuir suas limitações, sejam elas arqueológicas ou escritas. Além disso, como lembra Newfield (2010: 44), “mais comumente que não, as evidências escritas e materiais não se sobrepõem”, e nem sempre tais períodos de crise alimentar deixam vestígios arqueológicos fáceis de identificar. De qualquer forma, a combinação das duas ciências nos permite endereçar diversas questões importantes, como os impactos que mudanças socioeconômicas tiveram nas comunidades rurais, e como estas lidaram e reagiram frente a tais situações. De acordo com o historiador Marcelo Cândido da Silva (2016: 804), “o vocabulário dos textos pouco nos ajuda a compreender a intensidade das crises alimentares. Para tanto, é necessário confrontar o maior número de textos com os

dados oriundos das análises arqueológicas e climáticas”. Deixando de lado, neste artigo, as análises climáticas e se concentrando nas arqueológicas, ainda assim é válido ter em mente que obter dados sobre a situação alimentar de tais populações nem sempre é tão fácil assim. Em suma, as questões aqui levantadas são: é possível detectar períodos de fome ou do que chamamos hoje em dia de “insegurança alimentar” a partir dos vestígios arqueológicos? É possível analisar as disparidades sociais em relação ao acesso ao alimento mediante tal análise?

Segundo Joëlle Burnouf, as fontes arqueológicas são mudas, e são os arqueólogos que as fazem falar e que as constroem mediante discursos interpretativos (Burnouf 2007: 119). E esta é a nossa missão neste artigo.

O aumento nas estruturas de armazenamento entre os séculos VIII e X

Volume e quantidade

Entre os séculos VIII e X, há um aumento – bem documentado tanto pelas fontes escritas quanto pelas arqueológicas – das estruturas de armazenamento alimentar e da produção agrícola. Édith Peytremann (2011: 90) faz um levantamento da quantidade de silos e celeiros em alguns sítios arqueológicos com os quais trabalha (também da região da Gália do Norte). A partir do começo do século IX, as estruturas de estocagem aumentam, o que levanta diversas questões relativas a quem criava e quem promovia tais reservas alimentares (de quem era, a quem pertencia, quem usava, quem poderia usufruir desses estoques etc.). Além dessas áreas de abastecimento, havia outras dedicadas ao tratamento e processamento dos grãos (como as atividades de secagem, moagem e torragem) (Catteddu, Watteaux & Lauwers 2021: 91), mas, neste artigo, o foco será dado às estruturas de armazenamento alimentar, por estarem mais diretamente relacionadas a fatores produtivos.

As concentrações de estruturas de armazenamento vão se tornando mais sistemáticas no decorrer do século IX. Os arqueólogos citam, como exemplo cabal, o

sítio Saint-Gilles de Missignac, que, durante o século VII, se desenvolve como uma zona de estocagem de aproximadamente 450 silos. Ademais, em diversos locais, ao longo desses séculos, essas áreas são articuladas a importantes complexos com fornos de cerâmica, indicando que poderia haver uma proximidade entre as reservas alimentares e a produção alimentícia (e até mesmo artesanal) (Catteddu, Watteaux & Lauwers 2021: 90). Outros relatórios, ainda, indicam a concentração de tais estruturas de armazenamento próximas a vias de circulação, como o sítio arqueológico de *Foujouin*. Nele, consta-se uma bateria de silos próxima a vias de circulação (no caso, estradas de terra), o que suscita hipóteses, como a de Jean-Yves Dufour, de que parte da safra estaria ligada à comercialização (Catteddu 2009: 35). Na **Fig. 1** a seguir, é possível observar uma concentração de silos perto de vias comerciais.

Assim, a análise das estruturas de armazenamento – seus diversos tipos, formatos, tamanhos, volumes, dimensões etc. – e, principalmente, de suas localizações nos assentamentos rurais sugerem uma ampla gama de indícios que nos ajudam a entender mais a situação alimentar desses núcleos populacionais. Uma vez que a localização espacial de tais estruturas poderia estar – e normalmente estava – relacionada a seus arredores, é válido entender seu posicionamento, pois poderiam estar ligados não necessariamente aos habitats camponeses, mas talvez a construções religiosas (como abadias e mosteiros), senhoriais (como os domínios de uma elite senhorial) ou a vias comerciais (como no caso apresentado, o que sugere que a produção não necessariamente estaria voltada a um abastecimento interno, mas à exportação). Portanto, a localização espacial das diversas estruturas do habitat (neste caso, as de estocagem), nos dão indícios de sua finalidade também – algo que foi sugerido pela fonte escrita analisada, o *Capitulare de vilis* ([70-?]). Como defendido, a interdisciplinaridade desempenha, pois, papel fundamental em tais análises; uma vez que apenas mediante a combinação de diversos elementos dos assentamentos rurais é que podemos nos aproximar mais dos contextos alimentares de tais comunidades.

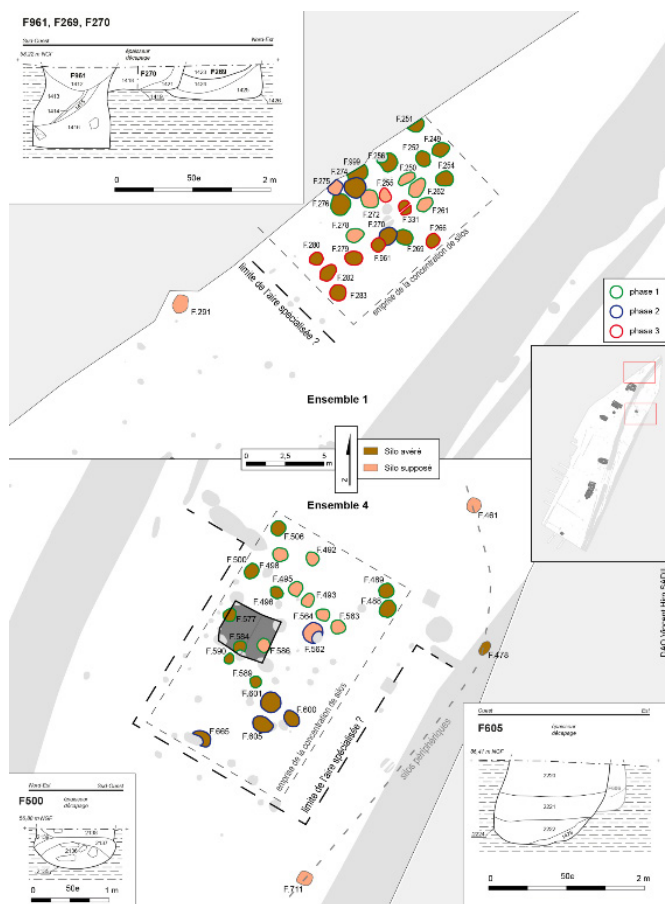


Fig. 1: Os círculos rosas representam silos sugeridos (que poderiam ser fossas genéricas), e os círculos marroms representam os silos atestados com certidão nas escavações arqueológicas. A imagem de cima (*Ensemble 1*) mostra uma zona de estocagem de silos de três períodos cronológicos diferentes próximos a uma estrada, e a imagem debaixo (*Ensemble 2*) evidencia outra zona de ensilagem do mesmo assentamento, também próxima a rotas comerciais.

Fonte: Aunay et al. (2017).

Resultados parciais da combinação das fontes escritas e arqueológicas

Voltando para as fontes escritas, nessa mesma época mencionada (do século VII ao X) há um aumento também nos relatos de fome – o que nos leva a indagar como tal situação pode ter ocorrido, uma vez que as fontes arqueológicas demonstram um aumento da produção e das estruturas destinadas à estocagem dos gêneros alimentícios. Nesse sentido, aponta-se um aparente paradoxo entre o aumento das estruturas destinadas a estocar

alimentos e o aumento da fome atestado pelas fontes escritas. Consideremos aqui que as menções eram, de fato, verídicas². A partir disso, entra-se no debate sobre os diversos

2 Reconhece-se os diversos problemas no trato das fontes escritas, assim como as parcialidades inerentes aos autores dos relatos. Contudo, para estabelecer tal análise feita neste artigo, considera-se que ao menos algumas das menções à fome eram verídicas – não necessariamente em intensidade, localização ou recorte temporal –, mas em sua existência. Isso é condição *sine qua non* para o prosseguimento do argumento. Portanto, por “menções verídicas”, entenda-se episódios de fome que realmente aconteceram em dado momento e espaço, mesmo que os detalhes sejam turvos ou ambíguos.

motivos que podem ocasionar situações de carências alimentares. Conforme discorre Cândido da Silva (2013: 45), esse aumento das menções à fome nas fontes escritas (se é que realmente ocorreram) poderiam ser indícios “de que o problema se situava não no nível da produção, mas da distribuição dos gêneros alimentícios”.

Por muito tempo na historiografia tradicional – conforme discutido na seção inicial deste artigo –, a fome foi associada direta e principalmente a questões produtivas (como a falhas nas colheitas devido a questões climáticas); mas isso nem sempre era o caso: as insuficiências alimentares nas comunidades pré-modernas poderiam decorrer também por causa de disparidades no acesso a tais gêneros alimentícios. Segundo Hamerow (2002: 52), existe uma correlação entre um aumento da fome e um aumento das desigualdades de acesso ao alimento. Sobre esse tema, já nos anos 1980, Amartya Sen defendia sua tese denominada *Entitlement Approach*, como já mencionado. Segundo a abordagem de Sen, a fome estaria ligada à falta de condição de acesso ao alimento, e não única e exclusivamente a questões produtivas. Mais atualmente, o historiador irlandês Cormac Ó Gráda afirma que grande parte da problemática da fome e das crises alimentares na Idade Média está relacionada à diminuição do poder de compra ou à dificuldade de acesso ao alimento de forma geral. Citando novamente Cândido da Silva (2013: 46), “o fenômeno da fome não tem relação apenas com a produção de alimentos e o desenvolvimento da agricultura, mas também com o conjunto do funcionamento econômico”.

Além disso, a intensificação e a reorganização da produção (com as novas formas de tecnologia produtiva e de abastecimento) foram estimuladas por vários fatores, como as respostas ao aumento da demanda estimulada, tanto pelo crescimento da população como pelo aumento da cobrança de taxas pelos mosteiros e pelas elites (Hamerow 2002: 192). Logo, dizer que as estruturas de armazenamento aumentaram

em quantidade e volume (e saber do notável aumento da produção nessa época) não quer dizer que esses alimentos eram destinados ao abastecimento da população local (ou seja, da comunidade camponesa). Tal produção poderia ser destinada, como dito, aos mosteiros, ao pagamento de taxas (tanto as senhoriais como as religiosas – no caso, o dizimo), ao comércio, às mesas senhoriais (como indica o “Capitulare de vilis”) etc. Assim, a destinação – e, portanto, o acesso a tais gêneros alimentícios – era dispar e desigual entre as diferentes populações do período medieval (entre elas, a população camponesa, privilegiada, senhorial e monástica, por exemplo).

Métodos de análise das desigualdades alimentares por meio da Arqueologia: uma sinergia de fatores

Para investigar eventuais desigualdades alimentares defende-se uma combinação de aspectos plurais. Dado a complexidade do fenômeno, é mister a junção de diversos campos de estudo que possibilitem uma análise o mais completa e menos enviesada possível. Para isso, defende-se o emprego das mais variadas áreas de estudo, como elencado a seguir:

1. Fontes escritas (capitulares, polípticos, tratados agrônômicos, textos literários, receituários etc.);
2. Análise das estruturas de gestão alimentar (como as de processamento e armazenamento de grãos, tais como: moinhos, fornos, celeiros, adegas, fossas, silos etc.): sua quantidade, volume, localização espacial, pertencimento etc.;
3. Carpologia (análise dos macrorrestos vegetais, como grãos e sementes);
4. Palinologia (análise dos microrrestos vegetais, como o pólen);
5. Zooarqueologia (análise dos ossos animais);
6. Sepultamentos (análise dos ossos e dentes humanos, sejam provenientes de sepulturas individuais ou de necrópoles);
7. Paleoclimatologia e *proxies* climáticos.

Somente a partir da combinação de todos esses fatores e campos de estudo que se pode almejar entender melhor a situação alimentar das comunidades dessa região no período entre os séculos VIII e X, assim como eventuais episódios de carências, crises alimentares e desigualdades de acesso aos alimentos pelas diferentes camadas sociais que habitavam tal espaço.

Discussão

Hipóteses de análise a partir de sítios arqueológicos

Para começar a abordar aspectos interessantes que os relatórios de escavação podem trazer de forma geral, cita-se a Carpologia, que permite a análise de vestígios vegetais, dando indicações sobre quais grãos eram produzidos e consumidos na época (Ruas 2010). A Carpologia, além disso, permite outras análises, como:

1. reconstituição da paisagem, ou seja, quais grãos eram produzidos, cultivados e consumidos na época estudada;
2. as relações entre seres humanos e o mundo vegetal: por exemplo, a época do plantio e da colheita, a influência da estação do ano nas atividades agrícolas (como os grãos de primavera e de inverno), as técnicas rotativas de cultura etc.;
3. a restituição das práticas agrícolas, alimentares e artesanais (uma vez que os grãos não serviam unicamente como fonte de alimentos – para humanos e animais, mas poderiam ter outras funções);
4. as preferências dadas a um gênero agrícola em detrimento de outro;
5. a proveniência geográfica desses produtos, ou seja, sua origem e indícios de circulação desses gêneros alimentícios;
6. a presença de “alimentos impróprios para o consumo”, como eram chamados gêneros alimentícios não usuais, usados em caso de carências ou necessidades alimentares (como alguns tipos de ervas daninhas).

Ademais, este último aspecto também auxilia na análise da insegurança alimentar, uma vez que, durante épocas de instabilidade, alguns gêneros alternativos eram adicionados à alimentação. Segundo François Menant, esses gêneros se tornavam recursos em épocas de tribulações alimentares (Menant 2007: 8). Massimo Montanari também diz que quando não havia mais cereais, eram utilizados produtos “substitutos” (chamados de *famine foods*) (Montanari 2017: 60) – alimentos esses que não eram consumidos cotidianamente, mas que se sabia serem comestíveis em casos de necessidades alimentares.

Além dos vestígios carpológicos, há outros elementos que permitem uma análise mais detalhada da situação alimentar de comunidades por meio da Arqueologia: a presença de estruturas de processamento e estocagem de grãos (como os fornos e os silos), algo que já foi trabalhado. Outra forma de se estudar as “dietas” alimentares das populações medievais pode se dar no que diz respeito aos ossos de animais encontrados nos assentamentos escavados – é válido ter em mente que a maioria desses vestígios faunísticos são “sobras”, isto é, excedentes de refeições (Adams & Crabtree 2012: 3); e, portanto, têm um papel crucial na reconstrução de práticas de subsistência humana, além de padrões de criação de animais e do sistema alimentar da época (Adams & Crabtree 2012: 5). Um exemplo disso, abordado pelos arqueólogos, são as marcas de cortes nos ossos (originárias do momento do abate e da preparação da carcaça do animal para consumo). Todavia, é válido mencionar a impossibilidade de restituir completamente tais vestígios faunísticos – o que obriga os arqueólogos a trabalharem de maneira relativa (Yvinec, Méniel & Lepetz 1995: 172). De qualquer forma, é possível perceber uma diferença nos estatutos sociais dos sítios a partir das carnes consumidas pelas populações: às vezes há uma oposição entre um meio rural produtor (que consome majoritariamente a carne bovina) e os meios privilegiados (nos quais o porco é preferido, mesmo que o boi continue importante)

(Yvinec, Méniel & Lepetz 1995: 179). De maneira geral, há um predomínio da chamada “triade doméstica” em tais assentamentos rurais alto-medievais, isto é, os bovinos, caprinos/ovinos e suínos. Contudo, a presença acentuada de restos suínos sugere um sítio ao menos privilegiado, uma vez que os porcos ofereciam apenas a carne (após o abate) como produto da criação – não sendo como os bovinos e os caprinos, que poderiam oferecer, além da carne, subprodutos (como leite e derivados, lã, chifres, força motriz etc.). Outro indicativo de habitats privilegiados seria a presença, nas escavações arqueológicas, de animais mais jovens. Isso ocorria devido ao fato de que a carne jovem era de melhor qualidade que a de um animal mais velho, sendo preferência de ambientes de elite. Os camponeses, por outro lado, acabavam consumindo animais mais velhos, quando estes já não conseguiam mais fornecer nenhum outro subproduto, e o benefício final de sua criação seria apenas sua carne.

As zonas de inumação: uma análise de sepulturas

De todos os tópicos de análise levantados no item anterior, este artigo irá se concentrar na questão da análise das sepulturas. Segundo Johanna Morgan (2013), arqueóloga que concentra seus estudos majoritariamente em Arqueologia Funerária, eventuais episódios de desabastecimento não atingem os grupos sociais de maneira equânime: há hierarquias políticas e econômicas que dificultam esse acesso. Tendo isso em mente, é válido ponderar qual seria o impacto disso para as populações daquele sítio, o que pode ser analisado parcialmente pelos indicadores de *stress*, que se manifestam nos ossos e nos dentes dos indivíduos. Assim, as análises osteológicas são fundamentais para se entender como tais episódios impactaram a população. Deve-se lembrar que, como todas as outras fontes, tais análises também apresentam limitações. Um exemplo seria assumir que o esqueleto que contém marcadores de *stress* sofreu um grau

mais severo e fatal da doença – sabemos que isso não é necessariamente verdade, pois é possível que os indivíduos encontrados com esses marcadores tenham convivido com tais enfermidades por toda a vida ou até mesmo se recuperado (mas não a tempo de tais marcas não serem impressas em seus esqueletos). Por outro lado, a ausência desses indicadores não significa que o indivíduo jamais tenha adoecido; talvez ele tenha experimentado um *stress* que não deixou marcas ósseas ou tenha morrido tão rapidamente que não houve tempo para que ocorresse uma reação osteológica – ou seja, a reverberação da doença no esqueleto depende do tempo que o indivíduo sobreviveu após o adoecimento. Em suma, os esqueletos são apenas um reflexo um tanto quanto “deformado” da vida dos indivíduos, isto é, são um testemunho biológico e, portanto, não exaustivo (Fossurier 2016: 137). De qualquer forma, ainda são extremamente úteis por serem um testemunho das mudanças temporais às quais as sociedades estavam submetidas.

Em suma, quando há uma população arqueológica com esses indícios, estamos tratando de uma população que sobreviveu – isso é chamado de “paradoxo osteológico”. Ademais, Morgan (2013: 120) também aborda que é importante ter em mente que algumas das epidemias mais comuns nos casos de privações calóricas severas – como tifo, disenteria e malária – raramente são observáveis osteologicamente, o que não quer dizer que não houve casos de deficiência alimentar, apenas que não foram impressos nos ossos. Assim, às vezes tais indicadores de *stress* são ambíguos e imprecisos, mas ainda são ferramentas fundamentais para a análise de como o aumento das estruturas de armazenamento alimentar e o aumento da produção impactou os indivíduos de forma diferente, a depender da camada social em que se encontravam. Essas reverberações osteológicas serão abordadas a seguir, por meio do sítio Le Chemin aux Errants (que chamarei de “LCE” para fins de simplificação), selecionado como estudo de caso para o presente artigo.

Algumas doenças relacionadas a episódios de insuficiência e insegurança alimentar que reverberam nos esqueletos e dentes humanos são: a hipoplasia do esmalte dentário, os diferentes tipos de *Cribra* (a *orbitalia* - representada na Fig. 2 a seguir, a *humeral* e a *femoral*), as linhas de Harris etc. Sobre esses marcadores de *stress* ósseo e dentário, as *cribra* são anemias relacionadas à falta de ferro e vitaminas provocadas por uma alimentação deficiente em carne, leite, legumes etc.; além de infecções ligadas, justamente, a condições de vida insalubres (Pacory 2016: 41). Já a hipoplasia ocorre quando o esmalte dental não se desenvolve adequadamente na infância devido a carências alimentares, e os dentes ficam mais sujeitos a danos e cáries (Pacory, 2016: 42). Já as linhas de Harris são linhas como a hipoplasia, mas nos ossos das pernas, que podem ser vistos apenas mediante radiografia, e indicam problemas nutricionais durante o crescimento e a maturação do indivíduo (Rougé et al. 1997: 209).



Fig. 2: Exemplo de *Cribra orbitalia* (aqui demonstrada por pequenas perfurações no crânio observadas nas órbitas dos olhos do esqueleto).

Fonte: Pacory (2016).

Entre os sujeitos inumados, normalmente percebe-se uma grande presença de indivíduos imaturos, o que sugere ainda mais o forte impacto de incidências alimentares na população (Adrian 2015: 779). Muitos relatórios de escavação também trazem seções de estudos específicos em suas páginas – o que nos interessa, neste artigo, são as seções sobre os regimes alimentares de diferentes grupos

do cemitério, com comentários sobre o nível social dos inumados. Um sítio arqueológico³ que traz essa ideia de diferenciação local entre a população camponesa e monástica é o Rue de Bourneil (Henrion et al. 2005), que trata das diferentes doenças nos esqueletos, no mesmo espaço, mediante análises dentárias e ósseas. Outra questão interessante trazida por alguns relatórios é referente à altura dos inumados: tais observações permitem recuperar as condições de vida e a qualidade alimentar de uma população, uma vez que estaturas mais baixas poderiam estar relacionadas a déficits alimentares durante as fases de crescimento do indivíduo.

A partir dos sinais de *stress*, obtém-se não apenas uma ideia da alimentação da época, mas das diferentes dietas entre os estratos sociais. Apesar de tais áreas de estudo não serem suficientes quando analisadas de forma isolada, encontrar relatórios de escavação com populações inumadas sempre fornece informações interessantes, ainda mais quando são perceptíveis diferenciações entre indivíduos e seus estados sanitários. Um exemplo de como tal distinção na dieta reverbera osteologicamente é que o alto consumo de proteína animal – normalmente relacionado a camadas sociais mais privilegiadas – poderia ocasionar uma doença denominada gota (Adrian 2015: 802). Outro exemplo, de encontro ao anterior, é a já mencionada hipoplasia do esmalte dentário – indício de que o indivíduo sofreu de carência alimentar ao longo de sua vida, em especial durante a infância (Fossurier 2016: 80). Na Fig. 3 abaixo, podemos ver as linhas horizontais indicadas por setas, que correspondem à referida doença dentária.

3 Existem vários sítios que relatam essa diferenciação socioeconômica entre os indivíduos por meio da análise paleopatológica dos sujeitos inumados, isto é, a análise dos marcadores de *stress* ósseo e dentário presentes nos esqueletos estudados. Um outro exemplo de sítio é o de Saint-Cécile de Portejoie, escavado por Julia Pacory (2016).



Fig. 3: Exemplo de hipoplasia do esmalte dentário (pequenas linhas horizontais presentes nos dentes da mandíbula do sujeito inumado).

Fonte: Carvalho & Wasterlain (2013).

Dessa forma, ocorrências durante o período de vida de indivíduos podem ter diferentes “impressões” paleopatológicas; possibilitando uma análise de fatores alimentares baseada em inumações e nos díspares marcadores de *stress*. Logo, esses indicadores podem evidenciar abundância ou carência de alimentos, perceptíveis tanto na arcada dentária quanto nos ossos. Apesar de todas as problemáticas envolvendo tais sinais osteológicos, eles ainda são grandes ferramentas que auxiliam na análise da situação alimentar e sanitária das comunidades alto-medievais da Gália do Norte, no caso, entre os séculos VIII e X.

Discussão sobre o estudo de caso: o sítio Le Chemin aux Errants (LCE)

O sítio Le Chemin aux Errants foi selecionado para este artigo pois fornece dados importantes que nos permite investigar a desigualdade de acesso aos alimentos mediante indícios paleopatológicos de inumações. O estudo de caso selecionado permite uma discussão acerca da situação alimentar das comunidades alto-medievais da Gália do Norte, por meio de um sítio que, longe de exaurir a totalidade de casos, nos fornece

um bom exemplo. O relatório de escavação nos traz uma infinidade de temas e seções de estudos específicos em seus seis volumes. Entre os tópicos abordados, estão análises carpológicas, palinológicas, zooarqueológicas, de sepultamentos e até mesmo de objetos encontrados durante as escavações (como objetos de vidro, vasos de cerâmica, instrumentos de ferro etc.). Contudo, para fins de análise deste artigo, irei focar apenas a seção de estudos osteológicos e paleopatológicos – e relacioná-los com a questão alimentar e a diferenciação social presente no sítio. Mas é válido ter em mente que as outras seções também devem ser levadas em consideração se almejamos fazer uma análise o mais completa possível do perfil social de tal assentamento. Apenas a título de exemplo, a análise dos vasos cerâmicos e de suas decorações podem indicar uma série de fatores: desde a proveniência de tais materiais e técnicas de produção até o uso delas (seja ocasionalmente pela elite ou cotidianamente pelos camponeses) (Adrian 2015: 880). Além disso, a Carpológia também nos fornece indícios importantes acerca da alimentação da época que, de forma geral, contribui com uma melhoria da dieta com o aumento das leguminosas na região (Adrian 2015: 900).

Contudo, iremos abordar mais profundamente as necrópoles e as demais zonas de inumação do sítio. Como Roberta Gilchrist e Andrew Reynolds afirmam em seu livro *Reflections: 50 years of Medieval Archaeology, 1957-2007* (2009), é importante analisar os vestígios osteológicos e entender as doenças que acometiam as populações medievais para estabelecer comparações e melhor entender o estado de saúde (Gilchrist & Reynolds 2009: 307). Assim, analisando as várias inumações presentes no sítio, conclui-se que o caráter de tal assentamento é misto: a população é composta, na sua maioria, por indivíduos com condições de vida muito precárias (e mortalidade precoce) e por indivíduos com condições mais privilegiadas (Adrian 2015: 847) – justamente o que torna o sítio um bom estudo de caso por possibilitar comparações entre estratos sociais. Assim, ao mesmo tempo em que há uma população característica de um grupo de trabalhadores em meio rural, submetidos a duras condições de vida e trabalho e a dietas limitadas e riscos epidemiológicos constantes, também há uma proporção significativa (cerca de 18%) de indivíduos socialmente privilegiados, que poderiam ser, por exemplo, famílias mais ricas que viviam nessa área e/ou profissões favorecidas (como cavaleiros ou ferreiros especializados) (Adrian 2015: 848).

Em relação à identificação da camada “subalterna” da sociedade, tal diferenciação pode ser feita por meio dos marcadores de *stress* ósseo. De fato, a população inumada apresenta muitos sinais de deficiência alimentar desde muito jovem, que os debilitou ao ponto de deixá-los mais suscetíveis a outras doenças (chamadas de doenças oportunistas), como a tuberculose, extremamente presente no sítio (Adrian 2015: 847). Ademais, a questão alimentar no sítio pode ser considerada, com o passar dos séculos, cada vez mais destinada à exportação (um dos indícios que nos levam a crer nisso seria a concentração cada vez maior de silos perto de vias comerciais – Adrian 2015: 733). Além dos silos, há, no sítio, uma particularidade que nos ajuda a entender melhor a questão da orientação final da

produção: a presença dos chamados “celeiros massivos”, isto é, de grandes dimensões (incomuns para a região e período) – que também se encontravam próximos às rotas comerciais. A presença de grandes estruturas de estocagem suscita hipóteses acerca de quem controlaria tais construções: devido à sua dimensão e importância, dificilmente seriam os camponeses, mas estariam relacionados sobretudo a indivíduos ou entidades de maior prestígio social (seja a um senhor feudal, seja a grupos de elite, seja a monastérios etc.). Assim, relacionar tais estruturas – sua presença, tamanho, características, localização etc. – ao estado alimentar dos indivíduos inumados neste assentamento é uma via interessante para explorarmos as diferenças sociais entre os habitantes, uma vez que nem todos tinham os mesmos marcadores paleopatológicos, ou seja, nem todos teriam passado pelo mesmo período de carência alimentar ou se encontrariam em mesmo estado de insegurança alimentar.

A diferenciação social entre os indivíduos, percebidas pelos diferentes marcadores de *stress* ósseo e dentário, nos sugere que, talvez, nunca sequer tenha havido um período de carência alimentar ou de “fome” propriamente dita no assentamento. Pelo contrário, sugere que havia sim comida, mas que ela não estava sendo distribuída de forma equânime pelo habitat. Se estivéssemos diante de um habitat rural que experienciou uma “crise alimentar” ou um período generalizado de insuficiência alimentar, muito provavelmente encontraríamos a maior parte dos indivíduos inumados com os mesmos – ou semelhantes – marcadores osteológicos. Contudo, não é isso o que ocorre. E por que? Porque o problema, como discutimos até então, não estava no nível produtivo, mas no nível de distribuição e acesso.

Entre as várias doenças que temos no sítio em questão - evidenciadas na **Fig. 4** a seguir, estão as já mencionadas *Cribra*. De acordo com o relatório de escavação, elas se encontram bem proeminentes no que tange às crianças inumadas, e são associadas a quadros de anemia, não apenas de ferro, mas de outras vitaminas – como a B9 e a B12 (Adrian, 2015: 806). A anemia estaria relacionada a

questões alimentares – no caso, à falta de consumo de proteína, leite, cereais, legumes etc. –, mas não só a isso, como também a problemas

intestinais, como a diarreia crônica – que estaria ligada a condições de vida insalubres (Adrian, 2015: 806).

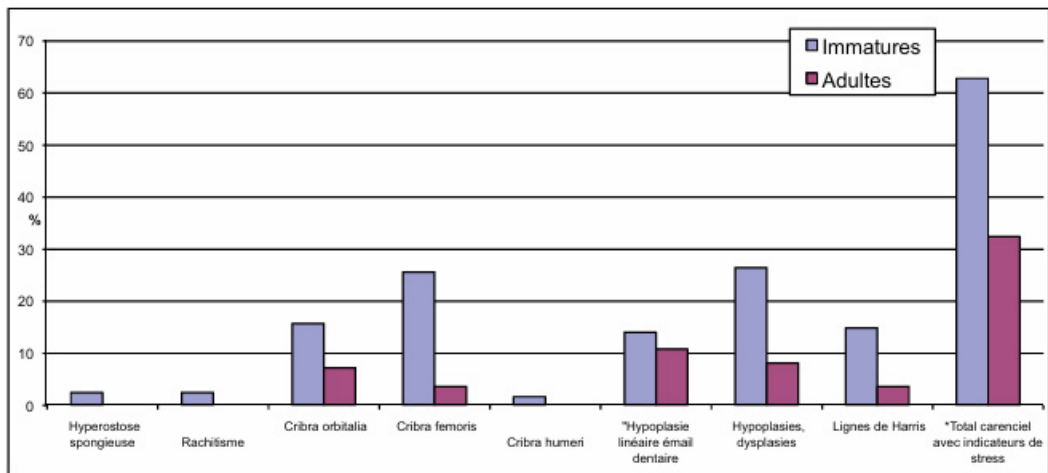


Fig. 4: Porcentagem das doenças que acometiam tanto indivíduos imaturos quanto adultos do sítio Le Chemin aux Errants, como raquitismo, diferentes tipos de *Cribra*, e linhas de Harris.

Fonte: Adrian (2015: 804).

Isso é interessante porque nos traz a informação de que os marcadores de *stress* poderiam sim se originar a partir de deficiências alimentares – principalmente por períodos prolongados de insegurança alimentar – mas que também poderiam se originar de (ou serem complicados por) fatores externos, como doenças oportunistas que poderiam ser ocasionadas devido a sistemas imunológicos débeis, causando patologias infecciosas. Portanto, a análise de vestígios osteológicos nos sugere não apenas questões ligadas à alimentação, mas também ao estado sanitário de tais populações medievais. Além dos marcadores ósseos, temos também os dentários. No sítio LCE, o estudo das lesões orais e dentárias demonstra um estado desastroso de higiene, com ocorrências de abscessos, cáries, cavidades etc. (Adrian 2015: 847). Tais ocorrências também podem nos indicar questões alimentares e sanitárias de tal população, como no caso do tártaro, que indica uma diferença na dieta entre as duas amostras populacionais, isto é, provavelmente diferenciando entre uma população camponesa e outra de elite.

Por último, um outro tópico que vale a pena ser mencionado que se relaciona também com as análises osteológicas é a relação de marcadores de atividade com o estado alimentar. Por exemplo, temos marcadores de atividade relacionados tanto a uma elite (como indícios de equitação, os chamados “conflitos femoroacetabulares” – Adrian, 2015: 796) quanto aos camponeses (como indícios de artrite e artrose). Portanto, normalmente, os que apresentam sinais de osteoartrite são aqueles mais habituados a atividades domésticas (como a agricultura e o trabalho na terra) ou manuais (como ferreiros, artesãos etc.), que, não coincidentemente, apresentam marcadores de *stress* e insegurança alimentar mais acentuados. Por outro lado, aqueles com indícios de atividades “de elite” (como a equitação), provavelmente se referem a classes guerreiras, e apresentam menos sinais de que sofreram qualquer espécie de “escassez alimentar”; mas, por outro lado, possuem doenças relacionadas a uma alimentação exagerada, como a gota e a hiperostose, doenças relacionadas à obesidade e à idade avançada (como o caso da sepultura 1866 do

sítio, que seria um exemplo de uma sepultura de elite) (Adrian 2015: 784).

Estes são apenas alguns dos elementos possíveis de serem analisados neste sítio, que nos fornece um bom estudo de caso para investigar as inúmeras relações que podem ser feitas entre os dados existentes nos relatórios de escavação acerca do estado alimentar (e até mesmo sanitário) de indivíduos inumados – o que está longe de ser exaustivo e nos suscita diversas outras hipóteses acerca desse tema tão prolífico.

Conclusão: como a ideia de insegurança alimentar e os vestígios arqueológicos nos permitem analisar a alimentação das comunidades do passado?

Estudar a situação alimentar das populações medievais nos permite entender as desigualdades sociais do passado. Um dos principais pontos deste artigo foi compreender que o consumo alimentar não está relacionado apenas a problemas técnicos (de falta de produção ou de incapacidade das populações em gerirem as colheitas), mas também às desigualdades sociais do passado (Bianchi & Quirós 2011: 17). Por meio da combinação da História com a Arqueologia, é possível levantar hipóteses para a melhor compreensão da desigualdade entre as práticas produtivas dos sítios, assim como a distribuição da produção local, uma vez que a maioria das ações sociais se desenrolavam ao redor das questões produtivas. O estudo desses sistemas de armazenamento alimentar é uma ponte, um tijolo na construção do conhecimento histórico capaz de explicar ação de grupos de elite (Bianchi & Quirós 2011: 19), e como eles eram capazes de exercer seu poder⁴. A dominação local de elites se manifesta materialmente nos assentamentos rurais e cada vez mais os arqueólogos prestam atenção aos sinais da presença e da influência

das elites no espaço (Catteddu, Watteaux & Lauwers 2021: 94-96), como o trabalho de Renée Doehaerd, que mapeou diversas evidências da Alta Idade Média de elites que compravam colheitas e geravam carência entre os plebeus, a fim de obter preços mais elevados para os seus produtos (Newfield 2010: 233).

O tema da “fome” ainda permanece uma área em constante construção, e as pesquisas e discussões sobre este tema contribuem para essa definição em progresso. De acordo com Newfield (2010: 15), não se pode utilizar os termos “má nutrição”, “insuficiência alimentar”, “fome” e afins de forma indiscriminada, uma vez que contêm idiosincrasias e particularidades. Assim, o estudo de fomes do passado (da época medieval, no caso) nos ajuda a melhor entender a questão da fome, das crises alimentares e dos problemas intrínsecos a elas. Em suma, conforme Newfield (2010), não é uma questão de quantificar a fome ou se houve, “de fato”, fome – até mesmo porque os dados são escassos –, mas mostrar que é possível fazer uma análise dos diversos tipos de carência alimentar e da insegurança alimentar nas comunidades passadas mediante dados arqueológicos. Estudar tal tema durante a Idade Média é, como foi abordado, tarefa complicada. No entanto, como foi mostrado, é fundamental, e nos últimos anos, historiadores têm se dedicado ao estudo da fome e seus correlatos em diversas sociedades, como é o caso de Chris Wickham, Alexis Wilkin (2023), Jean-Pierre Devroey, Amartya Sen, Cormac Ó Gráda, entre outros.

Assim, o objetivo deste artigo foi investigar e apresentar algumas possibilidades de análises arqueológicas e interdisciplinares que tratassem do tema das carências alimentares na Alta Idade Média, de forma geral, mas da diferença de acesso aos gêneros alimentícios entre as diferentes camadas sociais também. Apesar das dificuldades e problemáticas que tal tema pressupõe, há, por certo, diversas perspectivas para futuras investigações, e o presente artigo é apenas um esforço inicial de seguir explorando tal tema que – infelizmente –, continua atemporal e universal; mas que, esperançosamente, talvez um dia não será. Como salienta Powledge, “à medida que o

4 Como é tratado na coletânea *Horrea, Barns and Silos*, organizada por Giovanna Bianchi, Alfonso Vigil-Escalera Guirado e Juan Antonio Quirós, resultado de colóquios que representam um esforço coletivo de diversos arqueólogos para compreender melhor a desigualdade na Alta Idade Média a partir do ponto de vista produtivo e do consumo alimentar.

problema da fome cresce, também cresce a necessidade da ciência de entender como lidar com ele” (Powledge 2010: 260). Afinal, tratar sobre a fome atualmente é parte fundamental do processo de torná-la menos provável no

futuro (Ó Gráda 2009) – eis um elemento fundamental para justificar a importância e a atualidade de se pesquisar e discutir sobre o tema e suas outras “facetas”, como a insegurança alimentar.

SPADAFORA, M.F. Archaeological possibilities for the analysis of Food Insecurity in the Early Middle Ages: and a case study in Northern Gaul (8th–10th centuries). *R. Museu Arq. Etn.* 45: 157-173, 2025.

Abstract: This article investigates the conceptual and methodological challenges for analyzing possible episodes of famine and food shortages in the Early Middle Ages, based on the articulation between Archaeology and History. Between the 8th and 10th centuries, there was an increase in mentions of famine in written sources and, simultaneously, in agricultural production and in the volume of food storage structures, as evidenced in the region of Northern Gaul. From an interdisciplinary approach, we propose a cautious reading of osteological remains and storage structures, with an emphasis on the relationship between social inequality and access to food. The article defends the use of analytical categories more compatible with the limits of archaeological evidence (such as the contemporary concept of Food Insecurity) and analyzes, as a case study, the site “*Le Chemin aux Errants*”. It is concluded that records of food crises should not be interpreted only as a reflection of productive scarcity, but also as material expressions of profound social asymmetries, which cause disparities in both the distribution and access to such foodstuffs.

Keywords: Food Archaeology; Famine; Food Insecurity; Social Inequality; Early Middle Ages.

Referências bibliográficas

- Adrian, Y.-M. 2015. *Le Chemin aux Errants, zone C (Haute-Normandie, Eure, Val-de-Reuil)*. Inrap Grand-Ouest, Cesson-Sévigné. Disponível em: <<https://www.inrap.fr/dap/le-chemin-aux-errants-zone-c-haute-normandie-eure-val-de-reuil-17479>>. Acesso em: 10/01/2024.
- Adams, B.; Crabtree, P. 2012. *Comparative Osteology: a laboratory and field guide of common North American animals*. Academic Press, Oxford.
- Aunay, C. et al. 2017. Un habitat du haut Moyen Âge à ‘Foujouin’ (Vernou-sur-Brenne, Indre-et-Loire). *Revue archéologique du Centre de la France* 56. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/racf/2493>>. Acesso em: 15/10/2023.
- Bianchi, G; Quirós, J.A. 2011. From archaeology of storage systems to agricultural archaeology. In: Bianchi, G.; Guirado, A.V.E.; Quirós, J.A. (Eds.). *Horrea, Barns and Silos. Storage and Incomes in Early Medieval Europe*. Universidad del País Vasco, Bilbao, 17-21.
- Burnouf, J. 2007. Des milieux et des hommes: méthodes d'études en archéologies environnementales. In: Demoule, J.-P. (Ed.). *L'archéologie préventive dans le monde: apports de l'archéologie préventive à la connaissance du passé*. Éditions La Découverte, Paris, 115-130.
- Brunel, S. 2002. *Famines et politique*. Presses de Sciences Po, Paris.

- Carvalho, L. M. & Wasterlain, S. N. 2013. *Childhood stress in medieval Portugal: dental Enamel Hypoplasia in a sample from Coimbra and possible aetiologies*. Universidade de Coimbra, Coimbra.
- Catteddu, I. 2009. *Archéologie médiévale en France. Le premier Moyen Âge (Ve – XIe siècle)*. Éditions La Découverte, Paris.
- Catteddu, I.; Watteaux, M.; Lauwers, M. 2021. Lieux et dynamiques du peuplement rural (VIe – milieu XIe siècle). In: Mazel, F. *Nouvelle histoire du Moyen Âge*. Le Seuil, Paris, 85-98.
- Demoule, J.-P. 2007. *L'archéologie préventive dans le monde: apports de l'archéologie préventive à la connaissance du passé*. Éditions La Découverte, Paris.
- Devroey, J.-P. 2006. Économie et sociétés rurales du Haut Moyen Âge occidental: lecture dynamique des sources, compréhension dynamique de la société. *Bulletin de l'Académie Royale de Belgique* 17: 77-99. <https://doi.org/10.3406/barb.2006.23769>
- Duby, G. 1978. *The Early Growth of European Economy: warriors and peasants from the seventh to twelfth century*. Cornell University Press, New York.
- Fossier, R. 2017. Terra. In: Le Goff, J; Schmitt, J.-C. (Org.). *Dicionário analítico do Ocidente medieval*. Editora Unesp, São Paulo.
- Fossurier, C. 2016. *Les populations carolingiennes (France, Nord-Ouest, VIIIe-Xe siècles). Approche archéo-anthropologique*. BAR (British Archaeological Reports) International Series 2831, Oxford.
- Gardiner, G. 2011. Stacks, Barns and Granaries in Early and High Medieval England: Crop Storage and its Implications. In: Bianchi, G.; Guirado, A.V.-E; Quirós, J.A. (Eds.). *Horrea, Barns and Silos. Storage and Incomes in Early Medieval Europe*. Universidad del País Vasco, Bilbao, 23-38.
- Hamerow, H. 2002. *Early Medieval Settlements: The Archaeology of Rural Communities in North-West Europe, 400-900*. Oxford University Press, New York.
- Henrion, F. et al. 2005. *Auxerre, rue de Bourneil*. Institut National de Recherches Archéologiques Préventives (Inrap), Dijon.
- Huizinga, J. 2021. *O outono da Idade Média: um estudo sobre as formas de vida, pensamento e arte dos séculos XIV e XV na França e nos países baixos*. Livrarias Família Cristã, Londrina.
- Capitulare de villis. [70.?] Disponível em: <<https://data.bnf.fr/fr/ark:/12148/cb17168532g>>. Acesso em: 26 abr. 2025.
- Menant, F. 2007. *Les premiers temps de l'économie médiévale*. Séminaire Éléments d'économie médiévale, Paris.
- Montanari, M. 2017. *A Cultural History of Food in the Medieval Age*. Bloomsbury, London.
- Morgan, J. 2013. The Invisible Hunger: Is Famine Identifiable from the Archaeological Record? *Antrocom Online Journal of Anthropology* 9: 115-129.
- Newfield, T. 2010. *The contours of disease and hunger in Carolingian and early Ottonian Europe (c. 750-c. 950 CE)*. Department of History and Classical Studies, McGill University, Montreal.
- Ó Gráda, C. 2009. *Famine: a short history*. Princeton University Press, Princeton.
- Pacory, J. 2016. État sanitaire de la population de Saint-Cécile de Portejoie, Tournedos-sur-Seine (Eure), VIIe-VIIIe siècles. In: Bolo, N.; Carré, F.; Ollivier, J.-P. (Ed.). *Journées archéologiques de Haute-Normandie: Conches-en-Ouche*. Presses Universitaires de Rouen et du Havre, Rouen, 111-125.
- Peytremann, É. 2009. *L'Archéologie de l'Habitat Rural du Haut Moyen Âge dans le Nord de la France: trente ans d'apprentissage*. Publications du CRAHM, Paris.
- Peytremann, É. 2011. Structures et espaces de stockage dans les villages alto-médiévaux (6e-12e s.) de la moitié septentrionale de la Gaule:

- un apport à l'étude socio-économique du monde rural. In: Bianchi, G.; Guirado, A.V.-E.; Quirós, J.A. (Ed.). *Horrea, Barns and Silos. Storage and Incomes in Early Medieval Europe*. Universidad del País Vasco, Bilbao, 39-56.
- Powledge, F. 2010. Food, Hunger, and Insecurity. *BioScience* 60: 260-265.
- Reynolds, A., Gilchrist, R. 2009. *Reflections: 50 years of Medieval Archaeology, 1957-2007*. Routledge, New York.
- Rougé, E. D. et al. 1997. Harris lines: a study of age-associated bias in counting and interpretation. *American Journal of Physical Anthropology* 103: 209-217.
- Ruas, M.-P. 2010. Des grains, des fruits et des pratiques: la carpologie historique en France. In: Chapelot, J. (Ed.). *Trente ans d'archéologie médiévale en France. Un bilan pour un avenir*. Publications du CRAHM, Caen, 55-70.
- Silva, M. C. 2013. A "Economia Moral" e o combate à fome na Alta Idade Média. *Anos 90* 20: 43-74.
- Silva, M. C. 2016. Os agentes públicos e a fome nos primeiros séculos da Idade Média. *Varia Historia* 32: 779-805.
- Slavin, P. 2016. *Climate and famines: a historical reassessment*. Wiley, New Jersey.
- van Leeuwen, B.; Dijkman, J. 2020. *An Economic History of Famine Resilience*. Routledge Explorations in Economic History, London.
- Wilkin, A. 2023. Logiques rationnelles et lutte contre la faim dans l'Europe médiévale du Nord. Réflexions sur l'autonomisation des champs spirituels et économiques et sur la mémoire des crises, IXe-XIIIe siècles. *Varia Historia* 39: 1-30.
- Wickham, C. 2005. *Framing the Early Middle Ages: Europe and the Mediterranean, 400-800*. Oxford University Press, New York.
- Yvinec, J.-H., Méniel, P. & Lepetz, S. 1995. Archéozoologie des installations rurales de la fin de l'Âge du Fer au début du Moyen Âge. *Histoire & Sociétés Rurales* 3: 169-182.

Apenas o deus grego do mar? A iconografia de Poseidon em moedas gregas das épocas arcaica e clássica (Parte I)

*Vinícius Bonifácio Guimarães

**Lilian de Angelo Laky

GUIMARÃES, V.; LAKY, L.A. Apenas o deus grego do mar? A iconografia de Poseidon em moedas gregas das épocas arcaica e clássica (Parte I). R. *Museu Arq. Etn.* 45: 174-196, 2025.

Resumo: Apresentamos neste artigo um quadro geral do desenvolvimento da representação de Poseidon em moedas emitidas por cidades gregas em épocas arcaica e clássica, com o objetivo de compreender em que medida sua representação na documentação monetária foi inovadora em relação àquela nas cerâmicas pintadas e esculturas. Para tal fim, identificamos quais cidades e regiões gregas mais produziram imagens de Poseidon em moedas nestas épocas, como também quais foram as épocas específicas de maior uso. Também estabelecemos padrões gerais de representação dessas imagens na arte grega arcaica e clássica para compreendermos o seu significado simbólico e sua especificidade em moedas a partir de um estudo comparativo, correlacionando a documentação arqueológica com passagens literárias. Por ser baseada em um levantamento documental extenso e inédito sobre esse deus e o seu principal atributo, o tridente, esta pesquisa traz as principais conclusões a respeito da imagética de Poseidon, a qual, surpreendentemente, não foi estudada de forma sistemática até hoje, tornando essa divindade e seu principal atributo, apesar de amplamente conhecidos no ocidente moderno, muito mal compreendidos. Além disso, é nosso objetivo destacar o potencial da moeda como objeto de análise tanto para pesquisas em arqueologia quanto em história.

Palavras-chave: Poseidon; Tridente; Iconografia Monetária Grega; Apotropismo; Identidade.

Introdução

Neste artigo, serão apresentados os

*Mestrando, Universidade de São Paulo (USP).
vinigbonifacio@gmail.com

** Doutora e mestre em Arqueologia, Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo (USP), pós-doutora em História Social pelo Departamento de História da USP. Pesquisadora colaboradora do Laboratório de Estudos sobre a Cidade Antiga do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (LABECA/MAE-USP). <lilian.laky@usp.br>

resultados da primeira etapa da pesquisa "Apenas deus grego? Religião e política nas representações de Poseidon e do tridente em moedas gregas de época arcaica e clássica", que teve apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP processo 2020/12000-9). O principal objetivo foi compreender o que levou diversas cidades gregas a representarem em moedas Poseidon e o seu principal atributo, o tridente, do ponto de vista do papel político e identitário do culto dessa divindade. Desse modo, destacamos

como as múltiplas esferas de ação de Poseidon ultrapassam e contradizem sua tradicional definição como deus marinho e decaído, que se consolidou no imaginário moderno devido aos poucos estudos realizados sobre esse deus.

Nesta primeira etapa, estudamos o desenvolvimento da iconografia de Poseidon e do tridente na arte grega, a fim de compreender em que medida as representações do deus e desse atributo em moedas foram inovadoras, ou não, em relação às demais artes visuais. Para tanto, identificamos, durante as épocas arcaica e clássica, quais regiões e cidades gregas mais representaram Poseidon e o tridente em moedas, como também quais foram os padrões gerais de representação existentes na arte da época e seus anos de maior uso, com o objetivo de levantar, na segunda etapa de pesquisa, estudos de caso que melhor explicassem as motivações políticas e identitárias da fabricação e do uso dessas imagens, a partir de sua correlação com passagens textuais. Assim, neste artigo, será dado maior foco à análise das representações de Poseidon, enquanto a análise centrada no tridente será realizada em um segundo artigo.

Poseidon foi muito mais estudado pelo viés dos cultos, de seus santuários e representações vasculares e escultóricas, não havendo um estudo sistemático e profundo a respeito das moedas, cuja rica documentação foi pouco explorada.

Já na segunda metade do século XIX, foram feitos os primeiros levantamentos parciais de fontes literárias e arqueológicas sobre Poseidon e o tridente, incluindo moedas, a fim de descrever a evolução de sua representação (Durrbach 1873; Walters 1892-1893). Todavia, apenas em 1994 houve um novo levantamento documental sobre essa divindade, publicado no sétimo volume do *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC), por Erika Simon, ainda que as moedas não ocupassem nele um lugar central. Estudos de síntese específicos sobre a iconografia de Poseidon foram realizados por M^a Rodríguez López, desde a época arcaica até a época romana da história grega antiga, tanto por meio de um panorama geral da documentação arqueológica, em associação com textos literários, como também

especificamente sobre a iconografia monetária (López 2009, 2019). Suas publicações, entretanto, oferecem um levantamento incompleto, sem uma análise aprofundada sobre essa iconografia, especialmente no caso das moedas.

Por último, destacamos a monografia de Palmieri acerca da iconografia de Poseidon nos *pínakes* ou placas de terracota votivos do santuário coríntio de Penteskouphia, que evidenciam as mais antigas representações conhecidas do deus, pertencentes aos séculos VII e VI a.C. (Palmieri 2016). No referido trabalho, a autora realiza uma extensa catalogação e descrição dessas imagens, bem como sugere uma participação relevante e aparentemente incomum dos artesãos que fabricavam esse objeto no culto a Poseidon (Palmieri 2016). Por outro lado, a representação de Poseidon nos *pínakes* coríntios ainda não foi comparada sistematicamente com a representação do deus em moedas com o objetivo de estabelecer alguma relação entre elas.

Os demais estudos sobre Poseidon foram realizados por meio de um viés literário, especialmente por Jean-Pierre Vernant (2018) e Charles Doyen (2011), que o concebem como uma divindade primitiva, em contradição com os valores cívicos e cidadãos gregos da época clássica. Ainda que essa visão tradicional tenha sido criticada por Polignac (2017), por ser baseada em uma falsa dicotomia entre divindades olímpicas e ctônicas, ela continua consolidada no imaginário moderno e nos estudos acadêmicos. Novos estudos surgiram sobre especificidades locais de culto a Poseidon em santuários, destacando sua relação com a construção cultural de paisagens e com a formação de identidades étnicas, sem, todavia, considerar a documentação iconográfica, especialmente de moedas (Larson 2009; Mylonopoulos 2003; Polignac 2017).

Assim, por se tratar de um levantamento documental extenso e inédito, com destaque às evidências monetárias, esta publicação visa tanto auxiliar outros pesquisadores em estudos

sobre essa divindade e seu principal atributo a partir de sua iconografia, como também trazer ao público uma visão mais aprofundada sobre esses elementos, por meio de um viés menos dependente dos textos literários. Dessa forma, não apenas demonstramos o enorme potencial da moeda e de sua imagem para a produção de conhecimento, mas também a relação complexa entre diferentes tipos de documentação arqueológica e histórica.

Material

Para a realização desta pesquisa, levantamos todos os tipos monetários possíveis das épocas arcaica e clássica com representações antropomórficas¹ de Poseidon, com ou sem o tridente, em um catálogo monetário único. Os tipos monetários com representações do tridente sem a imagem antropomórfica do deus resultaram em um segundo catálogo, que inclui possíveis representações teriomórficas do deus na forma de um touro ou de um cavalo. Esse critério justifica-se não só por constituir padrões de representação diferentes, mas também porque o tridente pode ou não fazer referência a um culto ou, em alguns casos, sequer ao próprio deus. Também realizamos um levantamento sistemático das representações de Poseidon e do tridente nas cerâmicas pintadas das épocas arcaica e clássica (*pinakes* ou placas pintadas de terracota, vasos áticos de figuras negras, vasos áticos e faléricos de figuras vermelhas), organizando essa documentação em um catálogo único². Ainda que

1 Nesse contexto, representações corporais do deus em sua forma humana, em contraposição às suas representações teriomórficas, em sua forma animal, podendo também haver representações híbridas, que combinam elementos humanos e animais.

2 Por uma questão de escolha, ao contrário das imagens monetárias, não coletamos as imagens de Poseidon sem o tridente para as *comparanda*, porque nos propomos a estudar Poseidon e o tridente como seu atributo. Também enfatizamos que, por serem classificados apenas como *comparanda*, cerâmicas que constituem suportes distintos, como *pinakes* e vasos, ou, no caso de esculturas, como estátuas e relevos, foram agrupadas em um único tipo.

pouquíssimas esculturas de Poseidon tenham sobrevivido, sejam como originais ou como cópias posteriores, foi possível realizar uma comparação auxiliada pela descrição textual de esculturas feita por autores antigos.

Métodos

Para a construção dos nossos catálogos numismáticos e dos *comparanda*, as evidências materiais levantadas foram organizadas de acordo com os seguintes critérios: (1) tipo de suporte material, (2) descrição dos padrões de representação, (3) cronologia e (4) proveniência.

Os critérios de catalogação foram os mesmos para todos os tipos de suporte material, a fim de possibilitar um estudo comparativo por meio do qual identificamos as especificidades das imagens monetárias em relação às imagens das cerâmicas pintadas e esculturas (*comparanda*). Definimos o suporte mais do que como um simples material de aplicação da imagem, mas, sim, como um meio central que determina sua forma e seu significado desde sua produção, na qual se exigem soluções técnicas específicas, até o consumo, no qual se conectam o autor e o receptor da mensagem (Francisco; Sarian; Cerqueira, 2020: 145-147).

Organizamos toda essa documentação em séries cronológicas, com objetivo de observar mudanças na representação de Poseidon e do tridente em moedas e identificar inovações em relação à sua representação em cerâmicas e esculturas. A proveniência das moedas, combinada com a seriação cronológica, possibilitou identificar quais cidades e suas respectivas regiões foram responsáveis por essas inovações, como também contextualizar a produção e o uso dessas imagens.

Além da classificação, a fim de possibilitar este estudo comparativo, também foi necessário padronizar a descrição das imagens, concebendo-as como composições formadas por elementos figurativos classificados como “unidades formais mínimas”, os quais podem ser combinados de infinitas formas pelo artista com o objetivo de produzir um significado específico, a partir

de um determinado repertório cultural compartilhado (Bérard & Durand 1984: 23).

Dessa forma, a descrição das imagens foi realizada a partir de padrões gerais de representação, cuja variedade, no nível descritivo, foi estabelecida por uma mudança nas “unidades formais mínimas” que compõem a imagem do anverso e/ou do reverso de um tipo monetário específico, como atributos, inscrições, a posição, direção e/ou orientação das unidades que compõem a imagem, ou ainda por uma alteração de cunho, o que pode determinar a posição e/ou os gestos corporais mais detalhados. É essa variedade que pode evidenciar inovações artísticas, quando a mudança for inédita, bem como a criação de padrões de representação sem paralelos em outros tipos de suporte.

Além de termos construído um histórico das representações de Poseidon em moedas gregas e na arte grega em geral, discutimos, em seguida, no tópico 7, o significado de cada padrão de representação monetária do deus entre os séculos VI e IV a.C., a partir do estabelecimento de seu contexto simbólico. Para isso, foi realizado um levantamento extensivo de referências a Poseidon nas fontes literárias gregas antigas (na poesia arcaica, no teatro ateniense clássico e na historiografia), em busca de referências a aspectos imagéticos da divindade que aparecem descritos nos textos literários. Assim, contextualizar o significado dessas imagens monetárias nos permite “acessar a que universo simbólico ou repertório cultural compartilhado estavam vinculadas” (Laky 2016: 388). Tal análise é fundamental para esse tipo de estudo, pois nas moedas em geral não dispomos de uma narrativa imagética da forma como ocorre nos vasos, devido à natureza emblemática da imagem monetária, cuja limitação espacial origina representações concisas que comunicam uma mensagem de forma imediata e obedecendo rigidamente a padrões de caráter oficial (Bruneau 1986: 261-262; Caltabiano 1998: 58, 61-52, 63; Laky 2016: 388; Spier 1990: 122). Normalmente, há somente uma imagem principal, associada ou não a imagens secundárias no mesmo campo da moeda. Então, para “saber o que

significava, devemos reconstruir o contexto a que pertenciam nas artes visuais e nos autores antigos” (Laky 2016: 388).

Para tanto, contextualizamos a relação entre artefatos e textos pelo método de correlação de Andrén (1998: 163-171): os dois tipos de evidência podem estar contextualmente associados pela correspondência e/ou associação, ou contextualmente desassociados pelo contraste entre ambos. Esse método previne a interpretação arqueológica de um olhar parcialmente dependente dos textos, que pressuporia uma semelhança ou convergência necessária entre o significado do texto e do artefato, e orienta a análise por meio da problematização das afirmações escritas que estão na base da cultura material. Assim, apesar de os textos literários, fortemente vinculados à cultura oral antiga, auxiliarem na compreensão desse repertório comum em associação com as imagens, destacamos também a especificidade do significado simbólico pertencente a cada tipo de meio comunicativo (Bruneau 1986: 261-262; Caltabiano 1998: 58; Spier 1990: 122). Ademais, utilizando essa abordagem, também evitamos um cunho apreciativo-estético da imagem pela contextualização de sua produção e uso (Bruneau 1986: 268-275).

As evidências literárias levantadas para este estudo fazem referência a cultos a Poseidon em cidades e santuários, classificadas segundo suas especificidades regionais, com seus respectivos epítetos³ dados ao deus e o tipo de atividade descrita, como acontecimentos míticos, sacrifícios, jogos atléticos etc. Destacamos, todavia, que não devemos deduzir a existência de cultos a partir de imagens monetárias e vice-versa, pois sua produção, por mais difundida no tempo que fosse, era motivada por interesses políticos associados a contextos históricos particulares, compreendidos apenas por meio de estudos de caso, ao passo que, nesta

3 Cognomes ou “apelidos” dados às divindades gregas, que as qualificavam de forma mais específica, estando geralmente relacionados a algum acontecimento mítico ocorrido em dado lugar, o que pode dar origem a um determinado culto.

publicação, apresentamos apenas um quadro geral (Florenzano 2005).

Histórico das representações monetárias de Poseidon

A partir de nosso levantamento, observamos sete padrões gerais de representação de Poseidon nas moedas, a maioria constituída por uma variação de tipos monetários particulares. São eles: (1) Poseidon de pé atirando o tridente, (2) Poseidon montado em um cavalo e segurando o tridente, (3) Poseidon montado em um hipocampo e segurando o tridente, (4) Poseidon sentado sobre a rocha e segurando o tridente, (5) Poseidon parado de pé e segurando o tridente, (6) cabeça de Poseidon e (7) Poseidon agachado e segurando o tridente.

O padrão I foi o mais atestado durante as épocas arcaica e clássica, além de ser o único atestado contínua e regularmente em todo esse recorte cronológico. A maioria das emissões provêm de Posidônia, na Magna Grécia, desde c. 530 a.C., onde o deus veste um manto estendido sobre os dois braços, até a tomada da cidade pelos romanos em 274 a.C., estando entre as primeiras cidades a representar Poseidon em moedas (Figs. 1-5).



Fig. 1.

Fonte: SNG ANS: 606.

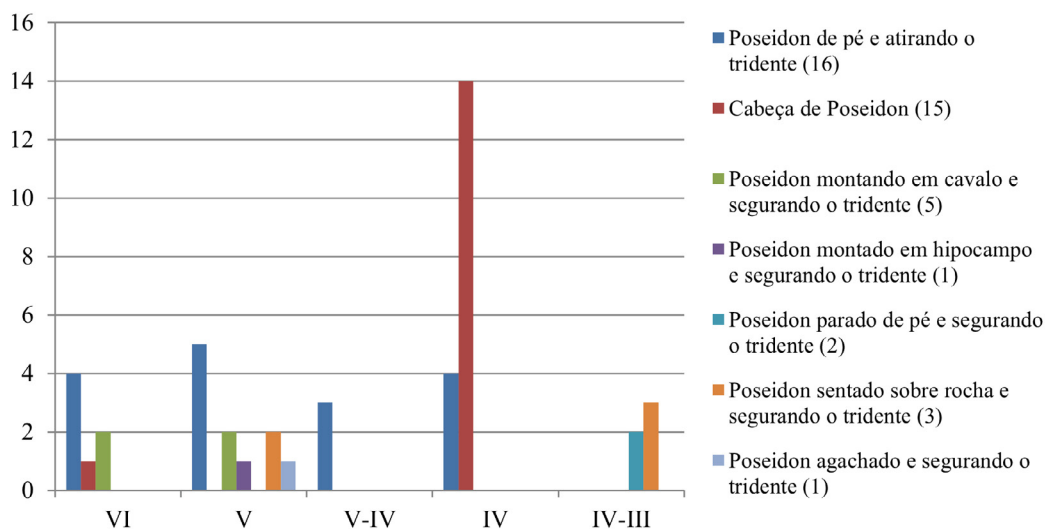


Fig. 2. Padrões de representação de Poseidon em moedas: predominância por século.

Fonte: Guimarães (2022: 19)

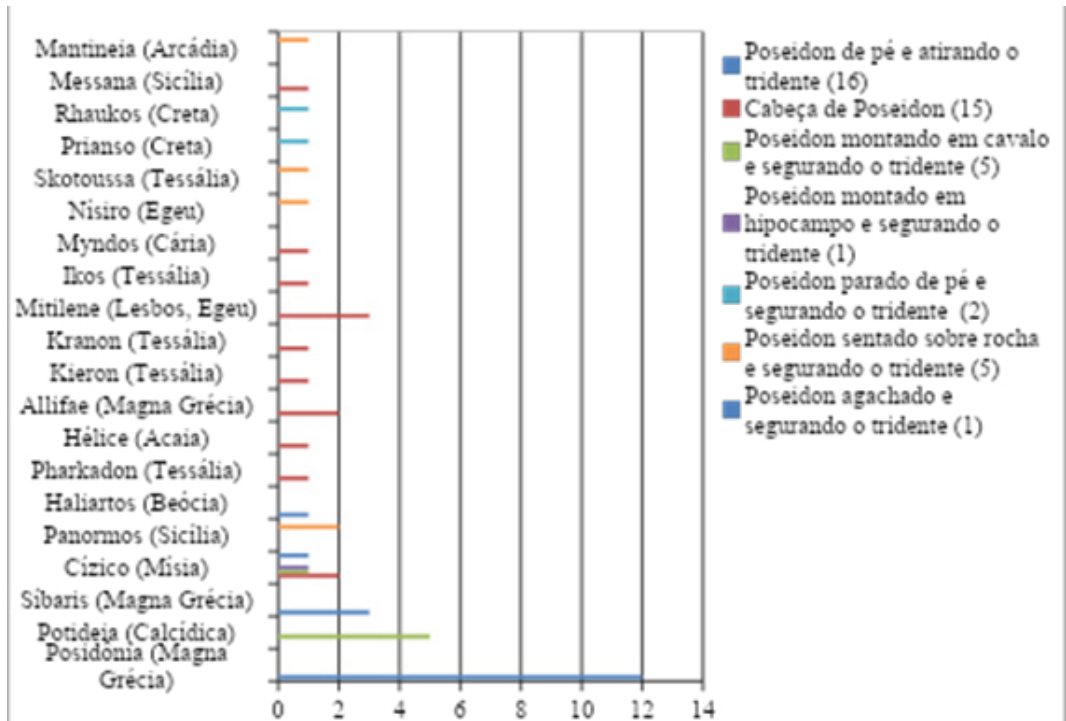


Fig. 3. Padrões de representação de Poseidon em moedas: predominância por cidade.

Fonte: Guimarães (2022: 21)

Síbaris, metrópole de Posidônia, na mesma região, adotou esse padrão em um período muito breve, em c. 455-448, inspirando-se diretamente nos aversos monetários de sua cidade-filha, mas de forma inovadora, ao acrescentar o manto estendido apenas sobre um braço, em vez dos dois, combinado a tipos monetários muito distintos e particulares no reverso, alterando, portanto, o significado da imagem monetária do averso (Figs. 4 e 5)⁴.



Fig. 4.

Fonte: SNG ANS: 859.



Fig. 5.

Fonte: SNG ANS: 861.

⁴ Devido à complexidade dos casos de Posidônia e Síbaris, a análise de suas emissões será realizada em um trabalho distinto. Considera-se ainda a possibilidade de não ser Poseidon representado nas emissões sibaritas, pois, apesar de o tridente ser descrito como uma “lança” em certas passagens literárias, esse atributo não era representado dessa forma na iconografia.

A terceira cidade a adotar esse padrão em moedas foi Haliartos, na Beócia, em c. 400-375 a.C., sem qualquer relação com as emissões posidoniatas e sibaritas, criando também um tipo monetário muito característico (Figs. 6).



Fig. 6.

Fonte: BCD Boiotia: 163.

O padrão de representação I, em comparação com outros padrões, é pouco observado em cerâmicas de qualquer tipo, sendo atestado pela primeira vez em um fragmento de *pínax* coríntio de c. 540-520 a.C., proveniente do santuário de Penteskouphia, dedicado a Poseidon, no Istmo de Corinto, no Peloponeso (Fig. 7). Além disso, esse *pínax* é relativamente contemporâneo à primeira emissão de Posidônia, realizada em c. 530 a.C., embora entre todos os *pínakes* de Penteskouphia também seja o exemplar mais tardio de que dispomos, quando a fabricação desses objetos cessou nesse santuário.

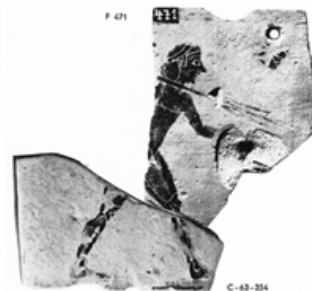


Fig. 7. Museu Estatais de Berlim, Coleção de Antiguidades: F_471 + C-63-354.

Fonte: Palmieri (2016: tab. 3, Fig. 8.).

O padrão de Poseidon montado em um cavalo e segurando o tridente (2) foi adotado apenas em emissões de Potideia, entre c. 525-450 a.C., sendo depois abandonado (Figs. 9 e 10). Assim como Posidônia, essa cidade está entre as primeiras a representar Poseidon em moedas, coincidindo também com as primeiras emissões monetárias do mundo grego durante a difusão desse objeto.

É importante ressaltar que, como Posidônia e Potideia, a maioria das cidades representou em moedas apenas um dos sete padrões de representação levantados. Por outro lado, essas duas cidades produziram tipos monetários muito variados, exemplificando, dessa forma, uma liberdade de criação artística em consonância com o respeito à “rigidez” da tradição (Figs. 3 e 8).

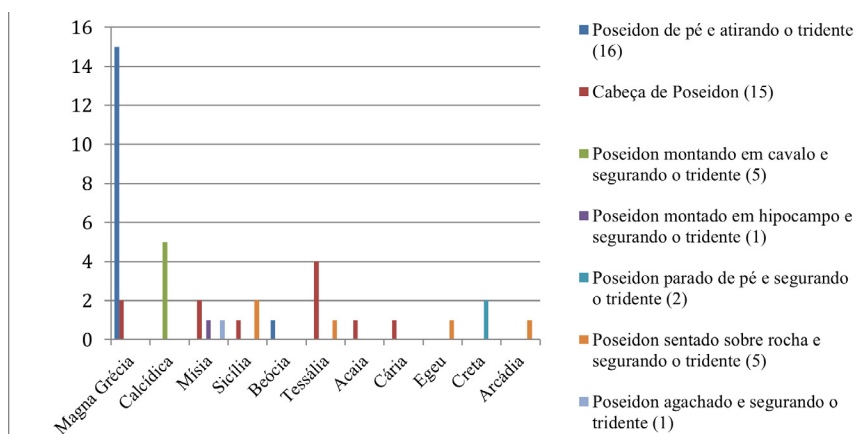


Fig. 8. Padrões de representação de Poseidon em moedas: tendência por região.

Fonte: Guimarães (2022: 24)



Fig. 9.

Fonte: SNG ANS: 688.



Fig. 10.

Fonte: SNG ANS: 692.

O cavalo podia ser montado ou atrelado a um carro, mas, nas moedas das épocas arcaica e clássica, Poseidon não foi representado conduzindo um carro puxado por cavalos, o que, ao contrário, evidencia-se amplamente nas cerâmicas pintadas e em passagens literárias desde o início da época arcaica, como nos poemas de Homero e Píndaro (Hom. *Il.* 8. 25-35; Pind. *Istm.* 1. 30-50).

O padrão (2), como o (1), é pouco observado em cerâmicas pintadas, não havendo ainda qualquer evidência na arte escultórica. Curiosamente, apesar de o cavalo ser um animal amplamente consagrado ao deus, não é atestada nenhuma representação de Poseidon montado em um cavalo nas evidências literárias, de forma que essa representação só é evidenciada na iconografia.

As únicas evidências do século VI a.C. em cerâmicas também são um *pímax* coríntio de c. 600-575 a.C., a mais antiga representação do padrão (2) atestada, e uma cratera coríntia de c. 575-500 a.C. (Figs. 11 e 12). Em ambas as representações, Poseidon segura o tridente na posição diagonal e aponta para cima; a única diferença é que, nessa cratera, Poseidon monta um cavalo alado, o que não se evidencia nas representações monetárias arcaicas e

clássicas do deus. Já no século V. a.C., não há nenhuma representação nesse tipo de suporte, enquanto no século IV a.C. há apenas uma representação vascular.



Fig. 11. Museus Estatais de Berlim, Coleção de Antiguidades: F_539 + 630.

Fonte: Palmieri (2016: tab. 3, Fig. 7).



Fig. 12. Museu Arqueológico de Santa Escolástica, Coleção Polese: 6207.

Fonte: Simon (1994a: 462) (reconstrução gráfica).

A diferença de sua representação em cerâmicas pintadas para moedas está na orientação do tridente. Nas moedas potideias, Poseidon, na maioria das vezes, o segura na posição horizontal, ao passo que, em cerâmicas, o tridente é sempre segurado na diagonal e apontado para cima.

Caso distinto ao desses dois últimos padrões é o de Poseidon montado em um hipocampo e segurando o tridente (3), muito atestado em vasos áticos dos séculos VI ao IV a.C., abarcando as épocas arcaica e clássica. Em moedas, ele é evidenciado apenas em uma emissão de Cízico, no final do século V a.C. (Figs. 2, 3 e 13). Curiosamente, também

não há evidências literárias disponíveis em que Poseidon é descrito montando em um hipocampo, de forma que essa representação, assim como a de Poseidon montado em um cavalo, só se evidencia pela iconografia.



Fig. 13.

Fonte: SNG von Aulock: 7310; Simon (1994b: 358).

O padrão de Poseidon sentado sobre a rocha e segurando o tridente (4) e o de Poseidon de pé e segurando o tridente (5), de todos os padrões, são os mais atestados em cerâmicas pintadas, especialmente durante a época arcaica, desde o século VII a.C. Em moedas, por outro lado, são os mais tardios a serem representados, a maioria no final do século IV a.C., sendo mais característicos da época helenística, como também apontado por María Rodríguez López (Figs. 2 e 3; López 2019: 266-267).

O padrão IV foi representado de formas muito mais variadas em cerâmicas pintadas do que em moedas, como a representação do deus sentado em uma rocha, em um bloco de pedra, em um banco de madeira, ou sobre um manto suspenso no ar (Fig. 2). Em moedas, esse padrão foi adotado pelas cidades de Mantinea, Nísiro e Scotoussa, no fim da época clássica, cada uma pertencente a regiões distintas do mundo grego. A única exceção são dois tipos monetários do final do século V a.C., pertencentes a Panormos, na Sicília (Figs. 2, 3 e 14-17).



Fig.14.

Fonte: BCD Peloponnesos I: 1490.



Fig. 15.

Fonte: Museus Estatais de Berlim, Gabinete de Moedas (Dr. Bernhard Weisser): 18270050.



Fig. 16.

Fonte: BCD Thessaly II: 755.



Fig. 17.

Fonte: Jenkins, Punic: 3.

O padrão (5), em moedas, é evidenciado pela primeira vez na ilha de Creta, em emissões de Prianso e Rhaukos, pertencentes ao final do século IV a.C. Trata-se de um traço específico dessa região, constituindo ainda as primeiras representações monetárias cretenses de Poseidon (Figs. 18 e 19).



Fig. 18.

Fonte: Le Rider: 16.



Fig. 19.

Fonte: Le Rider: 20.

O padrão de representação da cabeça de Poseidon (6), por sua vez, foi o mais atestado em moedas entre todos os padrões, apesar de a maioria das emissões pertencer ao século IV a.C., quando esse padrão se difundiu por diversas cidades e regiões do mundo grego – traço que também constitui uma particularidade desse padrão, assumindo uma variedade de tipos monetários particulares (Fig. 2). Entre as emissões do referido século, por sua vez, a maior parte provém de cidades da região da Tessália, evidenciando a maior ocorrência de um mesmo padrão em uma mesma região, combinando a cabeça de Poseidon com a do tridente de formas muito variadas (Fig. 8).

Trata-se também de um padrão específico de moedas (incluindo selos e as gemas), principalmente porque a dimensão física circular e reduzida desse tipo de suporte permite um enquadramento adequado ao recorte da cabeça, possibilitando que esta seja mais destacada e detalhada. Ademais, permite, ainda, a produção de novos significados que pouco encontram contrapartida clara nas fontes literárias, em razão desse padrão, por si só, não fazer referência direta a uma determinada cena ou acontecimento mítico, mas constituir uma representação mais abstrata da divindade.

Isso porque, na maioria das representações da cabeça de Poseidon, próprias do século IV a.C. em diante, o deus é representado com uma expressão serena e vestindo um diadema ou uma coroa de folhas de louro ou de oliveira, como no estáter de elétrico de Cízico, de c. 380 a.C. (Fig. 20). Nele, o deus, de cabelo sutilmente ondulado e vestindo um diadema, traz o tridente no ombro, com o típico atum no exergo das moedas da cidade. Assim, pelo fato de estar entre as primeiras ocorrências desse padrão, trata-se de

um tipo inovador em relação às representações monetárias precedentes do deus, além de ser único, devido à presença do tridente como elemento secundário e ao próprio metal no qual a moeda foi cunhada, o elétrico.



Fig. 20.

Fonte: Traité II: 2605.

O padrão VI também é atestado na dilira de bronze de Messana, de c. 324-318 a.C., em que o deus, com cabelo e barba ondulados bem detalhados, veste uma coroa de louro, ao lado de um golfinho (Fig. 21). Destacamos ainda que a representação da cabeça do deus no anverso, junto ao tridente como tipo principal no reverso, é uma composição característica do final do século IV a.C. em diante.



Fig. 21.

Fonte: Caltabiano: 740.

Uma das variações locais mais destacadas desse padrão ocorre em moedas do século IV a.C., emitidas por Allifae, na Magna Grécia, uma das primeiras cidades a adotá-lo (Figs. 22 e 23). O deus é representado com cabelo volumoso, ondulado e solto, e sua expressão facial é rancorosa, ao invés de serena, em um nível crescente de detalhamento. Nesse caso, é possível considerá-lo semelhante ao estilo

“barroco”, tal como definido por López em relação às representações de Poseidon de época helenística (López 2009: 7-8; 2019: 272-273).



Fig. 22.

Fonte: SNG Mün: 132.



Fig. 23.

Fonte: SNG Tüb: 335.

A única ocorrência desse padrão antes do século IV a.C. evidencia-se em uma emissão de Cízico em eléto de c. 550-500 a.C. e que está entre as primeiras a representar o deus em moedas (Fig. 24). Esse tipo monetário, todavia, em nada se assemelha às representações da cabeça de Poseidon do século IV a.C., além de não apresentar paralelos em outros tipos de suporte.



Fig. 24.

Fonte: Hurter-Liewald I: 17.

Apesar de o padrão VI ser específico de moedas, é comum autores tomarem a arte escultórica da época clássica como modelo para a

representação da cabeça de Poseidon nesse tipo de suporte, de forma que os escultores mais notáveis, como Fídias, seriam responsáveis pelas inovações nas demais artes (Katsonopoulou 2021: 131; Mack 2019:11). Seria principalmente o caso do friso leste de mármore do Partenon, na Acrópole de Atenas, de c. 442-438 a.C. (Fig. 25), onde o cabelo do deus também é ondulado, apesar de mais curto, e do Poseidon de Elêusis, cópia romana de uma estátua grega do século IV a.C. (Fig. 26; López 2019: 272). Ao contrário dessa estátua, em moedas arcaicas e clássicas, Poseidon não foi representado com uma mão apoiada sobre a coxa, apesar das semelhanças com a representação de sua face e de seus cabelos ondulados.



Fig. 25. Museu da Acrópole: Partenon, Friso Leste, Bloco VI: 856.

Fonte: Acropolis Museum (2018).

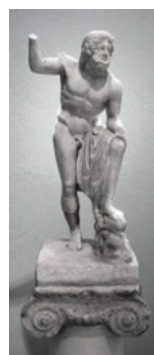


Fig. 26. Museu Arqueológico de Elêusis: 5087.

Fonte: López (2009: Fig. 5).

Defendemos que inovações artísticas poderiam partir da própria tradição monetária, sem uma relação hierárquica necessária com a tradição escultórica, como se esta representasse uma “arte maior”, de maneira que nem sempre uma dada representação monetária de Poseidon teria se inspirado em alguma escultura.

Um possível exemplo da relativa autonomia artística da tradição monetária em relação à tradição escultórica são padrões de representação evidenciados apenas em moedas (talvez devido ao estado fragmentário da documentação), como a representação de Poseidon agachado e segurando o tridente, a qual constituí o padrão (7), em uma emissão de Cízico de c. 430 a.C. (Fig. 27), e o padrão (6), os quais também são evidenciados apenas em moedas dessa cidade. A representação de cabeças, por sua vez, como dito anteriormente, constitui uma particularidade da iconografia monetária, devido às próprias dimensões físicas do objeto, servindo como evidência mais segura para essa relativa autonomia da tradição monetária.



Fig. 27.

Fonte: *Traité VIII*: 175.

Com isso, Cízico é um caso especial, pois, ao contrário da maioria das cidades gregas, que representaram em suas moedas apenas um dos sete padrões levantados, nessa cidade, evidencia-se a maior variedade de padrões únicos e inovadores, por não apresentarem paralelos em outros tipos de suporte e em moedas de outras cidades⁵.

⁵ Devido à sua complexidade própria, a especificidade dessas emissões de Cízico será discutida em uma publicação posterior.

Do significado simbólico das representações monetárias de Poseidon

Poseidon, nas épocas arcaica e clássica, ao contrário de ser a divindade marítima grega “por excelência”, atuava tanto no domínio marítimo quanto no terrestre úmido, assumindo ainda traços de divindades celestes, como Zeus (Panchenko 2019; Turak 2018)⁶. Assim, a partir da definição de Poseidon como “senhor de dois mundos”, estabelecida por Polignac, consideramos que esses domínios eram interligados sem uma fronteira nítida, permitindo-nos perceber que o deus não apenas atuava em múltiplas esferas, mas, muitas vezes, de forma simultânea (Polignac 2017: 81).

Os seguintes traços “negativos” de Poseidon, segundo a concepção acadêmica tradicional, o caracterizariam como uma divindade irracional e contrária à ordem cívica da pólis no plano político e religioso: (1) seu comportamento excessivamente colérico e inflexível, pelo fato de ser desprovido da sabedoria e prudência que definem a *métis*, cujo maior detentor é Zeus; (2) também rancoroso, pelo fato de ser menos honrado que Zeus, a ponto de Poseidon possuir uma relação ambígua com a justiça divina, a *thémis*, que institui a ordem cosmológica sob a proteção de Zeus⁷; (3) ser progenitor de monstros e reis insolentes, arrogantes e violentos (Doyen 2011: 193-196, 217; Robertson 1985: 1; Vernant 2018: 17-18, 41-53).

Todavia, em contraposição a essa concepção tradicional, Poseidon também atuava ativamente na manutenção da ordem cosmológica como mediador entre os mundos ctônico e olímpio, de maneira que a relação entre qualidades ctônicas e olímpias mais se complementam do que se opõem, como bem demonstrado por François de Polignac (2017).

⁶ Sobre as esferas de atuação de Zeus, incluindo a celeste, ver Laky (2016).

⁷ Sobre o papel de Zeus na ordenação do funcionamento das instâncias políticas da cidade grega, ver Laky (2016: 591).

Assim, Poseidon, apesar da animosidade de seu comportamento, era concebido comopositor de uma ordem às suas esferas cosmológicas de atuação e domínio, que se desdobra na esfera cívica por meio do exercício de sua justiça. Portanto, se Poseidon fosse considerado hostil ao universo das cidades, estas não iriam investir seus recursos na produção de imagens monetárias do deus, a fim de se valer desse poder divino por ele exercido em benefício da comunidade cívica. Dado que o tridente podia assumir as funções de arma e de cetro, os aspectos militar e monárquico de Poseidon foram mobilizados em suas representações monetárias, ainda que a monarquia não fosse um regime muito difundido entre as cidades gregas nas épocas arcaica e clássica.

Poseidon de pé e atirando o tridente (1)

Este padrão era muito associado à função do tridente como arma, com a qual o deus é capaz de golpear a terra para criar fontes d'água e passagens fluviais ou, ao contrário, provocar terremotos e inundações marítimas que destruíam cidades e campos férteis (Apollod. 3.14.1; Diod. 15.49.1; Hom. *Od.* 12.17-36; Paus. 2. 22. 4; 7.24.5). Nem sempre Poseidon aponta o tridente horizontalmente, mas para o chão, como se estivesse prestes a golpeá-lo, ou prestes a causar um tremor com um golpe de sua arma. Todavia, como em moedas de Haliartos, essa posição do tridente pode ocorrer devido à adequação da imagem ao pequeno espaço disponível na face monetária. Quando os autores antigos se referiam ao Poseidon que golpeia a terra, é muito provável que seja com o tridente, sem, no entanto, ser citado (Diod. 15.49.1; Paus. 2. 22. 4; 7.24.5). Ele é descrito fazendo estremecer a montanha e as árvores da Samotrácia apenas com a força das velozes pisadas de seus pés (Hom. *Il.* 13.15-20).

Esses poderes lhe são atribuídos por meio dos epítetos “Treme-Terra” e “Inundador”, geralmente em razão de sua ira contra os mortais que não o honram devidamente – apesar de haver exceções em que esse poder é exercido

justamente em benefício dos homens, por exemplo na Tessália, como será discutido (Larson 2007: 68-68; 2009: 64-66; Mili 2015: 238).

Poseidon montado em um cavalo e segurando o tridente (2)

De forma semelhante ao padrão (1), o padrão (2) destaca a função do tridente como arma. Todavia, este padrão não se limita à esfera militar, estendendo-se a todas as atribuições dadas ao cavalo como animal consagrado ao deus. Essas atribuições também estão interligadas aos epítetos “Treme-Terra” e “Inundador”, pois a origem desse animal está intimamente ligada à criação de fontes d'água e de rios, os quais eram considerados potências masculinas devido ao seu poder fertilizador e à sua força física, elementos de virilidade presentes tanto no cavalo quanto no touro, animal também consagrado a Poseidon (Larson 2007: 68-68; 2009: 64-66).

O cavalo era considerado uma dádiva de Poseidon como espécie gerada por ele e a ele assemelhada, de forma que o deus podia assumir a sua forma animal. É como *Hippios*, “Senhor dos Cavalos”, que Poseidon, na forma de um cavalo, fecundou Deméter na Arcádia, fazendo-a gerar o cavalo Areion (Apollod. 3.6.8; Paus. 8. 25. 6-7; 8. 37. 9; 8.42.1). Em Hesíodo, sob o epíteto de Crina-Cobalto, Poseidon, por conta de sua união com Medusa, é pai do cavalo alado Pégaso (Hes. *Theog.* 278-280). Na cratera da época arcaica anteriormente citada, o deus também é representado montando em um cavalo alado, enquanto segura o tridente (Fig. 12).

Foi na Tessália que a representação monetária do cavalo foi mais associada com Poseidon durante a época clássica⁸. Defendemos que essa associação, nesse contexto, só pode ser compreendida a partir da intersecção do epíteto “Treme-Terra”, tanto com a consagração desse animal ao deus como com a potência fertilizadora de Poseidon, associada, por sua vez, tanto ao cavalo quanto ao touro e às águas

8 Essas emissões tessálias serão melhor discutidas no segundo artigo.

fluviais (Komita 1985: 32-33; Larson 2007: 68-68; 2009: 64-66; López 2009: 6; Mili 2015: 238). Heródoto (Hdt. 7.129. 1-4) relata, segundo a tradição local, como o vale fértil da região era antes um grande lago cercado por montanhas, até o deus criar a chamada passagem montanhosa do Tempe, como um canal de escoamento das águas fluviais para o mar.

Os próprios tessálios dizem que foi Poseidon quem criou o canal através do qual flui o rio Peneios, cujo relato é verossímil, pois qualquer um que considera Poseidon, segundo o costume, ser aquele que faz tremer a terra (tên gên seiein), também considera que aberturas causadas por terremotos são obra do mesmo deus, de maneira que, vendo essa passagem, diriam que Poseidon foi quem lhe deu origem. É, portanto, obra dos abalos sísmicos, como para mim parece evidente, a divisão entre as montanhas (Hdt. 7.129.4; tradução nossa).

Assim, como “aquele que faz tremer a terra”, título análogo à “Treme-Terra”, a fertilidade terrestre da região é uma dádiva de Poseidon, possibilitando a vida em cidades, de maneira que seu poder de causar terremotos assume um aspecto excepcionalmente positivo. Em vez de causar uma inundação destrutiva, como em outros relatos, o deus, ao contrário, realiza essa dádiva acabando com uma inundação, cuja origem não é relatada. Na Tessália, Poseidon não compete com nenhum outro deus, diferentemente de outras regiões, onde pode ser uma divindade vingativa, e faz do cavalo e da planície fértil, além do touro, um dos mais importantes símbolos da região (Mili 2015: 238). Esse fato também explica a ampla representação monetária do tridente ao lado do cavalo na Tessália, de forma muito específica em comparação com outras localidades do mundo grego. Apesar de o trecho não explicar como exatamente Poseidon teria causado o tremor que abriu a passagem do Tempe, é verossímil atribuir-lhe o golpe do tridente, o qual, segundo versões, teria dado em Skyphios, o primeiro cavalo, na mesma região (*Etym. Magn.* 473.42; sch. Pind. *Pit.* 4.246).

Além da esfera terrestre úmida, o cavalo, como animal consagrado a Poseidon, é associado com a esfera marítima principalmente no epíteto de *Kyanokhaites*, “Crina-Cobalto” (*Hes. Theog.* 278; *Hom. Od.* 9.529; 9.537;). A descrição do cabelo de Poseidon como uma crina azul-cobalto refere-se possivelmente ao domínio marítimo, ao mesmo tempo que comporta ao domínio terrestre úmido, evidenciando também a complexidade da atribuição de variadas esferas cosmológicas a uma mesma divindade⁹. No *Hino Homérico 22*, esse epíteto aparece associado a *híppon dmetér*, “domador de cavalos”, podendo-se estender seu poder de dominação da ira selvagem dos cavalos sobre a ira dos mares, a qual ele é capaz de apaziguar.

Segundo Martin West, na tradição poética grega, o epíteto mais comum para “navio” é “cavalo do mar”, expresso em diversas palavras que significam “mar” ou “cavalo”, como *halós híppoi*, na *Odisseia* (*Hom. Od.* 4.707-9). No entanto, como na poesia homérica os cavalos são retratados conduzindo carruagens, o autor sugere que esse epíteto poderia significar “carroça do mar”, assemelhando dois meios de transporte empregados na guerra, mas pertencentes a esferas de domínio distintas (West 2022: 94). Considera-se aqui, então, que a carroça puxada por cavalos, que Poseidon conduz sobre as águas do mar, pode também exemplificar esse desdobramento da esfera terrestre para a marítima, o que permite sua comparação com os navios (*Hom. Il.* 13. 20-35).

Essa complexa associação entre o cavalo e o navio, unindo duas esferas de domínio muito distintas, é evidenciada em Pausânias, quando este afirma, em um só trecho, que os epítetos de *Pelagaios* (“o que habita o mar”), *Asfálios* (“o que dá segurança”) e, enfim, *Híppios*, atribuem-lhe simultaneamente a criação da arte da cavalaria, da condução de carroças e da navegação (*Paus.* 7. 21.7-10). Sófocles, por

9 Epíteto também traduzível como “dos cabelos escuros/negros”, compartilhado com outras divindades, como Hades (*H.H.* 2.347). Devido à semelhança do azul cobalto com o azul do mar escuro, inspiramo-nos na tradução de Christian Werner como “Coma-Cobalto”. Todavia, escolhemos destacar a associação específica desse epíteto com o cavalo.

sua vez, descreve Poseidon tanto como o deus que concebeu as rédeas aos mortais, a fim de apaziguar a ira dos cavalos, como também aquele que lhes concedeu os remos dos navios (Soph. OC. 710-715).

Enquanto o epíteto *Kyanokhaïtes* é mais restrito à tradição poética arcaica, sem relação evidenciada com cultos específicos, o epíteto *Hippios*, por sua vez, costuma ser especificamente evidenciado na literatura em mitos que explicam a origem de cultos de Poseidon na região do Peloponeso, principalmente na Arcádia, localidade onde se atesta, inclusive, sacrifícios de cavalos ao deus, não por acaso, em áreas de córrego (Diod. 15.49.1; Paus. 8. 7. 2).

Embora seja um epíteto comum, ainda que não exclusivo, Poseidon foi raramente retratado montado em um cavalo (Mylonopoulos 2010: 193), o que se evidenciou nas cerâmicas pintadas e nas moedas, revelando a excepcionalidade das emissões de Potideia na arte grega. Todavia, não há nenhuma evidência segura de que o epíteto *Hippios* tenha sido consagrado a Poseidon em Potideia, apesar de lhe ser amplamente consagrado em Corinto, sua cidade fundadora.

A maioria das menções a Poseidon na literatura antiga que fazem referência a uma localidade do mundo grego refere-se a Corinto e ao Istmo de Corinto, como evidenciado pelos poemas de Píndaro (Pind. *Istm.* 1.30-50; *Ol.* 13.5, 65). No santuário pan-helênico de Poseidon de Ístmia, no Istmo de Corinto (próximo ao qual se situava o santuário de Penteskouphia, de onde provém a representação mais antiga, em um *pínax*, de Poseidon montando em um cavalo e segurando o tridente), ocorriam competições a cavalo, seja montando ou puxando carroças. Antigo símbolo militar da realeza micênica, o cavalo tornou-se um símbolo de riqueza e status da aristocracia grega a partir da época arcaica, usado principalmente em competições atléticas, mais do que propriamente na guerra, apesar de esse fato não excluir os grupos subalternos na criação de cavalos nem no culto a Poseidon (Aston & Kerr 2018). Nas *Odes Ístmicas* de Píndaro, em que o poeta canta em nome dos

vitoriosos nas competições hípicas (Pind. *Istm.* 2.10), Poseidon é chamado de “senhor das corridas de cavalo e de carroça” (Pind. *Istm.* 1.30-50).

Entretanto, a única evidência literária sobre o culto de Poseidon em Potideia, de onde provêm as únicas representações monetárias de Poseidon montando em um cavalo, vem de uma passagem de Heródoto, na qual o historiador narra sobre a enxurrada marítima que salvou Potideia dos persas, atribuída pelos habitantes da cidade a Poseidon. Segundo o relato:

Os potideios contaram que a causa da maré alta, da torrente e do infortúnio dos persas foi a seguinte: que foram mortos pelo mar aqueles dentre os persas que cometeram sacrilégio contra a estátua do templo de Poseidon nas cercanias da cidade. De minha parte, faz sentido quando dizem ser esta a causa (Hdt. 8. 123. 3; tradução nossa).

Não é possível afirmar que a representação monetária de Poseidon por Potideia, que se iniciou quase meio século antes da segunda guerra pérsica (482-479 a.C.), faz necessariamente alusão à estátua citada por Heródoto. É provável que esse padrão de representação nas moedas potideias tenha se inspirado no padrão evidenciado nos *pínakes* coríntios de Penteskouphia, que as antecedem algumas décadas, especialmente porque Potideia foi uma cidade fundada por Corinto. Também é importante destacar como o culto a Poseidon em Potideia evidencia a intersecção das esferas marítima e terrestre úmida, tanto pela sua representação monetária, na qual o deus monta um cavalo, quanto à causa divina atribuída às ondas marítimas que abateram os persas que atacavam a cidade.

Poseidon agachado e segurando o tridente (7) e Poseidon montado em um hipocampo e segurando o tridente (3)

Estes dois padrões de representação evidenciados durante as épocas arcaica e clássica, apenas em emissões de Cízico,

apresentam pouca ou nenhuma contraposição em fontes literárias, especialmente no caso do padrão (3), pois não há nenhuma passagem textual em que Poseidon é descrito montado em um hipocampo.

Em Hélice, antes de sua destruição, havia uma estátua de bronze de Poseidon de pé segurando um hipocampo em uma das mãos, monstro que seria perigoso para aqueles que pescam com redes, apesar de o autor não explicar o motivo (Strab. 8. 7. 2). Ainda assim, esse trecho evidencia o comportamento ambíguo, potencialmente nocivo, dos monstros como atributos de uma divindade, tal qual o próprio mar, que, associado ao submundo, é uma esfera que abriga criaturas completamente estranhas à realidade humana (Florenzano 1995: 225-227; Larson 2009: 59; López 2009: 6).

O padrão (3) pode simbolizar o domínio de Poseidon sobre a esfera marítima sob esse aspecto específico, em oposição ao padrão (7). Isso porque, o fato de, como no padrão (7), Poseidon também segurar um golfinho na mão (**Fig. 27**) sugere uma simbolização do mar tranquilo, apaziguado pelo deus, como atitude benéfica frente aos pescadores, navegantes e habitantes da costa, todos dependentes do bom humor dessa divindade (Larson 2009: 60; López, 2009: 6; Hom. *Il.* 13.17-31).

Esse traço de Poseidon, relacionado aos monstros, será melhor compreendido sob o prisma do apotropismo, abordado no tópico adiante.

Poseidon sentado sobre uma rocha e segurando o tridente (4) e Poseidon de pé segurando o tridente (5)

Os padrões (4) e (5) são os que mais destacam o aspecto monárquico de Poseidon, já que o tridente, representado em repouso na mão do deus, o qual está parado, cumpre a função explícita de cetro régio. Poseidon era concebido como um deus-monarca desde a época micênica, cujo poder político-militar associava-se com seu poder de fertilizar a terra, associação que se estendia à criação de cavalos,

ainda que atrelado a carroças (Doyen 2011: 154-160; Komita 1985: 32-33).

Essa concepção de poder prevaleceu nas épocas arcaica e clássica, mesmo que a realeza micênica palaciana não mais existisse e que o cavalo não fosse extensivamente usado na guerra por muitos dos gregos, especialmente na Grécia Central¹⁰.

Poseidon é assim descrito quando manifesta com ira sua indignação, expressa pelo verbo *nemesáō*, contra Zeus, o que o levou a se revoltar contra este irmão (Hom. *Il.* 13. 10-61). O deus justifica-se pela repartição proporcionalmente igualitária do cosmos entre eles e Hades, a qual Zeus teria violado (Hom. *Il.* 15.184-220). Como consequência, Poseidon intervém na guerra de Tróia, defendendo os aqueus de um ataque troiano apoiado por Zeus.

[10] *Mas da vigília cega não se ocupava o majestoso Treme-Terra, que contemplava a guerra e a batalha sentado sobre o topo do cume mais alto da arborizada Samotrácia: revelava-se dali todo o monte Ida, como também a cidade de Príamo e as naus dos aqueus.*

[15] *Ali repousado, tendo vindo do mar, compadeceu-se dos aqueus sendo destróçados pelas armas troianas, e, indignado, revoltou-se duramente com Zeus. Imediatamente, desceu a montanha escarpada, avançando a passos rápidos: ela, enorme, estremece, e também a floresta, com as pisadas da marcha do imortal Poseidon.*

[20] *Caminhando, avançou três passos, e, ao quarto, alcançou o limite do Egas, o radiante e reluzente palácio dourado, para sempre imperecível, nas profundezas do mar. Delas emergiu sobre seu carro atrelado aos seus dois cavalos,*

10 Ainda que Charles Doyen defenda que Poseidon tenha perdido seu status soberano da época micênica a partir da época arcaica, acreditamos que essa hipótese se aplica apenas a algumas regiões do mundo grego, principalmente a Ática.

que possuíam pés de bronze de voo veloz e ostentavam longas crinas douradas,
[25] e, ele mesmo armado com ouro ao redor do corpo,
agarrando o açoite dourado, bem trabalhado,
fez andar sua carroça,
e, conduzindo-a, avançou sobre as ondas:
aos seus pés enormes peixes saltavam alegremente,
vindos de todas as regiões das obscuras profundezas do mar,
pois nunca deixariam de reconhecer seu soberano.
O mar abria-se sorridente. Voando extremamente rápidos,
[30] sem abaixo molhar o eixo de cobre da carroça:
os cavalos de ágeis saltos assim conduziram-na até as naus dos aqueus.
Há, porém, uma caverna nas profundezas do abismo oceânico,
entre as ilhas de Tinido e da escarpada Imbro:
ali, Poseidon Treme-Terra estacionou seus cavalos,
[35] desatrelando-os da carroça, e, ao seu lado, deu-lhes de comer
o alimento da ambrósia: em torno das patas lançou as
peias douradas, indissolúveis e inquebráveis,
a fim de que,
presos à preia, aguardassem, ali mesmo, o feliz retorno de seu mestre,
que partia em direção ao exército dos aqueus (Hom. Il. 13.10-39; tradução nossa).

A descrição de Poseidon sentado sobre o “topo do cume mais alto da arborizada Samotrácia” pode ser interpretada como o deus entronado, hipótese reforçada pela descrição do tridente como um cetro nos versos seguintes. Quando o deus desce dali em direção ao Egas, no fundo do mar, pressupõe-se uma continuidade entre os domínios marítimo e terrestre úmido. Três vezes o deus é chamado de *Enosikhthon*, “Treme-Terra”, epíteto associado à paisagem descrita sob seu domínio: a montanha rochosa e “escarpada” (*paipaloésses*) da montanha da Samotrácia, que o deus faz tremer ao caminhar. Também é “escarpado” o rochedo

elevado, comparado à montanha e, como será descrito nos versos seguintes, sobre o qual paira o falcão, que é comparado a Poseidon, pois tanto a ave de rapina quanto o deus observam com seu olhar aguçado sua presa no mundo abaixo (no caso do deus, os troianos), antes de atacarem. São ainda “escarpadas” as duas ilhas que circundam o seu estaleiro no fundo do mar.

Em seguida, Poseidon, após emergir do mar, assume a aparência do adivinho Calcas e instiga os argivos a resistirem com coragem contra o ataque dos troianos, que planejavam tomar os navios dos aqueus, pois um deus provocaria seus corações para defenderem seus navios com ímpeto (Hom. Il. 13. 39-58). O trecho continua:

E o que sustenta e abala a terra, agitando o seu cetro,
[60] um e outro encheu de impetuosa coragem, e animou seus membros, tomando rápidos e ágeis suas mãos e pés.
E como um falcão de asas velozes que se põe em movimento para voar,
tendo pairado alto sobre um elevado rochedo escarpado,
lançando-se em seguida sobre os prados contra outra ave para caçá-la,
[65] Assim, ao lado deles, lançou-se velozmente Poseidon Treme-Terra (Hom. Il. 13. 59-65; tradução nossa).

O seu tridente é descrito como um “cetro” (*skepánion*), que Poseidon agita como forma de infundir coragem (*ménos*) no coração dos aqueus, animando os seus corpos para o combate físico. Como deus-monarca que atua com o seu cetro régio, a “vigia” que Poseidon exerce do topo da montanha (sobre a qual estava sentado como se o deus estivesse entronizado), comparada com o olhar do falcão, assemelha-se ao aspecto onividente de Zeus, já este como divindade celeste, sob o epíteto de *euríopa*. Segundo Martin West, embora esse epíteto fosse interpretado pelos antigos como “aquele com a voz de longo alcance”, sua origem talvez significasse também “aquele com a visão ampla”, referente à função de Zeus de inspecionar o mundo a partir de sua

posição elevada no céu. Essa função decorre de sua onividência, conferindo-lhe o poder da onisciência como forma de supervisionar a justiça (West 2022: 195-196).

Podemos, assim, considerar a possibilidade de Poseidon compartilhar aspectos de divindades associadas com o céu, como um aspecto de Zeus (além da semelhança entre o tridente e o raio¹¹, que será abordada no segundo artigo, e do poder comum de causar tempestades) associado a Poseidon, quando comparado com a ave de rapina pousada sobre um monte elevado. Também consideramos a atuação desse deus como supervisor da justiça na posição de monarca, marca que evidencia a proximidade entre essas duas divindades irmãs e a atuação dos deuses em múltiplas esferas cosmológicas.

O aspecto apotropaico da representação monetária de Poseidon

Resta a questão de como a própria ira de Poseidon, exercida por meio de terremotos, tempestades marítimas, enchentes fluviais, tsunamis e secas, podia ser apropriada pelas cidades gregas em benefício destas, em vez de ser tomada como razão para que o deus fosse contrário à ordem cívica da pólis, o que não se evidencia, inclusive, pelas inúmeras representações tanto do deus quanto do tridente em moedas, desde a difusão desse objeto pelo mundo grego, a partir da segunda metade do século VI a.C.

As passagens analisadas a seguir descrevem como Poseidon é responsável pela destruição de cidades, de suas áreas férteis ou de grandes construções urbanas, como muralhas, quando não honrado devidamente.

Em sua disputa contra a deusa Atena pela posse da Ática, a fim de se tornar a divindade mais cultuada na região, Poseidon, “tendo sido o primeiro a chegar na Ática, batendo com o seu tridente no meio da Acrópole, fez surgir o mar que agora chamam de Mar de Erecteu”, o qual, possivelmente, era a fonte d’água marinha

localizada no Erecteion (Apollod. 3.14.1). Todavia, no mesmo trecho, quando perde sua hegemonia sobre a Ática para Atena e, portanto, a hegemonia de seu culto na região, “de ânimo enfurecido, inundou a planície de Triásio e fez o mar submergir a Ática” como punição. Já na disputa entre Poseidon e Hera pela hegemonia da Argólida, após a região ser consagrada à deusa, o deus fez o mar inundar a Argólida como punição aos habitantes dali, inutilizando seus campos férteis. Após Hera convencê-lo a recuar as águas, os argivos construíram-lhe um santuário onde ele seria cultuado sob o epíteto de *Prosklistio*, “Inundador” no local de onde as ondas foram recuadas (Paus. 2. 22. 4).

Como “Treme-Terra”, Poseidon, após afundar uma nau feácia transformando-a em pedra como forma de aviso, ameaça, segundo o conselho de Zeus, arremessar uma montanha contra a cidade dos feácios, localizada na ilha mítica de Esquéria, pelo fato de terem oferecido escolta a Odisseu para sua casa em Ítaca. Os feácios eram navegantes (cujos reis descendiam de Poseidon), que sabiam de uma profecia sobre sua punição pelo deus por darem escolta pelo mar a todos os mortais. Diante do medo de que Poseidon destruísse sua cidade, os feácios optaram por suplicar ao deus sacrificando-lhe doze touros diante de um altar e por parar, enfim, de oferecer escolta a qualquer homem (Hom. *Od.* 12.146-186).

Também, sob o mesmo epíteto, Poseidon, com a ajuda de Apolo, destrói com uma enxurrada fluvial a muralha dos aqueus que cercavam Troia (Hom. *Od.* 12.17-36), pois estes não lhe prestaram honra ao erguê-la. Isso ocorre porque a construção de muralhas lhe era consagrada. Foi Poseidon quem construiu as muralhas do Tártaro, obra que contribuiu para a manutenção da ordem cósmica sob a era de Zeus, e da própria cidade de Tróia, com a ajuda de Apolo (Hes. *Theog.* 732-735; Hom. *Il.* 7.445-453).

Não era apenas no plano mítico-poético que Poseidon era responsável por essas catástrofes, mas também sua personalidade foi atribuída a tragédias evidenciadas historicamente.

Hélice, no ano de 373 a.C., foi devastada por um terremoto e um tsunami, cuja causa foi atribuída à ira de Poseidon pelo fato de os

11 Sobre a iconografia do raio nas moedas e na arte grega em geral, e o seu significado simbólico, ver Laky (2016).

cidadãos dessa cidade da Acaia terem atacado os jônios que haviam se estabelecido nela para cultuá-lo, pois era onde se localizava um santuário que lhe era dedicado sob o epíteto de Helicônio (Diod. 15.49.1; Paus. 7.24.5).

Também foi atribuído a Poseidon um terremoto na Argólida, no início do século IV a.C., durante a invasão espartana da região, sob liderança do rei Agesipolis. Seus oficiais começaram a cantar hinos ao deus como forma de pedir proteção, desejando retirar suas tropas da invasão como mau presságio enviado pelo deus. O rei, todavia, afirmou que se tratava de um sinal para continuar a invasão, interpretando que o terremoto foi enviado depois e não antes do início da campanha (Xen. *Hell.* 4.7.4).

A apropriação benéfica pela cidade grega da própria ira de Poseidon, analisada nos exemplos anteriores, pode ser compreendida pelo apotropismo, fenômeno que define o uso de uma imagem ou objeto para afastar o mal que ele próprio simboliza (Florenzano 1995: 225-227). Nesse sentido, a imagem de monstros é geralmente usada para esse fim, isto é, criaturas caóticas de aparência híbrida, de dimensões exageradas e que causam repulsa ao observador. Mas essa mesma ideia se aplica à imagem dos deuses olímpicos, que não só podem compartilhar essas características monstruosas, como também podem causar tanto o bem quanto a morte e a destruição, quando enfurecidos (Florenzano 1995: 225-227). Por isso, Poseidon não é apenas um deus olímpico, é também uma divindade próxima de monstros, como os ciclopes, hipocampos, gigantes e serpentes marinhas¹².

No caso das moedas, o aspecto apotropaico de sua iconografia era o de fixar uma energia divina visando invocar uma proteção em favor da cidade emissora (Florenzano 1995: 225-227). Assim, consideramos que foi em parte devido ao apotropismo que, nesse caso, a imagem monetária tinha eficácia simbólica, dado seu duplo papel comunicativo: comunicar tanto

à própria comunidade cívica quanto às outras cidades que a divindade representada atuava em favor dela, orientando sua ira divina segundo seus interesses, por meio de sua apropriação política e identitária. No entanto, ainda que as imagens monetárias fossem reproduzidas em série, eram objetos dotados de um poder único e intrínseco (Bayet 1959: 65-66), o qual era mobilizado conforme os interesses políticos e identitários, não se tornando simplesmente “cópias” de um modelo original autêntico, como uma estátua que encarnava a própria divindade por ela representada. Dessa forma, as cidades emissoras, na criação de imagens monetárias, exploravam ao máximo o seu potencial comunicativo e sua eficiência simbólica, a fim de resguardar sua segurança e reafirmar a identidade cívica dos cidadãos que a compunham.

Nesse contexto, o aspecto apotropaico e identitário da representação monetária de Poseidon será melhor compreendido pela representação do tridente como atributo capaz de sintetizar eficazmente os significados simbólicos dessa divindade segundo os interesses políticos da autoridade emissora.

Considerações finais

A representação monetária de Poseidon nas épocas arcaica e clássica assumiu uma complexidade única que a distingue, de forma inovadora, daquela em cerâmicas pintadas e esculturas, tanto do ponto de vista de sua forma quanto de seu significado. Esse fato contradiz as concepções tradicionais dessa divindade como decadente e anticívica, posto que sua imagem foi apropriada pela pólis como emblema monetário, explorando ao máximo o seu potencial comunicativo, a fim de reafirmar sua identidade cívica e resguardar sua segurança, mobilizando seus traços caóticos em favor da própria cidade, processo melhor compreendido por meio do apotropismo. Além disso, a representação monetária de Poseidon evidencia sua atuação em múltiplas esferas cosmológicas interligadas intimamente, impossibilitando identificá-lo apenas como divindade marítima. Todavia, a

12 Durante a época clássica, a serpente marinha foi representada junto a Poseidon em moedas de Cizico, Posidônia e Mitilene. Essas emissões, todavia, serão analisadas em uma publicação separada.

representação monetária do tridente também assumiu uma complexidade própria, a ponto de demandar um estudo específico que complemente àquela de Poseidon. Por isso, na segunda parte do

artigo, este estudo será apresentado com o objetivo de realizar uma síntese sobre a análise das imagens tanto do tridente quanto de Poseidon em moedas arcaicas e clássicas.

GUIMARÃES, V.; LAKY, L.A. Just the Greek god of the sea? The iconography of Poseidon on the Archaic and Classical Greek coins. *R. Museu Arq. Etn.* 45: 174-196, 2025.

Abstract: In this article, we present the development of the representation of Poseidon on coins issued by Greek cities during the Archaic and Classical periods, with the aim of understanding to what extent his depiction in monetary evidence was innovative compared to that in painted ceramics and sculptures. To this end, we identify which Greek cities and regions produced the most images of Poseidon on coins during these periods, as well as the specific periods of greatest usage. We also establish general patterns of representation of these images in Archaic and Classical Greek art to understand their symbolic meaning and their specificity on coins through a comparative study, correlating archaeological documentation with literary sources. Based on an extensive and unprecedented documentary survey of this god and his principal attribute, the trident, this research brings forth the main conclusions regarding the imagery of Poseidon, which, surprisingly, has not been systematically studied until now, making this deity and his principal attribute, despite being widely known in the modern West, very poorly understood. Furthermore, our goal is to highlight the potential of coins as objects of analysis for both archaeological and historical research.

Keywords: Poseidon; Trident; Greek Coin Iconography; Apotropaism; Identity.

Referências Bibliográficas

- CATÁLOGOS NUMISMÁTICOS
- Jenkins, Punic – Jenkins, G.K. 1997. *Coins of Punic Sicily*. Swiss Numismatic Society, Zurique.
- BCD Peloponnesos I – The BCD Collection. 2006. Coins of Peloponnesos. *LHS Numismatics* 97: p. 8-9
- LIMC – Simon, E. 1994. Poseidon. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*. Artemis & Winkler Verlag, Zurique, 446-479.
- BCD Thessaly II – The BCD Collection of the Coinage of Thessaly. 2012. *Classical Numismatic Group*. Triton XV, Nova York.
- Traité – Babelon, E. 1907. *Traité des Monnaies Grecques et Romaines – Vol. II*. Ernest Leroux, Paris.
- Caltabiano – Caltabiano, M.C. 1993. *La monetazione di Messana, con le emissioni di Rhegion dell'età della tirannide*. Walter de Gruyter, Berlim.
- SNG von Aulock – Sylloge Nummorum Graecorum. 1981. *Sammlung Hans Von Aulock*. Vol. 1. Gebr. Mann Verlag, Berlim.
- Le Rider – Le Rider, G. 1966. *Monnaies Crétoises du V au I Siècle av J.C.* Geuthner, Paris.
- SNG ANS – Sylloge Nummorum Graecorum. 1972. *The Collection of the American Numismatic Society*

Apenas o deus grego do mar? A iconografia de Poseidon em moedas gregas das épocas arcaica e clássica (Parte I)
R. Museu Arq. Etn., 45: 174-196, 2025.

- *Parte 2: Lucania*. The American Numismatic Society, Nova York.
- SNG Mün – Sylloge Nummorum Graecorum. 1970. *München Staatliche Münzsammlung – Parte 2*. Gebr. Mann Verlag, Berlim.
- SNG Tüb - Sylloge Nummorum Graecorum. 1981. *Münzsammlung Universität Tübingen – Parte 1: Hispania-Sikelia*. Gebr. Mann Verlag, Berlim.
FONTES PRIMÁRIAS LITERÁRIAS:
- Apolodóro. 2008. *The Library of Greek Mythology*. Oxford University Press, Oxford
- Diodoro Sículo. 1989. *Diodorus of Sicily in Twelve Volumes*. Harvard University Press, Cambridge; William Heinemann, London.
- Heródoto. 2008. *The Histories*. Oxford University Press, Oxford.
- Hesíodo. 2013. *Teogonia*. Hedra, São Paulo.
- Homero. 2010. *Hinos Homéricos: tradução, notas e estudos*. Editora UNESP, São Paulo.
- Homero. 2013. *Ilíada*. Penguin-Companhia, São Paulo.
- Homero. 2011. *Odisseia*. Penguin-Companhia, São Paulo.
- Pausânias. 1918. *Description of Greece*. Harvard University Press, Cambridge; William Heinemann, London.
- Píndaro. 1997a. *Olympian Odes. Pythian Odes*. Harvard University Press, Cambridge.
- Píndaro. 1997b. *Nemean Odes. Ithmian Odes. Fragments*. Harvard University Press, Cambridge.
- Sófocles. 2005. *Édipo em Colono*. Perspectiva, São Paulo.
- Xenofonte. 1918. *Xenophon in Seven Volumes*. Harvard University Press, Cambridge;
- William Heinemann, London, volume 1. INSTRUMENTAL E ESPECÍFICA
- Acropolis Museum. 2018. The frieze. Disponível em: <https://www.theacropolismuseum.gr/en/sculptural-decoration/frieze>. Acesso em: 05/05/2025.
- Andrén, A. 1998. *Between Artifacts and Texts: Historical Archaeology in Global Perspective*. Plenum Press, London.
- Aston, E.; Kerr J. 2018. Battlefield and Racetrack: The Role of Horses in Thessalian Society. *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte* 67: 2-35.
- Bayet, J. 1959. Idéologie et Plastique. In: L'expression des énergies divines dans le monnayage des Grecs. *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, 71: 65-106.
- Bérard, C.; Durand, J-L. 1984. Entrer en imagerie. In: Nathan, F. (Ed.) *La Cité des Images: Religion et Société en Grèce Antique*. Editions de la Tour, Paris, 20-34.
- Bruneau, P.H. 1986. De l'image. *Ramage* 4: 249-295.
- Caltabiano, M.C. 1998. Immagini-parola, grammatica e sintassi di un lessico iconografico monetale. In: Arslan, A.E. et al. (Orgs.). *La "parola" delle immagini e delle forme di scrittura: modi e tecniche di comunicazione nel mondo antico*. Dipartimento di Scienze dell' Antichità dell' Università degli Studi di Messina, Messina, 57-74.
- Doyen, C. 2011. *Poséidon souverain, contribution à l'histoire religieuse de la Grèce mycénienne et archaïque*. Académie royale de Belgique, Bruxelles.
- Durrbach, F. 1873. Neptunus. In: Daremberg, C.V. (Ed.). *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*. Paris Hachette, Paris, 59-72.
- Florenzano, M.B.B. 1995. Anotações sobre a representação de monstros nas moedas gregas. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia* 5: 223-234.

- Florenzano, M.B.B. 2005. Coins and Religion: Representations of Demeter and of Kore/ Persephone on Sicilian Greek Coins. *Revue Belge de Numismatique et de Sigillographe* 151: 1-18.
- Francisco, G.S; Sarian, H; Cerqueira, F.V. 2020. Retomando a Arqueologia da Imagem: entre iconografia clássica e cultura material. *Revista Brasileira de História* 40: 141-165.
- Guimarães, V. 2022. *Apenas o deus grego do mar? Religião e política nas representações monetárias de épocas arcaica e clássica*. Relatório final de iniciação científica da FAPESP. São Paulo: Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.
- Katsonopoulou, D. 2021. O culto de Poseidon Helikonios: Da Helike da Acaia à Ásia Menor e ao Mar Negro. *História: Questões & Debates* 69:121-135.
- Komita, N. 1985. Poseidon the Horse God and the Early Indo-Europeans. *Research Reports of Ikutoku Technical University*, A-9: 32-39
- Laky, L.A. 2016. *A apropriação e consolidação do culto de Zeus pela cidade grega: moedas e santuários, política e identidade em época arcaica e clássica*. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Larson, J. 2007. A Land Full of Gods: Nature Deities in Greek Religion. In: Ogden, D. (Ed.). *A Companion to Greek Religion*. Blackwell, Oxford, 56-70.
- Larson, J. 2009. Ruler of elemental powers: Poseidon. In: *Ancient Greek Cults, a Guide*. Routledge, Nova York, 57-68.
- López, M.R. 2019. Iconography of Poseidon in Greek Coinage. In: Morais, R. et al. (Eds.). *Greek Art in Motion: Studies in honour of Sir John Boardman on the occasion of his 90th birthday*. Archaeopress Archaeology, Oxford, 264-276.
- López, M.R. 2009. Iconografia de Posídon en el arte griego. Disponível em: <https://www.liceus.com/producto/iconografia-posidon-arte-griego/>. Acesso em: 05/05/2025.
- Mack, R. 2019. Numismatic evidence (or not) for the ahippodrama horse race at Larisa. *Koinon: The International Journal of Classical Numismatic Studies* 2: 9-19
- Mili, M. 2015. *Religion and Society in Ancient Thessaly*. Oxford University Press, Oxford.
- Mylonopoulos, I. 2003. *Heiligtümer und Kulte des Poseidon auf der Peloponnes*. Centre International d'Étude de la Religion Grecque Antique, Liège.
- Mylonopoulos, I. 2010. Odysseus with a trident? The use of attributes in ancient greek imagery. In: Mylonopoulos, J. (Ed.). *Divine Images and Human Imaginations in Ancient Greece and Rome*. Brill, Leiden; Boston, 171-203.
- Palmieri, M.G. 2016. *Immagini e parole dipinte sui pinakes corinzi dedicati a Poseidon*. *Scuola Archeologica Italiana di Atene*. TRIPODES 15, Atenas.
- Panchenko, D. 2019. Thena Tritogeneia, Poseidon's trident and early sacred Trinity. The Central and Eastern European Online Library. *ΣΧΟΛΗ: Ancient Philosophy and the Classical Tradition* 2: 451-462
- Polignac, F. 2017. Détroits, isthmus, passages: paysages sous le joug de Poséidon. *Kernos* 30: 67-83.
- Robertson, N. 1985. Poseidon's Festival at the Winter Solstice. *The Classical Quarterly* 34: 1-16
- Simon, E. 1994a. Poseidon. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*. Vol. VII - 1: Oidipous - Theseus. Artemis & Winkler Verlag, Zúrique, p. 446 - 479
- Simon, E. 1994b. Poseidon. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*. Vol. VII - 2: Oidipous - Theseus. Artemis & Winkler Verlag, Zúrique, p. 352 - 377
- Spier, J. 1990. Emblems in Archaic Greece. *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 37: 107-130

Apenas o deus grego do mar? A iconografia de Poseidon em moedas gregas das épocas arcaica e clássica (Parte I)
R. Museu Arq. Etn., 45: 174-196, 2025.

Turak, O. 2018. Boğa ve Trident: Poseidon'un Kökeni Üzerine Bir İnceleme. *MASROP E-Dergi* 12: 35-48

Walters, H.B. 1892-1893. Poseidon's Trident. *The Journal of Hellenic Studies* 13: 13-20.

Vernant, J.-P. 2018. *As Origens do Pensamento Grego*. DIFEL, Rio de Janeiro.

West, M.L. 2022. *Poesia e mito indo-europeus*. Mnêma, Araçoiaba da Serra.

Apenas o deus grego do mar? A iconografia do tridente como atributo de Poseidon em moedas gregas das épocas arcaica e clássica (Parte II)

*Vinícius Bonifácio Guimarães

**Lilian de Angelo Laky

GUIMARÃES, V.; LAKY, L.A. Apenas o deus grego do mar? A iconografia do tridente como atributo de Poseidon em moedas gregas das épocas arcaica e clássica (Parte II). R. Museu Arq. Etn. 45: 197-221, 2025.

Resumo: Apesar de ser o principal atributo de Poseidon, uma das divindades gregas mais conhecidas, a iconografia do tridente foi pouco estudada. Em moedas, foi amplamente representado de formas variadas, assumindo uma complexidade única que carece até hoje de uma explicação sobre seus significados simbólicos em contexto de fabricação e uso, principalmente do ponto de vista identitário da pólis, substituindo, em muitos casos, a própria imagem de Poseidon. Apresentamos neste artigo um quadro geral do desenvolvimento da iconografia do tridente em moedas emitidas por cidades gregas nas épocas arcaica e clássica, a partir de padrões gerais de representação. Nosso objetivo foi compreender em que medida sua representação na documentação monetária foi inovadora em relação àquela nas cerâmicas pintadas e esculturas. Para isso, identificamos quais cidades e regiões gregas mais produziram imagens do tridente em moedas nessas épocas, bem como quais foram os períodos específicos de maior uso. Por fim, propusemos interpretações sobre o significado simbólico do tridente quando representado em moedas, correlacionando a documentação arqueológica com passagens literárias.

Palavras-chave: Tridente; Poseidon; Iconografia Monetária Grega; Apotropismo; Identidade.

Introdução

Apresentaremos neste artigo a análise iconográfica monetária do tridente e a

conclusão geral sobre a imagem de Poseidon e esse atributo, cujas análises foram realizadas em conjunto e separadas apenas para publicação. Por essa razão, os materiais e métodos são idênticos aos da primeira parte.

A constituição do tridente como atributo de Poseidon, apesar da grande importância dessa divindade no mundo grego antigo, nunca foi bem esclarecida pela tradição acadêmica, pois poucas vezes se tornou tema de pesquisa. Em seu estudo pioneiro sobre as representações do tridente na cerâmica pintada arcaica, Walters (1892-1893) propôs que o tridente foi resultado

*Mestrando, Universidade de São Paulo. vinigbonifacio@gmail.com

** Doutora e mestre em Arqueologia, Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo (USP), pós-doutora em História Social pelo Departamento de História da USP. Pesquisadora colaboradora do Laboratório de Estudos sobre a Cidade Antiga do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (LABECA/MAE-USP). lilian.laky@usp.br

de uma evolução na época arcaica, que o definiu como atributo de Poseidon, divindade cujas representações até a época clássica não eram plenamente distinguidas de Zeus, como será discutido em diante. Dessa forma, as representações arcaicas do tridente apresentavam variações – usado como arma, com o Poseidon em posição de ataque, ou como cetro régio ou ainda com o deus em posição majestosa, identificando seu poder. Ademais, tais representações também são posteriores aos textos homéricos, onde é descrito apenas as funções do tridente, mas não sua aparência. Apesar de seu nome *triaina* sugerir um formato tripartite, nem sempre o tridente assumiu a forma de um artefato de três pontas, popularmente conhecido (Simon 1994: 457, nº108; Walters 1892-1893: 13-14). As representações analisadas pelo autor, todavia, não foram até então comparadas com aquelas das moedas, apesar do grande salto inicial dado por Walters para a compreensão desse atributo divino.

Por fim, Mylonopoulos (2010) analisa o tridente partindo apenas de determinadas representações vasculares, com o objetivo de compreender o uso geral dos atributos divinos pelos gregos antigos, sem se aprofundar especificamente no estudo do tridente.

Material

Como exposto no primeiro artigo, levantamos todos os tipos monetários de época arcaica e clássica com representações antropomórficas de Poseidon com ou sem o tridente construindo um catálogo monetário único. Os tipos monetários com o tridente, sem a imagem antropomórfica de Poseidon, resultaram em um segundo catálogo. Esse critério justifica-se pelo fato de não só constituírem padrões de representação diferentes, mas também porque o tridente pode ou não fazer referência a um culto ou, em alguns casos, sequer ao próprio Poseidon. Também levantamos todas as cerâmicas pintadas da época arcaica e clássica com representações de Poseidon com ou sem o tridente, originando um catálogo único, com *pinakes* de terracota, vasos áticos de figuras negras, vasos áticos e faléricos de figuras vermelhas.

Métodos

Como exposto no primeiro artigo, para a construção dos nossos catálogos numismáticos e dos *comparanda*, as evidências materiais levantadas foram convertidas em dados pelos seguintes critérios: (1) tipo de suporte material, (2) organização em série cronológica, (3) proveniência (região e cidade) e (4) descrição padronizada. Além disso, ainda que apresentemos uma análise panorâmica, destacamos novamente a dificuldade em inferirmos a existência de cultos a partir de imagens monetárias sem o apoio de outros tipos de evidência, que devem ser analisadas contextualmente por meio de estudos de caso que destaquem interesses políticos por trás de emissões monetárias (Florenzano 2005).

Histórico das representações monetárias do tridente

A representação monetária do tridente revelou-se extremamente complexa, por assumir uma variedade de formas e modelos que não se evidenciam em outros tipos de suporte. Isso se deve ao fato de sua imagem ter se adequado às dimensões físicas da face monetária, principalmente quando ocupava o seu centro como elemento principal, o que resultou em uma maior exploração desse símbolo como um emblema, possibilitando a criação de novos significados com grande potencial comunicativo. Assim, demonstramos como o suporte material da imagem é um elemento determinante para a definição de sua forma e significado desde o momento de produção até o consumo (Francisco *et al.* 2020: 145-147).

Devido a essa extrema variedade de representações, criamos quatro classificações gerais da representação do tridente da arte grega arcaica e clássica, a fim de destacar quais são as formas específicas das moedas. As classificações são: (1) tridente com dentes em forma retilínea-paralela e com base horizontal/côncava; (2) tridente com dentes em forma de lótus e com base horizontal/côncava; (3) tridente com dentes em forma retilínea-paralela e base em

formato de espiral; e (4) tridente com dentes em forma retilínea-paralela e base formada pela prolongação dos dentes. Elas partem da definição geral de tridente como uma haste com três ou mais pontas, sem pressupor um tipo específico de uso nem o seu portador, podendo então ser usado como lança, arpão de pesca ou cetno régio, ou estar associado ou não a alguma divindade específica ou portado por ela, variáveis todas que dependem do contexto em que é descrito.

Além das formas dos dentes e da base do tridente, seus ornamentos decorativos foram classificados para a criação de subtipos a partir de três classes de ornamentos: (1) grades, (2) aros laterais e (3) espirais.

Uma das especificidades da representação monetária do tridente é sua representação como tipo principal ou secundário. Como tipo principal, ocupa quase sempre o centro do reverso, preenchendo a maior parte da face monetária, apontado para cima e combinado a elementos iconográficos circundantes. Como tipo secundário, ao contrário, torna-se um desses elementos circundantes e, geralmente, é menos detalhado do que o tipo principal, podendo ser combinado de variadas formas com outros elementos iconográficos.

A moeda possibilitou centralizar a imagem do tridente sem a necessidade de representá-lo junto com Poseidon, o que fica claro nas primeiras representações monetárias desse atributo sem imagem do deus, provenientes da Tessália. Uma de suas primeiras representações como tipo principal provém de um dracma de prata de c. 470-450 a.C., cunhado em nome do *ethnos* dos tessálios (Fig. 1).



Fig. 1.

Fonte: Museus Estatais de Berlim, Gabinete de Moedas (Dr. Bernhard Weisser): 18213231

Assim, esse tipo de monetário situa-se há quase meio século posterior às primeiras representações do deus em moedas, emitidas nas últimas décadas do século VI a.C. A única exceção é um óbolo de prata emitido por Poseidonia no período arcaico, pois esse tipo de representação do tridente não se consagrou na cidade (Fig. 2).



Fig. 2

Fonte: Museus Estatais de Berlim, Gabinete de Moedas (Peytrignet): 87; Cantilena & Carbone (2015: 26).

As cidades tessálias de Kranon e Pharkadon emitiram cada uma, em nome da própria *pólis*, tipos monetários do tridente como tipo secundário, talvez na mesma época que o dracma de prata (Figs. 3, 5-8). Foi também na mesma época que a cidade de Tarento emitiu um tridente como tipo secundário (Fig. 4).

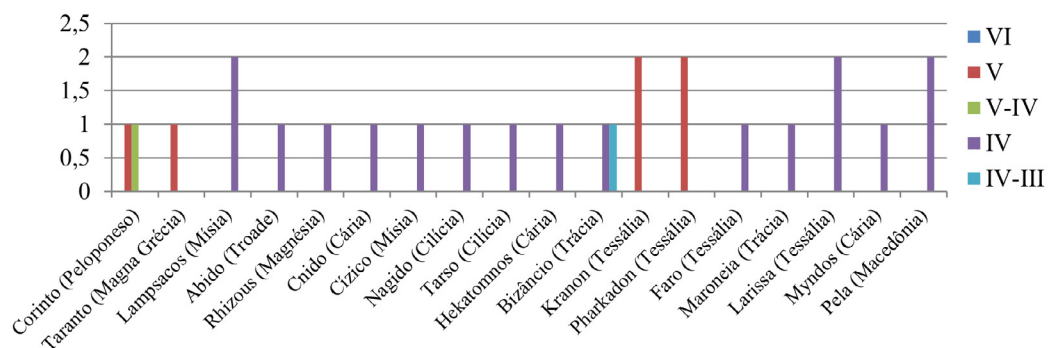


Fig. 3. Representações de tridentes (sem Poseidon) como tipos secundários em moedas gregas: por séculos e cidades.

Fonte: Guimarães (2022: 29).

As primeiras representações do tridente sem a imagem de Poseidon contêm a representação de um cavalo e/ou de um touro, animais a ele consagrados, como possível forma de substituir sua imagem antropomórfica por uma teriomórfica. Essa substituição constitui uma das especificidades do suporte monetário quando o objetivo era destacar os atributos da divindade, dispensando sua representação antropomórfica.



Fig. 6.

Fonte: BCD Thessaly II: 114.3).



Fig. 4.

Fonte: SNG ANS: 1559.



Fig. 7.

Fonte: BCD Thessaly II: 600).



Fig. 5.

Fonte: BCD Thessaly II: 114.1.



Fig. 8.

Fonte: BCD Thessaly II: 615.1

A particularidade do caso tessálio é a grande variabilidade de representações. Nessa região, no século IV a.C., atesta-se a maior quantidade de representações da cabeça de Poseidon e, desde o século V a.C., de forma pioneira, a maior quantidade de representações do tridente como

tipo secundário (Fig. 9). Além disso, na Tessália, observa-se um número excepcionalmente elevado de autoridades emissoras a representar ambos os tipos de imagem do tridente em toda a época clássica, sendo que, do século V a.C. ao IV a.C., esse número aumentou.

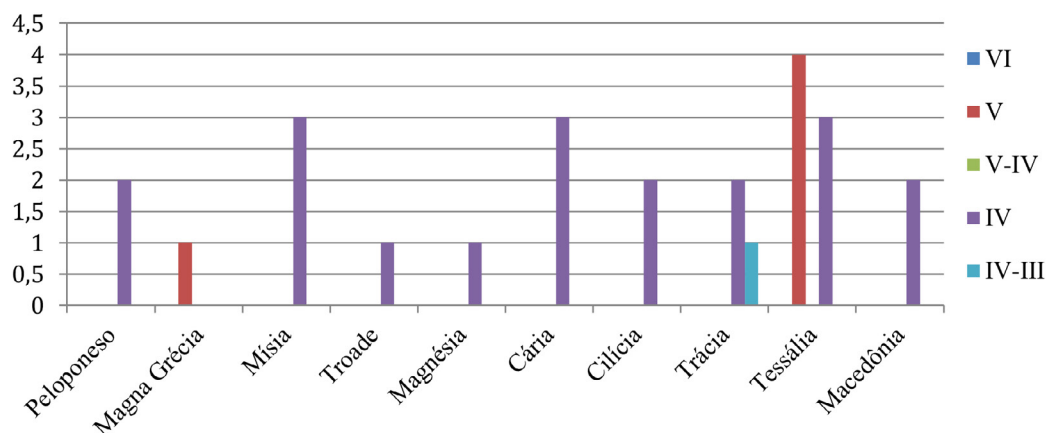


Fig. 9. Representações de tridentes (sem Poseidon) como tipos secundários em moedas gregas: quantidades por séculos e regiões.

Fonte: Guimarães (2022: 31).

A representação do tridente em cerâmicas pintadas, quase sempre portado por Poseidon, precede quase dois séculos desde as primeiras representações desse atributo sem a imagem do deus, específicas das moedas. No caso dessas últimas, consideramos que a forma familiar com que identificamos esse atributo, independentemente de seu significado, já estava consolidada como uma haste com três pontas. Ainda assim, essa forma típica, junto com seus ornamentos, foi representada em moedas de maneiras muito variadas, recebendo inovações que as diferenciaram de sua representação em cerâmicas pintadas.

Nas cerâmicas dos séculos VII e VI a.C., principalmente nos *pínakes* coríntios do santuário de Penteskouphía, que são as mais antigas, é comum a representação do tridente como uma flor-de-lótus, chamado por Walters de “cetro-lótus”, e que constituiria um padrão

de representação arcaico do raio de Zeus, como em um *pínax* coríntio de c.625-600 a.C. (Walters 1892-1893: 20). A Fig. 10. mostra o quadro montado pelo estudioso com as distintas representações desse atributo segundo esse modelo arcaico, assumindo ao fim a forma que nos é familiar (Walters 1892-1893: 17).

Assim, segundo o autor, o “cetro-lótus” seria um arquétipo criador das representações do tridente e do raio, os quais demoraram para se diferenciarem na iconografia grega. Mesmo na época clássica, essa diferenciação não estava consolidada, como evidenciado em um lécito ático de figuras negras e fundo branco de c. 500-450 a.C., onde um deus porta tanto o raio quanto o tridente (Fig. 11). Apesar de ser difícil identificá-lo como Zeus ou Poseidon, Tiverios identificou-o como Zeus, “representado não só como senhor do céu e da terra como também do mar” (Tiverios 1997: 333). Nessa imagem,

fica evidente a semelhança do raio com a representação mais antiga do tridente na forma de um “cetro-lótus”. Ainda que o tridente, a partir do final da época arcaica, não mais se

assemelhasse a uma flor-de-lótus, como em épocas mais recuadas, junto com o raio¹, os dois atributos ainda tinham significados semelhantes.

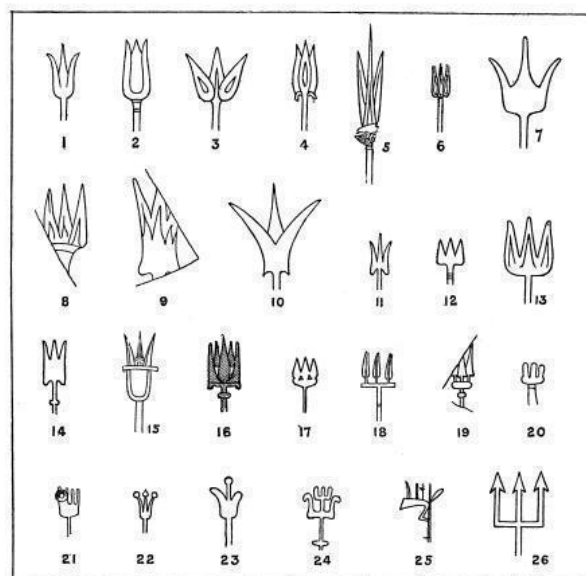


Fig. 10. Diferentes tipos de tridente levantados por H. B Walters na arte grega arcaica segundo o arquétipo do “cetro-lótus”.

Fonte: Walters (1892-1893: 17).

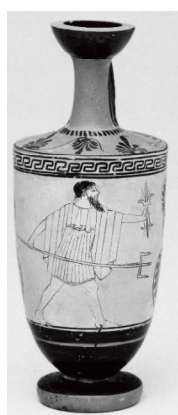


Fig. 11.

Fonte: LIMC (VIII): Fig.75.

A aproximação desses atributos é evidenciada por duas emissões de prata provenientes da Cilícia, uma de Nagido, de c. 385-375 a.C., e outra de Tarso, de c. 378-362 a.C. Em seus reversos, é gravado um selo no qual o tridente aparece ao lado de uma águia, possivelmente associada a Zeus (Figs. 12-14).



Fig. 12.

Fonte: Traité II: 1514.

¹ Sobre as origens orientais da imagem do raio, ver Laky (2016: 280, 326-327). Sobre a associação da flor-de-lótus com o raio, ver Laky (2016: 327-333).



Fig. 13. Visão ampliada da contra-marga da águia com o tridente da Fig. 8.

Fonte: *Traité II*: 1514.



Fig. 14.

Fonte: *Monnaies 36* (2008).

Após a primeira representação do tridente como tipo principal sem a imagem do deus em c. 470-450 a.C., somente ao final do século V a.C. esse tipo será novamente atestado e inovado, no anverso de um tetradracma de ouro emitido pela cidade siciliota de Siracusa, em c. 410-406 a.C., onde a esse emblema são acrescentadas duas espirais como ornamento entre os dentes (Fig. 15). Esse é um exemplo de cidades que, apesar de terem representado o tridente uma única vez, sem constituir uma tradição local, foram responsáveis pela criação de tipos únicos, complexos e inovadores.



Fig. 15.

Fonte: SNG ANS: 315.

Os ornamentos em espirais foram os mais representados em moedas, de forma mais criativa e detalhada. Embora seja comumente atestado em cerâmicas pintadas, a representação monetária do tridente com duas espirais sob a base foi mais desenvolvida, combinando um maior número de espirais e em posições mais variadas. Após o tetradracma siracusano, a próxima inovação, com relação a tridentes de base horizontal e dentes retilíneos-paralelos, é evidenciada em um hemidracma de prata de Bizâncio, de c. 387-340 a.C., no qual as espirais entre os dentes se ramificam em três e, em seguida, em um hecte de eléto de Mitilene, de c. 377-326 a.C., no qual as espirais entre os dentes se ramificam em dois (Figs. 16 e 17).



Fig. 16.

Fonte: SNG Cop: 484.



Fig. 17.

Fonte: *Bodenstedt*: 98.

O caso de Mitilene, na ilha egeia de Lesbos, é excepcional, por ser o único em que há mais de um tipo monetário com a cabeça de Poseidon no anverso e o tridente como tipo principal no reverso, combinação mais explorada por essa cidade. Talvez, também, com exceção do óbolo arcaico de Poseidonia, tenha sido uma das primeiras a representar o deus e esse atributo em faces opostas, em meados do século IV a.C.,

mais de 100 anos após as primeiras representações monetárias dessa divindade, no século VI a.C. (Fig. 18). Além de Mitilene, apenas Hélice, no final do século IV a.C., representou a cabeça de Poseidon no anverso com o tridente como tipo principal no reverso (Fig. 19).

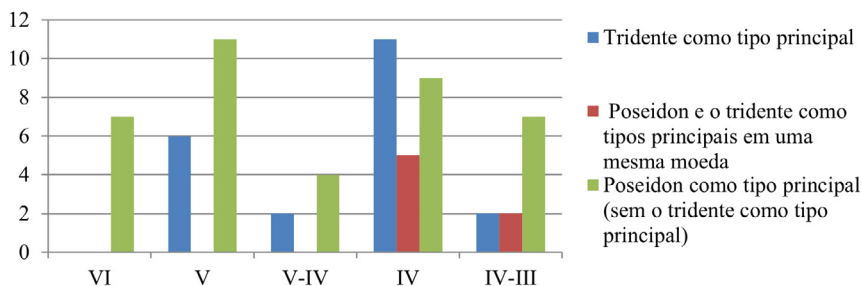


Fig. 18. Representações do Poseidon e do tridente em moedas gregas: quantidade por século.

Fonte: Guimarães (2022: 35).

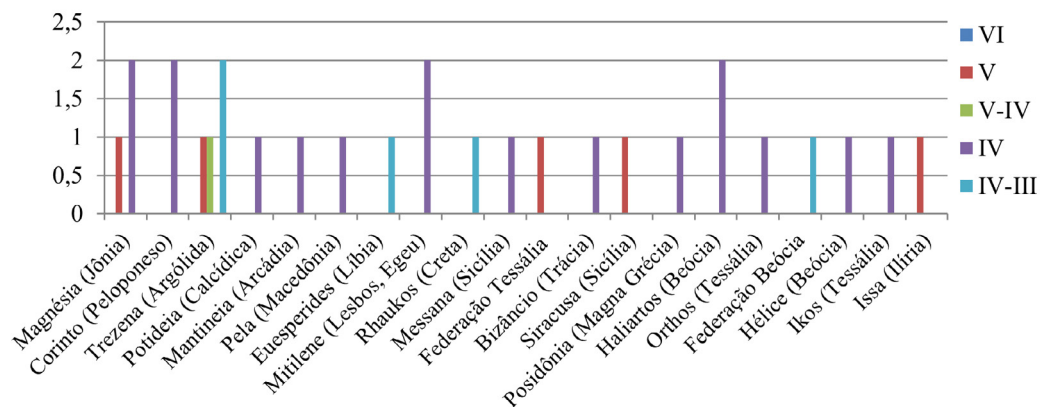


Fig. 19. Representações de tridentes como tipos principais em moedas gregas: quantidades por séculos e cidades.

Fonte: Guimarães (2022: 30).

Foi também no século IV a.C. que se proliferou a representação monetária do tridente, assim como a predominância do tridente como tipo principal sem a imagem de Poseidon, ao contrário do século V a.C., quando o tridente era representado quase sempre portado pelo deus (Figs. 18 e 20). Esse dado evidencia uma maior exploração do tridente como símbolo monetário, adquirindo maior complexidade.

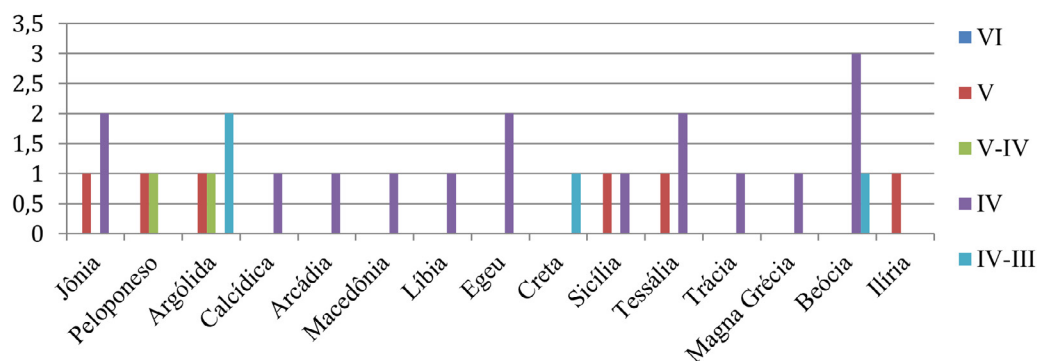


Fig. 20. Representações de tridentes como tipos principais (sem Poseidon) em moedas gregas: quantidade por séculos e regiões.

Fonte: Guimarães (2022: 34).

Em paralelo ao tridente de base horizontal, foi criado, quase meio século depois da primeira emissão tessália, os tridentes com bases formadas pela prolongação dos dentes laterais, principalmente nas emissões de Trezena e Potideia.

A cidade de Trezena, na Argólida, foi responsável pelo maior número de tipos monetários representando o tridente de forma contínua na época clássica, sempre como tipo principal do reverso, junto com Atena no anverso (Fig. 19). Cada um dos tipos monetários trezênios evidencia um tipo distinto de tridente, variedade que não se evidencia nas moedas de outras cidades gregas. Trezena criou o tipo monetário em c.430-400 a.C., quando a prolongação dos dentes assume a forma de “ramos”, sem constituir paralelos em outras emissões de qualquer cidade (Fig. 21).



Fig. 21.

Fonte: SNG Cop: 157.

Esse modelo com a base formada pela prolongação dos dentes foi, talvez, uma inovação de Potideia, e não é atestado em cerâmicas pintadas. Essa cidade, após abandonar o padrão de Poseidon montado em cavalo, adotou esse atributo como tipo principal no reverso em um hemióbolo de prata em c. 450-432 a.C., com um cavalo empinando as patas dianteiras no anverso (Fig. 22).



Fig. 22.

Fonte: Hirsch: 298.

O formato da base em espirais é característico de moedas, posto que em nossos dados não foi atestado formato semelhante em outros suportes. Ainda assim, se fosse o caso, é provável que sua representação em moedas tenha sido mais comum e inovadora. Ao contrário dos ornamentos em espirais, os ornamentos em forma de grade foram mais característicos das cerâmicas, especialmente em vasos áticos, como em uma cratera de

figuras vermelhas de c. 425-375 a.C., na qual é representado com base reta e dentes retilíneos-paralelos (Fig. 23). Já em moedas, ao contrário, esse tipo foi extremamente raro, enquanto os ornamentos em aros laterais são raros tanto em moedas quanto em cerâmicas pintadas.



Fig. 23

Fonte: Schloss Fasanerie, Coleção de Antiguidades: 77; Kekrops (2024).

Nas moedas de época clássica, era comum a representação de Atena junto ao tridente, tanto como tipo principal quanto como secundário, e sem a imagem de Poseidon, ao menos em sua forma antropomórfica (Figs. 21, 24-27, 33-35, 37). Essa combinação foi uma regra nas emissões trezênicas, ainda que seus tipos monetários tenham sido muito variados com relação às formas do tridente e à aparência da deusa.

Já nas moedas de Corinto e de Potideia, Atena sempre veste um capacete do tipo corintio, enquanto nas de Posidônia, Magnésia e Orthos, a deusa veste um capacete do tipo ático, e nas de Trezena, não veste nenhum, exhibe apenas o cabelo liso.



Fig. 24.

Fonte: HN Italy: 1156.

Nas moedas coríntias, o tridente era quase sempre representado ao lado de Atena no reverso, como em dois estáteres de prata, um de c. 430-415 a.C. e outro de c. 405-345 a.C., com a imagem do Pégaso como tipo principal no anverso (Figs. 25 e 26). Potideia, colônia coríntia, adotou essa combinação do tridente com Atena em uma emissão de bronze de c. 400-356 a.C., mas representando-o como tipo principal (Fig. 27). No entanto, foi somente no século IV a.C. que Corinto representou o tridente como tipo principal, mas ainda sim combinado apenas com a imagem do Pégaso, sem a representação da deusa (Fig. 28).

O tipo de tridente representado – a base formada pela prolongação dos dentes em forma de espiral – aparece pela primeira vez nas emissões de Potideia, Corinto e de Magnésia, e não é atestado em cerâmicas pintadas.



Fig. 25.

Fonte: Museus Estatais de Berlim, Gabinete de Moedas (Dr. Bernhard Weisser):



Fig. 26.

Fonte: Pegasi: 354.



Fig. 27.

Fonte: SNG ANS: 699.



Fig. 28.

Fonte: SNG Cop: 53-54.

As moedas de Cnido, na Cária, e as moedas coríntias constituem os únicos exemplos onde o tridente como tipo secundário assumiu uma forma cheia e mais detalhada, em vez de uma forma com traços simples e sem ornamentos.

No didracma de prata de Cnido de c. 360-350 a.C., a cabeça de Afrodite é representada no anverso, ao passo que o tridente é representado no reverso ao lado de um leão (Fig. 29). Além de Cnido, outras cidades da Ásia Menor, na primeira metade do século IV a.C., também representaram o tridente como tipo secundário ao lado do leão, como Cízico e Hekatomnos. Nos tetradracmas de prata de Cízico de c. 390-340 a.C., a deusa Kore-Perséfone Sotéria é representada no anverso, ao passo que, no reverso, sob o leão e ao lado do tridente, é representado o típico atum da cidade (Fig. 30). No hemióbolo de prata de Hekatomnos, de c. 395-377 a.C., o leão também aparece no anverso, mas junto à clava de Hércules, no lugar do tridente (Fig. 31). A combinação do tridente com a clava também é evidenciada no reverso das emissões de Felipe II de c.340-328 a.C., ao lado do arco de Hércules, cuja cabeça vestindo o escalpo do leão é representada no anverso² (Fig. 32).



Fig. 29. Título.

Fonte: The Kleinkunst Collection (2020).

2 A relação simbólica entre o tridente de Poseidon e a clava de Hércules será explorada no artigo sobre Tessália.



Fig. 30.

Fonte: Dewing: 2193.



Fig. 31.

Fonte: SNG Keckman: 837-840.



Fig. 32.

Fonte: SNG ANS: 224.

As emissões de Magnésia, da primeira metade do século IV a.C., por sua vez, sempre representaram o tridente como tipo principal dentro de um círculo meândrico, combinação que não é atestada em outras cidades e regiões (Figs. 33-34). Elas também adotaram o padrão de representação do tridente como tipo principal no reverso, combinado com a cabeça de Atena no anverso.



Fig. 33

Fonte: SNG Cop: 810.



Fig. 34. Título.

Fonte: Numismatik Naumann (2016).

No final do século IV a.C., surgem representações do tridente como tipo principal dentro de uma coroa de folhas de oliveira, em um óbolo da cidade tessália de Orthos e em um dichalco emitido pela cidade acaia de Hélice (Figs. 35 e 36). Esse tipo monetário constitui a única evidência para a representação monetária de Poseidon e do tridente na Acaia, apesar da importância do culto dessa divindade na região no santuário de Poseidon Helicônio, um dos mais antigos recintos sagrados deste deus no mundo grego. Ademais, constitui também um exemplo único em que o tridente é representado dentro de um ramo de oliveira e entre dois golfinhos espelhados um no outro, além de representar a base do tridente como duas espirais e a cabeça de Poseidon dentro de um círculo de ondas.



Fig. 35.

Fonte: SNG Cop: 184



Fig. 36.

Fonte: *Traité I*: 831.

De forma semelhante a Hélice, a cidade de Mantinea, apesar de abrigar um antigo culto a Poseidon desde a época arcaica, representou o tridente em suas moedas apenas tardiamente, em c. 330-320 a.C. (Fig. 37). Nelas, o tridente é representado com base côncava, forma comum em cerâmicas pintadas desde o fim do século VI a.C., mas que, em moedas, só é evidenciado pela primeira vez nos tipos monetários mantineus, ao passo que os ornamentos em espirais entre os dentes, como foi dito, são específicos das moedas. Além disso, também adota a representação do tridente com a cabeça de Atena, muito comum em moedas, como já mencionado.



Fig. 37.

Fonte: *Traité III*: 967.

Seguindo a tendência do tridente como tipo principal no século IV a.C., as emissões beócias destacam-se por uma grande variedade desse padrão de representação (Fig. 20). A cidade de Haliartos foi responsável por uma representação muito particular do tridente no centro de um escudo beócio, sobrepondo dois elementos principais na mesma imagem de forma única, e com a representação de Poseidon de pé atirando o tridente no reverso (Figs. 38 e 39). Esse é o único caso, em moedas arcaicas e gregas, em que esse padrão de representação do deus não ocupa o anverso, assim como é um dos primeiros tipos monetários, com exceção do óbolo arcaico de Poseidônia, em que o tridente como tipo principal não é combinado com a cabeça de Poseidon na outra face monetária, mas com a representação corporal do deus.

O terceiro tipo monetário segue o padrão de representação de Haliartos, com o escudo beócio no anverso e o tridente como tipo principal no reverso. É, todavia, emitido

em nome do *éthnos* dos beócios, de forma semelhante ao tipo tessálio, no qual o tridente como tipo principal também é representado em nome de um *éthnos* (Fig. 40). Entretanto, a representação de golfinhos, ao lado desse padrão de representação do tridente, é algo mais específico do final do século IV a.C., como nas emissões de Hélice.



Fig. 38.

Fonte: BCD Boiotia: 163.



Fig. 39.

Fonte: Traité III: 297.



Fig. 40.

Fonte: BCD Boiotia: 57.

Outra tendência semelhante é atestada nas emissões de Posidônia, na Magna Grécia, e de Pela, na Macedônia. Posidônia adotou o padrão de Poseidon de pé atirando o tridente em moedas desde o século VI a.C., mas após o caso único do óbolo arcaico, o tridente aparece como tipo principal no final do século IV a.C., no reverso de um hemióbolo de prata, com um boi no anverso (Fig. 41). Em c. 340-328 a.C., o tridente como tipo principal também

foi representado pela primeira vez pelos macedônios no reverso de um estáter de ouro, sob Felipe II, com a cabeça de Hércules vestindo escalpo do leão no anverso (Fig. 42).



Fig. 41.

Fonte: Heritage Auctions (2018).



Fig. 42

Fonte: SNG ANS: 231.

Do significado simbólico da representação monetária do tridente

As primeiras interpretações sobre o tridente concluíram que esse atributo, em parte, definiria a associação de Poseidon com o atum na forma de um arpão, como em Ésquilo, que o descreve como um instrumento de pesca (*makhane ikhthubóloi*), uma das pouquíssimas vezes em que uma evidência literária dá pistas mais detalhadas sobre uma possível forma do tridente (Aesch. Sept. 129-133). Entretanto, essa interpretação por si só não explicaria a representação arcaica do tridente como uma flor-de-lótus. Nas últimas décadas, muitos estudiosos inferiram, a partir desse fato, que Poseidon teria sido um deus portador do raio e associado à esfera celeste, ou que o tridente seria um símbolo de poder entre os ditos povos “indo-europeus”, hipótese última que carece

de evidências suficientes, tanto textuais quanto arqueológicas (Doyen 2011; Hlebec 2014; Komita 1985, 1990; Pachenko 2019; Turak 2018; Vincent 2015).

Muitas evidências literárias associam o tridente com regiões cujas cidades não representaram o tridente em moedas, como Atenas, ou o fizeram muito pouco, com exceção de Trezena (Apollo. 3.14.1; Eur. *Phoen.* 179-185; Aesch. *Sept.* 129-133; Aesch. *Supp.* 207; Paus. 1.24.3; 1.26.5). Parte dessas passagens são datadas do século V a.C., época em que os atributos teriam começado a ser cada vez mais usados para identificar uma divindade e suas propriedades (Mylonopoulos 2010: 203). Além da perda de evidências, essa hipótese explicaria o porquê de as passagens mais antigas, pertencentes à época arcaica, não tratam do tridente de forma mais específica.

Apesar de ter se tornado o principal atributo de Poseidon, a ponto de poder representar por si só essa divindade, há representações do tridente sendo portado por outras divindades, monstros e até heróis, como Odisseu, ainda que o observador necessariamente associasse o tridente com as esferas de domínio de Poseidon, como o mar. Todavia, o raio, ao contrário do tridente, era excepcionalmente um atributo muito mais restrito à representação de Zeus (Mylonopoulos 2010: 188).

O tridente foi definido por Mylonopoulos como um símbolo de controle sobre um aspecto particular da natureza e como um símbolo do *thiasos* marítimo de Poseidon (o séquito de seres marinhos que acompanham o deus como rei dos mares), o que explicaria como outras divindades, monstros ou heróis, em contexto marinho, poderiam ser representados portando o tridente (Mylonopoulos 2010). Contudo, a representação do *thiasos* de Poseidon consolidou-se apenas na época helenística, de maneira que essa hipótese talvez não se aplique a épocas mais antigas (López 2009).

Assim, é possível analisar a simbologia do tridente sob cinco aspectos, que não são mutuamente excludentes, mas que podem se sobrepor pela sua função como: (1) catalisador de fenômenos caóticos, (2) arma, (3)

instrumento de pesca, (4) sinal e/ou emblema de poder e (5) epíteto. A função do tridente como cetro régio não é isolável, pois não há qualquer descrição que destaque essa função de forma exclusiva, pois, como será demonstrado, está implícita em quase todos esses aspectos.

O quinto aspecto, tridente como epíteto, não será discutido de forma aprofundada devido à sua extrema simplicidade. Ele apenas define sua função como identificador discursivo de Poseidon, função comum de atributos divinos, sem pressupor necessariamente alguma outra função mais específica. Esse aspecto também é pouco atestado em evidências literárias, aparecendo principalmente em Píndaro, em que o tridente é associado a competições hípicas. Poseidon, como o “deus do esplêndido tridente” se apaixona por Pélope e o leva ao Olimpo, e em seguida, é descrito como “habilidoso com o tridente”, fazendo com que o herói ganhe uma corrida, dando-lhe uma carroça dourada puxada por cavalos alados (Pind. *Ol.* 1.40-45, 70-85); já como “aquele que empunha o tridente”, o deus é descrito conduzindo sua carroça de Tróia até o Istmo de Corinto (Pind. *Ol.* 8.45-55). Outro exemplo é quando Poseidon é descrito como o “mestre do tridente” (Ar. *Nub.* 565).

Tridente como catalisador de fenômenos caóticos

Terremotos, tempestades, tsunamis e enxurradas fluviais são forças elementares caóticas pelas quais Poseidon manifesta sua ira contra os mortais, seja através de sua própria força física superior ou através do tridente, como uma arma usada para golpear. No entanto, o tridente também pode assumir poderes mágicos capazes de controlar a água, os ventos e as nuvens, ou ainda poderes enfeitiçadores, capazes de remover o medo e instigar a fúria combatente nos mortais como manipulação psíquica.

Com relação aos poderes mágicos, por meio do tridente, o deus controla uma enxurrada fluvial das águas dos rios que corriam do monte Ida para o mar e a move contra a muralha dos

aqueus, com o apoio de Zeus e Apolo, pois ela não havia sido erguida com o aval dos imortais.

*E o próprio Treme-Terra, tomando nas mãos o tridente,
tomou a dianteira: lançou contra as ondas todas as fundações
de pedra e vigas de madeira, que os aqueus haviam duramente erguido,
espalhou seus destroços pela correnteza do Helesponto
e, por fim, cobriu novamente a longa praia com areia,
ao pôr abaixo a muralha - fez então recuar as águas dos rios,
trazendo-as de volta ao curso onde antes fluíam belamente
(Hom. Il. 12.27-33; tradução nossa).*

Em razão dos deuses decretarem que Odisseu retornaria para Ítaca, depois do herói ter cegado o ciclope Polifemo, filho de Poseidon, o deus, ofendido e indignado, como nos cantos XIII e XV da *Iliada*, lança uma tempestade contra o herói, a fim de que seu retorno fosse o mais penoso possível.

*Enquanto falava, tomando nas mãos o tridente, reuniu no céu as nuvens e fez conturbar-se o mar: vertendo a chuva,
moveu os quatro ventos e com as nuvens envolveu
tanto a terra quanto o mar: fez então surgir no céu a noite.
Jogou sobre ele, todos ao mesmo tempo, Euro, Noto, Zéfiro de-sopro-violento,
e também Bóreas nascido-do-éter, fazendo girar grandes ondas
(Hom. Od. 5.282-296; tradução nossa).*

Consideramos, assim, que o poder do tridente de causar tempestades assemelha-se ao raio, aproximando Poseidon de Zeus como divindade celeste, embora, no trecho em questão, a tempestade esteja associada à esfera marítima, evidenciando como as diferentes esferas de atuação divina eram interligadas. Ademais, esse poder também é exercido por Poseidon em outras passagens da *Odisseia*, onde

o tridente não é citado, mas sua presença poder ser subentendida (Hom. *Od.* 5. 365-370).

O golpe do tridente contra a terra é capaz de criar terremotos, fendas para a passagem de água doce ou salgada, bem como de arrancar pedaços de pedra da terra na forma de projéteis, sendo associável com a representação de Poseidon de pé atirando o tridente.

Assim, como dito na parte I deste artigo, Poseidon cria a fonte d'água salgada no Erecteion por meio de um golpe de seu tridente no meio da Acrópole, em sua tentativa frustrada de marcar seu território sobre a região da Ática, deixando a marca de sua arma nas pedras da cisterna do recinto sagrado, a qual identificaria esta fonte d'água (Apollod. 3.14.1; Paus. 1.24.3, 1.26.5). Outro exemplo é quando o tridente, como epíteto divino, associa Poseidon às fontes de Lerna e às águas de Amimone (Eur. *Phoen.* 179-185).

Os epítetos de *Ennosigaios* e *Enosikthos* (“aquele que faz a terra tremer”) e *Gaiochos* (“aquele que sustenta a terra”) marcam, em parte e de maneira mais específica, a função do tridente como arma que permite a Poseidon manipular abalos sísmicos e tsunamis, por exemplo, pelo impacto dessa arma contra terra, mesmo quando esse atributo não é citado, mas subentendido, como quando o deus atinge a região da Ática e a cidade de Hélice, na Acaia, com grandes ondas (Hes. *Theog.* 9-21, 663-671; H.H. 22; Hom. *Od.* 5. 282, 366; 3.146, 159, 162; Hom. *Il.* 15.185, 206; 13.10, 34, 65). São exceções os casos em que os tremores são causados pela própria força física do deus, como quando ele é descrito fazendo estremecer a montanha e as árvores da Samotrácia apenas com a força de suas velozes pisadas (Hom. *Il.* 13.15-20). Nesse caso, esse fenômeno seja talvez mais associado com a identificação de Poseidon com a força física do touro e do cavalo, cujas formas o deus poderia assumir, além do gigantismo associado ao aspecto monstruoso dessa divindade.

Portanto, o tridente é usado para golpear as Pedras Gyras, a fim de afogar Ájax, pois este herói havia desdenhado do auxílio do deus em sua jornada para casa através do mar (Hom. *Od.* 4. 500-510). Poseidon também usa o

tridente para quebrar uma parte da ilha de Cós com o objetivo de arremessá-la contra o gigante Polibotes durante a Gigantomaquia, pedaço que, ao atingir o alvo, dá origem à ilha de Nisiro (Strab. 10.5.16).

Assim, pelo movimento de seu tridente, Poseidon, na forma de um feitiço, é capaz de instigar a fúria e a coragem no coração dos combatentes durante uma batalha, fazendo-os lutar de forma mais ágil. No livro XIII da *Iliada* (Hom. *Il.*13.10-60), como demonstrado no artigo anterior, o tridente é chamado de “cetro” (*skepánion*), quando usado para encorajar os aqueus que se defendiam de um ataque dos dânaos encabeçado por Zeus³. Ésquilo também afirma que o tridente é capaz de libertar os mortais do medo, apesar de, na mesma passagem descrevê-lo como um instrumento de pesca, traço que não parece possuir relação com esse tipo de poder (Aesch. Sept. 129-133).

Pode-se dizer ainda que esse poder enfeitiçador complementa aquele no qual Poseidon pode apaziguar a fúria selvagem dos cavalos, assim como as próprias rédeas, considerados uma dádiva do deus aos mortais. Esse poder também mais complementa do que se opõem à *métis*, a “astúcia” de Atena, associada à condução de cavalos e pilotagem de navios (Polignac 2017: 81-82).

Tridente como arma

Esse aspecto bélico é acentuado quando o tridente é descrito como uma arma ou lança divina, sendo, portanto, superior a qualquer outra criada por mortais, mesmo que não haja narrativas sobreviventes sobre a origem de criação do tridente, apenas sobre a ocasião em que se tornou atributo de Poseidon (Apollod. 1.2.1). Nesse sentido, o atributo cumpre a função mais explícita como arma

³ A palavra *skeptós*, que possui a mesma raiz de *skepánion* ou “cetro” e que pode significar raio, tempestade, vendaval e ruína sintetiza quase todos os aspectos simbólicos do tridente como atributo régio de um deus-monarca punitivo.

nos padrões de representação de Poseidon de pé atirando o tridente e do deus montado sobre um cavalo. Nesses casos, especialmente no segundo, o tridente associa-se ao poder político aristocrático manifestado em competições atléticas, ostentação de riqueza e na guerra.

Na primeira metade do século V a.C., a superioridade do tridente como arma é descrita na poesia lírica de Píndaro, quando Poseidon, ao lado de Apolo, defende Pilos de Hércules, ou mesmo quando, ao lado do raio de Zeus, o tridente é descrito como arma insuperável e “irresistível” em questão de poder, no momento em que Poseidon e Zeus escolhem não desposar Tétis, destinada a parir um filho que superaria seu pai (Pind. *Ol.* 8.45-55; Pind. *Istm.* 8.25-35). O mesmo tema é abordado por Ésquilo na mesma época, descrevendo o tridente como uma lança (*aikhmé*) que seria superada junto com o raio de Zeus pelo próximo deus supremo que nasceria de Tétis, de acordo com a profecia de Prometeu (Aesch. *Prom.*: 925). Todavia, ao contrário da versão de Píndaro, Ésquilo acentua que o tridente e o raio seriam de fato superados, mesmo se não a desposassem. Quando Pausânias admite ter identificado erroneamente a estátua de um cavaleiro segurando uma lança como Poseidon, antes de ler suas inscrições, curiosamente, o autor usa o termo *dóru* para designar “lança”, que pode ser usado para descrever um bastão ou cetro régio, da mesma forma que ocorre com o tridente (Paus.1.2.4).

Nas tragédias de Eurípedes, na segunda metade do século V a.C., é descrita novamente a superioridade da força do tridente sobre os mortais, como quando usado por Poseidon para matar Erecteu (Eur. *Ion.* 275). Plutarco faz essa associação do tridente com a guerra ao relatar o mau exemplo da arrogância do rei Cleitos, um dos sucessores de Alexandre III na própria Macedônia, por ter passado a portar o tridente de Poseidon após vencer uma batalha naval contra outros gregos, como um ato sacrílego de autodivinização (Plut. *Fort. Alex.* 2). No entanto, como vimos, esse aspecto bélico do tridente não está apenas ligado à sua

descrição como lança, visto que foi descrito como instrumento de pesca e como cetro nas duas passagens em que cumpre essa mesma função. No exemplo de Plutarco, Cleitos possivelmente também porta o tridente com a função de cetro, intitulado-se rei dos mares devido à sua supremacia militar marítima.

Tridente como instrumento de pesca

Apesar de Ésquilo ter descrito o tridente como um instrumento de pesca, Mylonopoulos afirma que esse atributo não possui equivalência nas atividades humanas cotidianas, como um instrumento de artesanato, no caso do martelo de Hefesto (Mylonopoulos 2010: 182). Porém, essa constatação não cria uma contradição, na

medida em que uma determinada função do tridente não é necessariamente inferida a partir de alguma de suas variadas formas, de maneira que Ésquilo não queria dizer que o tridente era um instrumento banal, muito pelo contrário.

Ainda assim, como instrumento de pesca, o tridente é associado à subsistência humana, ao passo que, como são frequentemente descritos na literatura antiga, os imortais não apenas não trabalham para se autossustentar, como também não consomem alimentos próprios dos humanos (Henrichs 2013: 29-35). Todavia, em um léxico ático de figuras negras de c. 525-475 a.C., ao lado de Hermes, com seu caduceu, e Hércules, com uma vara de pesca, Poseidon está pescando com o tridente, e, na outra mão, está segurando um peixe (Fig. 43).



Fig. 43.

Fonte: Museu Metropolitano, Coleção de Arte Grega e Romana: 56.171.33.

O tridente assume, na imagem, uma forma incomum: sua haste e seus dentes assemelham-se a varas de madeira como a que compõe aquela de Hércules, como ainda há dois objetos espetados nos dentes laterais, os quais talvez sejam iscas, ao passo que, no dente central, não

há uma isca espetada, talvez porque foi pega pelo peixe que o deus segura na mão. Apesar de que, desde suas primeiras representações vasculares, Poseidon é representado segurando este animal como forma de identificar sua esfera marítima de domínio, este padrão de

representação talvez tenha sido contextualizado de forma particular nesta imagem.

Há um relato sobre um lago no Peloponeso em cujas águas, por pertencerem a Poseidon, a pesca era proibida, o que evidencia o poder do deus de regulamentar esta atividade (Paus. 3.21.5; 10. 9. 4). Assim, é possível que o tridente, como símbolo de controle, marque a regulamentação exercida por Poseidon sobre suas esferas de domínio, onde o deus atua como mediador e juiz, de maneira que as atividades que os homens nelas realizam também estão sujeitas a elas.

Todavia, Poseidon não está representado sozinho nessa imagem vascular, de forma que essa interpretação não se aplica à toda composição, bem como a intenção do artista talvez não tenha sido comunicar um significado tão complexo e específico. De qualquer forma, a aparente contradição de se representar Poseidon pescando com seu tridente pode ser dissolvida se, por exemplo, a intenção do artista foi apenas destacar sua esfera de domínio, ainda que o deus não ocupe uma posição central nessa cena. Ou, ainda, de fato o deus esteja pescando para se alimentar de forma semelhante a um mortal, na medida em que o politeísmo grego admite certas contradições aparentes e criativas.

Por fim, trata-se de uma imagem que evidencia o caráter narrativo das representações vasculares, que não possui contrapartida nas imagens monetárias, devido às especificidades já citadas sobre esse tipo de suporte, além de seu caráter oficial, do qual deriva seu maior grau de conservadorismo.

Tridente como sinal e/ou emblema de reconhecimento/identificação

São raras as descrições de imagens monetárias em textos antigos, especialmente sobre as das épocas arcaica e clássica. Contudo, há duas passagens excepcionais que descrevem o tridente de Poseidon gravado nas moedas de Trezena como um *epísema* ou “emblema”, a fim de explicar como o culto desta divindade é central nessa cidade, relacionando-o com mitos e rituais locais.

Pois os trezênios adoram Poseidon de modo especial: ele é o deus protetor de sua cidade e separam-lhe como oferenda os primeiros frutos da terra. Além disso, eles têm o tridente como emblema em suas moedas (Plut. Thes. 6.1; tradução nossa).

Durante o seu reinado (de Altepo), os trezênios contam que Atena e Poseidon competiram pelas terras da região. Todavia, após competirem, possuíram-nas em conjunto, pois assim Zeus havia-lhes ordenado. Por essa razão, veneram tanto Atena, pelo epíteto de Políade e de Poderosa, quanto Poseidon, pelo epíteto de Rei (Basileu). Além disso, suas moedas mais antigas possuem o emblema do tridente e do rosto da deusa (Paus. 2.30.6; tradução nossa).

Em outro texto, Plutarco afirma, todavia, que o tridente simboliza o domínio marítimo, enfatizando, ao mesmo tempo, que essa esfera de domínio é inferior à esfera celeste e aérea, pertencente a Zeus, hierarquizando, assim, essas duas divindades (Plut. *Is. Os.* 75). Isso se deve ao fato de que o domínio marítimo era concebido pelos gregos como caótico, em contraposição ao céu. Também em Apolodoro, apesar de não inferir nenhuma hierarquia entre as divindades, o tridente simboliza o domínio marítimo como arma e atributo de Poseidon, após a repartição do cosmos entre ele e seus dois irmãos, Zeus e Hades/Plutão, após derrotarem os Titãs (Apollod. 1.2.1). Entretanto, em *Teseu*, Poseidon está associado à fertilidade terrestre, enquanto o tridente, como na passagem de Pausânias, marca sua função como rei e protetor de Trezena, contextualizando o uso deste atributo de forma muito local e específica.

O tridente também é descrito por Ésquilo como um *séma* ou “sinal” de Poseidon, observado por Dânao, quando este invoca os deuses do Olimpo diante de um altar (Aesch. *Supp.* 207). Porém, a provável distinção do tridente como *séma* e *epísema* é que o primeiro termo se refere apenas ao símbolo pelo qual Poseidon é identificado, ao passo que o segundo precisa que esse símbolo também esteja gravado sobre uma face monetária, sendo um termo

escolhido conscientemente por Plutarco e Pausânias nessas duas passagens.

Na época arcaica, mais do que identificar o deus por meio de seu símbolo, a função religiosa do *séma* era epifânica, comunicando um presságio ou uma ordem divina, função que talvez não tenha desaparecido em épocas posteriores, como na época de Pausânias e Plutarco. Com a difusão da moeda no mundo grego durante o século VI a.C., o verbo *semainein* assumiu o significado de marcar sobre uma face monetária uma autoridade de caráter divino, amplamente compreendida e reconhecida pela comunidade, por meio do símbolo que a identifica, cuja legitimidade e poder são reivindicados pela autoridade emissora, a pólis, constituída pela comunidade cívica (Caltabiano 1998: 63).

Essa legitimação passa pela correspondência entre a *nómos*, enquanto convenções e costumes locais, muitas vezes convertidos em lei, e a *dóxa*, enquanto prestígio advindo do reconhecimento comunitário (Colace 1998: 82-83). O *séma*, então, assumiria, entre a época arcaica e clássica, cada vez mais uma função linguística referencial, em vez de se confundir com o seu referente, de maneira que, do ponto de vista numismático, o signo monetário, nesse suposto processo de abstração do pensamento que definiria a emergência do racionalismo grego, tornou-se um importante instrumento comunicativo (Colace 1998: 88). Consideramos ainda que a moeda se difundiu no mundo grego como um meio poderoso e inovador de comunicação específica e explicitamente identitário, conforme as comunidades locais, devido ao ambiente de crescente competitividade promovido pela expansão das redes de conectividade mediterrânicas, começaram a se distinguir e estabelecer fronteiras mais definidas entre si e populações de outras culturas, valendo-se da replicabilidade e circularidade deste objeto (Francisco *et al.* 2020: 149, 159; Murgan & Kemmers 2016: 287; Sherratt & Sherratt 1993: 362, 370).

A partir dessa discussão, concluímos que o tridente se tornou um sinal marcado e replicado em moedas com grande potencial comunicativo e de valor identitário. Por essa razão, foi um

símbolo amplamente explorado durante a época clássica, segundo as particularidades religiosas e jurídicas de cada autoridade emissora. Os padrões de representação, em moedas, apesar de sua dimensão interregional, eram convencionados segundo os costumes locais e interesses identitários fundamentados no reconhecimento comunitário do símbolo monetário, e que se cruzavam com a autoridade divina de Poseidon reivindicada pela comunidade. A função do tridente como cetro estaria mais próxima de sua função tanto de emblema monetário quanto de símbolo de poder e autoridade política, como nos padrões de representação de Poseidon segurando o tridente de pé ou sentado.

Exemplo deste uso do significado simbólico do tridente, analisado no primeiro artigo, é o caso das pólis da confederação dos tessálios na época clássica, onde a representação monetária deste atributo serviu como forma de reforçar vínculos identitários regionais e, ao mesmo tempo, promover uma integração política entre as autoridades emissoras locais, concebendo Poseidon como divindade patrona da confederação⁴.

O caráter epifânico dos *sémata* talvez também se define pela forma como divindades gregas se manifestavam concretamente na realidade humana, principalmente através de fenômenos naturais, como forma de demonstrar sua superioridade divina (Bayet 1959: 94-104; Henrichs 2013: 29, 33, 36-37; Larson 2007: 68). Esse caráter pode ter dotado o tridente de uma agência ou eficácia simbólica ativa, comunicando uma ordem divina realizada em nome da autoridade emissora. Parte dessa eficácia simbólica se deve ao uso apotropaico do tridente como emblema monetário, como forma de afastar⁵ da cidade emissora os fenômenos caóticos que Poseidon é capaz de causar através deste atributo, comunicando que o poder do tridente, por meio de sua apropriação

4 Este caso será especificamente abordado em outro artigo.

5 Sobre o aspecto apotropaico da imagem monetária, ver Florenzano (1995: 225-227).

identitária, atuava em favor da cidade, de maneira que mesmo a cólera destrutiva desta divindade poderia se tornar um recurso útil.

Assim, em moedas, o tridente assumiu uma centralidade simbólica que não é evidenciada em outros suportes imagéticos. No plano esquemático da imagem monetária, essa centralidade foi possibilitada pela sua natureza emblemática, de forma que o tridente se encaixou bem às dimensões físicas da face da moeda, o que explica sua representação mais detalhada e criativa, principalmente para usos políticos e identitários.

Com a crescente importância dos atributos divinos, estes passaram a ser cada vez mais combinados com representações antropomórficas de divindades como imagens de culto, tanto na forma de armas ou de qualquer instrumento animado por energias que lhe conferissem um poder intrínseco (entre os quais o tridente), quanto ainda de animais detentores de virtudes poderosas (Bayet 1959: 65-66). Assim, a antropomorfização da representação de divindades teria transformado esses objetos e animais em atributos de uma imagem dotada não apenas de uma vontade, mas também de uma personalidade melhor expressa devido ao desenvolvimento de sua performance (Bayet 1959: 66-73). Essas representações, como estátuas de deuses, deixaram de serem *asémoi*, objetos sem inscrições ou marcas de identificação, pois seria justamente nessa época que o uso de atributos divinos teria se intensificado na forma de *sémata*, sinais de identificação (Mylonopoulos 2010: 171-173, 203).

Dessa forma, podemos compreender melhor a combinação do tridente com o touro e o cavalo em moedas gregas, pois, ainda que a imagem antropomórfica de Poseidon estivesse ausente, estes atributos eram capazes tanto de substituí-la, como também de comunicar a personalidade e mesmo a vontade desta divindade, ainda que sob os interesses de uma autoridade emissora. Até um instrumento de pesca poderia ser animado por uma energia que lhe conferisse um poder intrínseco, e, depois, combinado à imagem antropomórfica de Poseidon, o que explica como o tridente

pode ser assim descrito, mesmo que seu poder não possuísse relação lógica com a função banal deste instrumento entre os mortais (Aesch. *Sept.* 129-133). Ao contrário, o poder que lhe é conferido nessa passagem assemelha-se àquele que Homero, na *Iliada*, afirma dotá-lo da capacidade de infundir a coragem (ou o medo) nos combatentes, mas descrevendo o tridente como um cetro. Porém, além do poder divino que detinha, sua distinção como objeto de adoração podia contar com o material que o constituía, que não seria usado para a fabricação de um objeto banal, como quando o tridente é descrito como sendo feito de ouro (*khrysotriaios*), material raro associado à esfera sagrada por sua beleza e por não ser imperecível como metais mais comuns (Ar. *Eq.* 551-570). Esse fato também explica o poder simbólico que moedas de ouro e prata poderiam assumir quando marcadas com a imagem de um atributo divino (Florenzano 1997: 195).

Dessa forma, os poderes do tridente talvez não fossem associados necessária ou diretamente a Poseidon, especialmente em épocas mais remotas, mas quando concentrados na imagem antropomórfica deste, dotada de uma vontade e personalidade próprias por meio de uma performance gestual específica, foram-lhe também subordinados sob o seu controle, ganhando expressividade particular na arte plástica, onde esses elementos primordiais permaneceram. Neste processo, o tridente foi um atributo essencial na fixação dessas energias divinas como síntese dos poderes de Poseidon e de seu significado simbólico, no plano comunicativo.

Todavia, toda cautela é necessária ao se atribuir aos *sémata* um significado que poderia não se assumir especificamente como emblema monetário, ou que não estivesse por trás da motivação imediata de sua fabricação (Spier 1990: 107, 115). Essa cautela se aplica às passagens de Plutarco e Pausânias, autores dos séculos I e II d.C., que falam sobre imagens monetárias que foram fabricadas séculos antes, ainda que continuassem existindo em seu tempo. É possível que esses autores tenham adicionado novos significados sem relação necessária com as motivações originais, mesmo que na forma de

reminiscências desse passado mais remoto, ou que a tradição antiga ainda estivesse preservada em seu tempo, já que essas imagens foram associadas a mitos locais de Trezena.

É por isso que é infrutífera a busca tanto das “origens” mais remotas do tridente como atributo divino quanto dos “primeiros” significados e formas que teria assumido, como suas supostas origens “indo-europeias”, não necessariamente em razão do estado fragmentário das evidências mais remotas, mas principalmente devido à descontinuidade histórica que separa épocas tão distantes e distintas, a ponto de impossibilitar análises comparativas. A possibilidade mais viável como ponto de partida da evolução do tridente como atributo de Poseidon são os *pinakes* de Penteskouphia dos séculos VII e VI a.C., pois a análise dessas evidências demonstra como as formas e os significados desse atributo evoluíram nas épocas arcaica e clássica de maneira gradual, descontínua e ramificada, nem sempre coincidindo com o tridente concebido no senso-comum moderno, legado de documentações de épocas muito posteriores, especialmente das épocas helenística e romana.

A única exceção talvez seja a representação do tridente como “cetro-lótus” na época arcaica, principalmente nos *pinakes*, como continuidade simbólica da atuação paternal mais antiga de Poseidon associada à fertilidade terrestre na realeza micênica, mesmo que nessa época o tridente talvez não tenha sido seu atributo. A função do tridente como cetro de um deus-monarca associado à fertilidade agrícola também pode se desdobrar em um aspecto fálico desse atributo na forma de um bastão, dado que Poseidon também é associado ao cavalo e ao touro como animais viris. Ainda assim, o Poseidon do segundo milênio é tão mal conhecido que não é possível afirmar, por exemplo, se ele era ou não uma divindade associada ao mar, devido à falta de evidências. Nem é necessariamente devido a essa associação com uma esfera considerada infértil que Poseidon teria sido subordinado a Zeus no primeiro milênio, como acredita Charles Doyen (2011). As esferas marítima e terrestre úmida nem sequer formam uma dicotomia lógica, pois estão

interligadas na cosmologia grega, de maneira que sua atuação em múltiplas esferas rende a Poseidon uma complexidade específica que ultrapassa sua definição como divindade inferior, só porque associada intimamente a uma esfera concebida como essencialmente caótica.

Conclusão

Ao ser gravado em moedas como um *epísema*, o tridente assumiu novas formas e significados determinados por esse novo suporte físico, adquirindo um aspecto necessariamente positivo, por servir aos interesses políticos e identitários das autoridades emissoras. No entanto, esse fato não torna possível contrapor Poseidon ao desenvolvimento da pólis grega como divindade decadente e em contradição com o dito racionalismo clássico. A apropriação política e identitária do poder divino do tridente, seja na forma de arma, cetro ou instrumento de pesca, que lhe capacitava o controle e manipulação de forças ou energias caóticas, pela pólis na forma de um emblema monetário, é melhor compreendida por meio de seu aspecto apotropaico, como apropriação benéfica da ira de Poseidon em benefício da própria autoridade emissora. A representação de Poseidon e do tridente em moedas foi criativa, inovadora e, às vezes, única, em relação a cerâmicas pintadas e esculturas, devido ao grande potencial comunicativo dessas imagens, explorado ao máximo com o objetivo de, por meio do alcance da maior eficácia e eficiência simbólicas possível, resguardar a segurança da cidade emissora pela proteção divina e reafirmar a identidade da comunidade cívica que a compunha e definia, produzindo significados específicos da própria imagem monetária. Por fim, em vez de se limitar à esfera marítima como apenas o “deus do mar” por excelência, Poseidon atuava em múltiplas esferas cosmológicas que se interligavam intimamente, tanto a terra úmida quanto o mar, e ainda assumindo pequenos traços de divindades celestes, o que se encaixa em sua concepção como “deus das passagens”, atuando em rotas que interligam diferentes partes do cosmos.

GUIMARÃES, V.; LAKY, L.A. Just the Greek god of the sea? The iconography of the trident as an attribute of Poseidon on the Archaic and Classical Greek coins (Part II).
R. Museu Arq. Etn. 45: 197-221, 2025.

Abstract: Although it is the primary attribute of Poseidon, one of the most important deities in the Greek pantheon, the iconography of the trident has been little studied. On coins, the trident was widely represented in extremely varied forms, assuming a unique complexity that still lacks an explanation regarding its symbolic meanings in its manufacturing and usage context, especially from the identity perspective of the polis, often replacing the image of Poseidon himself. In this article, we present the development of trident iconography on coins issued by Greek cities in the Archaic and Classical periods, based on general representation patterns, with the aim of understanding to what extent its representation in monetary documentation was innovative compared to that on painted ceramics and sculptures. To this end, we identify which Greek cities and regions produced the most images of the trident on coins during these periods, as well as the specific periods of greatest use. Finally, we propose interpretations about the symbolic meaning of the trident when represented on coins, correlating archaeological documentation with literary sources.

Keywords: Trident; Poseidon; Greek Coin Iconography; Apotropaism; Identity.

Referências bibliográficas

CATÁLOGOS NUMISMÁTICOS

- BCD Boiotia. — The BCD Collection of the Coinage of Boiotia. 2010. *Classical Numismatic Group*. Triton IX-1, Nova York.
- BCD Thessaly II — The BCD Collection of the Coinage of Thessaly. 2012. *Classical Numismatic Group*. Triton XV, Nova York.
- Bodenstedt — Bodenstedt, F. (1981). *Die Elektronmünzen von Phokaia und Mytilene*. Verlag Ernst Wasmuth, Tübingen.
- Dewing — Mildenberg, L.; Hurter, S. (Eds.). 1985. *The Dewing Collection of Greek Coins*. ACNAC 6, Nova Iorque.
- Hirsch — Naster, P. 1959. *La collection Lucien de Hirsch*. Bibliothèque Royale de Belgique, Bruxelas.
- HN Italy — Rutter, N. 2001. *Historia Numorum: Italy*. British Museum Press, Londres.
- Pegasi — Calciati, R. 1990. *Pegasi*. Edizioni I.P., Montara.
- SNG ANS — Sylloge Nummorum Graecorum. 1972. *The Collection of the American Numismatic Society*. Parte 2: Lucania. The American Numismatic Society, Nova York.
- SNG Cop — Sylloge Nummorum Graecorum. (1942-1979). Danish National Museum. Copenhagen.
- SNG Keckman — Sylloge Nummorum Graecorum. 1994. The Erkki Keckman Collection. Helsinki, Finlândia.
- Traité I — Babelon, E. 1907. *Traité des Monnaies Grecques et Romaines*. Vol. I. Ernest Leroux, Paris.
- Traité II — Babelon, E. 1910. *Traité des Monnaies Grecques et Romaines*. Vol. II. Ernest Leroux, Paris.
- Traité III — Babelon, E. 1910b. *Traité des Monnaies Grecques et Romaines*. Vol. III. Ernest Leroux, Paris.

SNGvA — Sylloge Nummorum Graecorum. (1981).
Sammlung Hans Von Aulock. Vol. 1. Gebr. Mann
Verlag, Berlin.

FONTES PRIMÁRIAS LITERÁRIAS

Apolodoro. 2008. *The Library of Greek Mythology*.
Oxford University Press, Oxford

Aristófanes. 1998a. *Clouds. Wasps. Peace*. Loeb
Classical Library; Harvard University Press.

Aristófanes. 1998b. *Acharnians. Knights. Peace*.
Tradução de: Jeffrey Henderson. Loeb Classical
Library; Harvard University Press, Cambridge.

Ésquilo. 2009. *Persians. Seven Against Thebes*.
Suppliants. Prometheus Bound. Loeb Classical
Library; Harvard University Press, Cambridge.

Homero. 2010. *Hinos Homéricos: tradução, notas e*
estudos. Editora UNESP, São Paulo.

Homero. 2011. *Odisseia*. Penguin-Companhia, São
Paulo.

Homero. 2013. *Iliada*. Penguin-Companhia, São
Paulo.

Pausânias. 1918. *Description of Greece*. Harvard
University Press, Cambridge; William
Heinemann, London.

Píndaro. 1997a. *Olympian Odes. Pythian Odes*. Loeb
Classical Library. Harvard University Press,
Cambridge.

Píndaro. 1997b. *Nemean Odes. Ithmian Odes*.
Fragments. Loeb Classical Library; Harvard
University Press, Cambridge.

Plutarco. 1936. *Moralia: Volume V*. Loeb Classical
Library. Harvard University Press, Cambridge.

Plutarco. 2001. *Plutarch's Lives: Volume II*. Modern
Library, New York.

Plutarco. 2016. *Hellenistic Lives: including Alexander*
the Great. Oxford University Press, Oxford

INSTRUMENTAL E ESPECÍFICA:

Bayet, J. 1959. Idéologie et Plastique. In: L'expression
des énergies divines dans le monnayage des Grecs.
Mélanges d'Archéologie et d'Histoire 71: 65-106.

Caltabiano, M.C. 1998. Immagini-parola, grammatica
e sintassi di un lessico iconografico monetale.
In: Arslan, A.E. et al. (Orgs.). *La "parola" delle*
immagini e delle forme di scrittura: modi e tecniche
di comunicazione nel mondo antico. Dipartimento
di Scienze dell' Antichità dell'Università degli
Studi di Messina (Di.Sc.A.M.), Messina, 57-74.

Colace, P.R. 1998. Comunicare con le monete.
In: Arslan, E. A. et al. (Orgs.). *La "parola" dele*
immagini e dele forme di scrittura: modi e
tecniche della comunicazione nel mondo antico.
Dipartimento di Scienze dell' Antichità dell'
Università degli Studi di Messina (Di.Sc.A.M.),
Messina, 75-91.

Cantilena R.; Carbone, F. 2015. *Poseidonia-Paestum e*
la sua moneta. Pandemos, Salerno.

Doyen, C. 2011. *Poséidon souverain, contribution*
à l'histoire religieuse de la Grèce mycénienne et
archaïque. Mémoires de la classe des Lettres, 55.
Académie royale de Belgique, Bruxelles.

Florenzano, M.B.B. 1995. Anotações sobre a
representação de monstros nas moedas gregas.
Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia 5:
223-234.

Florenzano, M.B.B. 1997. Moeda e concepção de valor
na pólis grega. *Boletim do CPA* 4: 185-197.

Florenzano, M.B.B. 2005. Coins and Religion:
Representations of Demeter and of Kore/
Persephone on Sicilian Greek Coins. *Revue Belge*
de Numismatique et de Sigillographie 151: 1-18.

Francisco, G.S. et al. 2020. Retomando a Arqueologia
da Imagem: entre iconografia clássica e cultura

- material. *Revista Brasileira de História* 40: 141-165.
- Guimarães, V. 2022. *Apenas o deus grego do mar? Religião e política nas representações monetárias de épocas arcaica e clássica*. Relatório final de iniciação científica da FAPESP. São Paulo: Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.
- Henrichs, A. 2013. What is a Greek God? In: Bremmer, R.; Erskine, A. (Eds.). *The Gods of Ancient Greece: identities and transformations*. Cambridge University Press, Cambridge, 21-39.
- Hlebec, B.F. 2014. The Origin of the Letter T. Philologist. *Journal of language, literary and cultural studies* 10: 23-30.
- Komita, N. 1985. Poseidon the Horse God and the Early Indo-Europeans. *Research Reports of Ikutoku Technical University A-9*: 32-39.
- Komita, N. 1990. The Indo-European Attribute of Poseidon as the Water God. *Research Reports of Ikutoku Technical University A-14*: 73-83.
- Larson, J. 2007. A Land Full of Gods: Nature Deities in Greek Religion. In: Ogden, D. (Ed.). *A Companion to Greek Religion*. Blackwell, Oxford, 56-70.
- Laky, L.A. 2016. *A apropriação e consolidação do culto de Zeus pela cidade grega: moedas e santuários, política e identidade em época arcaica e clássica*. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Simon, E. 1994. Poseidon. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*. Vol. VII - 1: Oidipous - Theseus. Artemis & Winkler Verlag, Zúrique, p. 446 - 479
- Tiverios, P. 1994. Zeus. In: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*. Vol. VIII - 1: *Thespiades-Zodiacus et Supplementum Abilatherites*. Artemis & Winkler Verlag, Zúrique, p. 310-374
- Mylonopoulos, I. 2010. Odysseus with a trident? The use of attributes in ancient greek imagery. In: Mylonopoulos, J. (Ed.). *Divine Images and Human Imaginations in Ancient Greece and Rome*. Brill, Leiden/Boston, 171-203.
- Murgan; Kemmers. 2016. Temples, hoards and pre(?) monetary practices: case studies from mainland Italy and Sicily in the 1st millennium B.C. *Materielle Kultur und Identität im Spannungsfeld zwischen mediterraner Welt und Mitteleuropa. Akten der Internationalen Tagung am Römisch-Germanischen Zentralmuseum Mainz 22.-24. 277-290*.
- Turak, Ö. 2018. *Boğa ve Trident: Poseidon'un Kökeni Üzerine Bir İnceleme*. *MASROP E-Dergi* 12: 35-48.
- Polignac, F. 2017. Détroits, isthmus, passages: paysages sous le joug de Poséidon. *Kernos* 30: 67-83.
- López, M.R. 2009. Iconografía de Posídon en el arte griego. Disponível em: <https://www.liceus.com/producto/iconografia-posidon-arte-griego/>. Acesso em: 05/05/2025.
- Sherratt, S.; Sherratt, A. 1993. The growth of the Mediterranean economy in the early first Millennium BC. *World Archaeology* 24: 361-378.
- Spier, J. 1990. Emblems in Archaic Greece. *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 37-1: 107-130.
- Vincent, J.-C. 2015. Poséidon, le dieu père et le dieu roi. *Dialogues d'histoire ancienne* 41: 371 375.
- Walters, H.B. (1892-1893). Poseidon's Trident. *The Journal of Hellenic Studies* 13: 13-20.
- SITES
- Diosphos Workshop. 2024. *41578, ATHENIAN, London, market, Sotheby's*. Classical Art Research Centre, Oxford. Disponível em: <https://www.beazley.ox.ac.uk/record/FA0726EE-39D7-41BA-86F6-372472FFCB47>. Acesso em: 27/10/2025.

Heritage Auctions. 2018. Acsearch.info. Disponível em: <https://www.acsearch.info/search.html?id=4859708> Acesso em: 27/10/2025.

Kekrops. 2024. 217589, *ATHENIAN, Adolphseck, Schloss Fasanerie, 77*. Classical Art Research Centre, Oxford. Disponível em: <https://www.carc.ox.ac.uk/record/EEDE3A09-B840-4A28-BE4F-453F29D16F6D>. Acesso em: 27/10/2025.

MET MUSEUM. 2015. *Terracotta lekythos (oil flask)*. The Met, New York. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/254891>. Acesso em: 27/10/2025.

MONNAIES 36. CILICIE - TARSE - SATRAPE DATAMES378-362 avant J.-C.) Statère N° v36_0203. Acsearch.info. Disponível em: <https://www.acsearch.info/Search.html?Id=531408>. Acesso em: 27/10/2025.

[www.Acsearch.Info/Search.html?Id=531408](https://www.acsearch.info/Search.html?Id=531408). Acesso em: 27/10/2025.

Numismatik Naumann (formerly Gitbud & Naumann). 2016. Acsearch.info. Disponível em: <https://www.acsearch.info/search.html?id=3181821>. Acesso em: 27/10/2025.

The Kleinkunst Collection. 2020. Leu Numismatik. Acsearch.info. Disponível em: <https://www.acsearch.info/search.html?id=7451426>. Acesso em: 27/10/2025.

Lapidis fata ignoramus: A re-examination of the Palmyrene funerary relief of the Museu de Arqueologia e Etnologia (Universidade de São Paulo, Brazil)

Ernesto Cavada de la Guardia*

CAVEDA DE LA GUARDIA, E. *Lapidis fata ignoramus*: A re-examination of the Palmyrene funerary relief of the Museu de Arqueologia e Etnologia (Universidade de São Paulo, Brazil). *R. Museu Arq. Etn.* 45: 222-235, 2025.

Abstract: The Museu de Arqueologia e Etnologia of the University of São Paulo (Brazil) possesses a Palmyrene funerary relief, which is one of the two pieces of its kind preserved in Latin America. This paper re-examines the relief through an iconographic, epigraphic, and prosopographical analysis. First, we offer data on the acquisition history of the piece, as well as an interpretation of its main iconographic elements. Secondly, the Palmyrene Aramaic epitaph of the relief (PAT 0650) is examined through its transliteration, translation, paleographic notes, and an onomastic analysis of each of the anthroponyms mentioned. Finally, a prosopographical commentary is offered based on the genealogical links of the epitaph with two other inscribed reliefs (PAT 0651 and PAT 0652).

Keywords: Palmyra; Palmyrene Portraiture; Palmyrene Aramaic; Prosopography.

Introduction

The ancient oasis-city of Palmyra (also known by its Semitic name “Tadmor”) was a prosperous settlement in the Syrian desert, strategically located between the Mediterranean Sea and the Euphrates Valley¹. Despite the arid

conditions of its location, the city benefited from the existence of the spring of Efqa, which allowed the development of a stable local economy. As a result, Palmyra has entered

1 The author would like to thank the specialists and institutions that made valuable contributions to this study. First of all, thanks are due to Dr. Eduardo Góes Neves (Director of the Museu de Arqueologia e Etnologia of the University of São Paulo), as well as to specialist Francisca Figols (Seção Técnica de Documentação e Informação do MAE) and photographer Ader Gotardo for providing technical information on the relief and for granting permission to reproduce updated images of the piece. Thanks are also due to curator Nadine Panayot and specialist Reine Mady (Archaeological Museum of the American University of Beirut) for providing the image

of the relief with PAT 0927. The author would also like to thank Professor Rubina Raja (Director of the Palmyra Portrait Project, Aarhus University) for her efforts to digitize and render the Ingholt Archive openly accessible, and for allowing me to consult and reproduce high-resolution images of PS 20 and 29. Thanks also to Professor Jean-Baptiste Yon (CNRS) for answering my questions on the vocalization of the Palmyrene onomastics. Thanks to Professor Alexander J. Edmonds (University of Münster) for correcting the English manuscript. Any remaining errors are my own. Finally, special thanks are due to Bisher Al-Issa (Editor-in-Chief of The Syrian Virtual Museum Project), Alhakam Shaar (The Aleppo Project), Andre Yacoubian, and Professor Yousef Kanjou (Former Director of the Aleppo National Museum) for their valuable contributions to the prosopographical section, as well as for their laudable efforts to protect Syrian cultural heritage. This study is deeply indebted to the work of Professor Olympia Bobou (Aarhus University), who first informed me of the existence of the São Paulo Relief in 2022, and to the work of Brazilian archaeologist Haiganuch Sarian.

* Departamento de Ciencias Sociales y Humanidades, Centro Educativo Español de La Habana. <ernesto.caveda@ceehabana.com>

the historical imagination as a “caravan city”² and a cultural meeting point between the Roman West and the Parthian/Sassanid East. The first testimonies of Latin historiography on Palmyra (Appian, *Bell. civ.* 5.1.9; Pliny the Elder, *Nat. hist.* 5.88) coincide with a period of economic upturn and monumentalization of the urban center, which resulted from the process of integration of the Palmyrene society (whose original ethnic composition was mainly Aramaic and Arabic) into the Greek cosmopolitanism and commercial networks of the Hellenistic era. During the reign of Emperor Tiberius (r. 14–37 AD), Palmyra fell under Roman rule, but maintained a certain autonomy³. In the 3rd century AD, Palmyra experienced its period of greatest splendor under the leadership of the exarch Septimius Odaenathus and his wife Zenobia. After the death of Odaenathus in 267 AD, Zenobia began a program of expanding Palmyra’s territory to include much of the Levant and Egypt, rendering the oasis city the center of a short-lived empire. In 272 AD, the Roman emperor Aurelian (r. 270–275 AD) launched a military campaign against Palmyra that culminated in the capture of the city and the imprisonment of Zenobia. After that, the city began to decline, suffering from the effects of war and shifts in trade routes. The archaeological remains of Palmyra were declared a World Heritage Site by UNESCO in 1980; they were later severely damaged by the self-proclaimed “Islamic State” during its occupation of the city in 2015.

However, the material culture of ancient Palmyra is best known for its funerary sculpture, which developed in the 1st–3rd centuries AD, in particular a type of relief called a *loculus*, in which a portrait of an individual, usually

from the waist up, was carved in high relief on a rectangular piece of limestone, in a characteristic hieratic frontal pose, and used to seal the individual niches in collective tombs. These *loculi*, commonly known as Palmyrene reliefs or portraits, are today scattered throughout a range of museums and private collections due to the systematic plundering of the city’s remains by the antiquities trade, which intensified during the 19th and early 20th centuries⁴. Overall, this corpus of portraits has an exceptional heritage value for reconstructing the historical and cultural identity of Palmyra, as it reflects significant processes such as the socio-economic dynamics of the city, as well as the evolution of visual narratives and collective imaginaries expressed in well-established patterns (postures, clothing, gestures, etc.) through which Palmyra’s social elites negotiated hybrid and local identities in the face of Roman and Parthian imperialism (Heyn 2010; Kropp & Raja 2014)⁵. For their part, the funerary epigraphs, characterized by an official bilingualism (Greek and Aramaic), express a remarkable social concern for the preservation of genealogies and affiliation to the Aramaic tribes of the oasis (before the processes of Hellenization of political institutions), which also eloquently bespeaks a sense of local patriotism, and the search for identity in the autochthonous (Yon 2002). It is noteworthy that, although there are some examples of *loculi* with known inscriptions preserved in Ibero-America (PS 92, Bilbao, Spain; PAT 0647, Havana, Cuba; PAT 0650, São Paulo, Brazil)⁶, their study and visibility in the region is scarce. On the other hand, in several cases, the information available

2 This term was coined by the prominent Russian historian Mikhail Rostovtzeff in 1932 to denote Palmyra, Dura-Europos, Petra, and Gerasa. However, according to Michał Gawlikowski, (2021: 39) as of today “...most scholars agree that only Palmyra deserves this distinction”.

3 In 129 A.D. Palmyra was declared a *civitas libera* by Hadrian (76-138 A.D.), and, later, *colonia* during the rule of Caracalla (188-217 A.D.), which granted Roman citizenship to all its free inhabitants (Gawlikowski 2021: 52).

4 Along with the Fayum portraits, the reliefs from Palmyra have been the most-employed pieces in museum exhibitions on the art of the provinces of the Roman Empire (Friedland; Sobocinski; Gazda 2015).

5 On Hellenistic and Roman influences on the emergence and development of funerary sculpture in Palmyra, see Raja (2019). For the influence of Parthian art and culture, see Colburn (2024).

6 For further details on the Palmyrene reliefs in Havana (Museo Nacional de Bellas Artes, Cuba) and Bilbao (Museo de Bellas Artes de Bilbao), see Caveda (2022, 2024a), and Caveda (2024b), respectively.

on the pieces is incomplete or outdated, based on partial and isolated studies carried out in the first half of the 20th century.

The Palmyrene funerary relief of the Museu de Arqueologia e Etnologia

The Museu de Arqueologia e Etnologia (Museum of Archaeology and Ethnology, MAE)

of the University of São Paulo, Brazil, holds a Palmyrene funerary relief (Inv. No. 912/92) depicting a male individual carved in high relief on a rectangular limestone slab with the following dimensions: 55 × 41 × 20 cm (Figs. 1A, B, C). The piece is one of the two known examples of its kind preserved in Latin America, and displays the conventional patterns of the funerary sculpture that developed in Palmyra during the first three centuries AD.



Figs. 1A, B, C. The Palmyrene funerary relief (Inv. No. 912/92) of the Museum of Archaeology and Ethnology, University of São Paulo, Brazil.

Source: © Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. Photograph: Ader Gotardo.

The first information about the relief and its epitaph comes from a report by the French archaeologist and orientalist Charles Simon Clermont-Ganneau (1846–1923) in 1902 (Clermont-Ganneau 1903: 43). In this report, Clermont-Ganneau claims to have been informed of the acquisition of the relief by one of his correspondents in Syria, and then presents a verbatim transcription of the report, including a facsimile reproduction of the two inscriptions on the relief⁷. The original description of the portrait is as follows:

“Buste, pierre, hauteur 0,80 environ; représentant un homme, l’air jeune, barbu, portant manteau dont les plis sont en bas-relief. Une main est posée sur un pan du manteau, qui est jeté sur l’épaule gauche. L’autre tenant tablette de forme rectangulaire (sic), avec inscription” (Clermont-Ganneau 1903: 43).

communication de deux autres bustes palmyréniens à inscriptions, tout récemment acquis par lui.” (Clermont-Ganneau 1903: 43). As an interesting note it should be added that Clermont-Ganneau further points out that the correspondent did not know the Palmyrene script, which, in his opinion increased the fidelity of the facsimile of the texts with respect to the originals.

7 “Au moment où je corrige les épreuves de ces pages, je reçois d’un de mes correspondants de Syrie

Later, the Danish archaeologist Harald Ingholt included the relief in his classic work *Studier over Palmyrensk Skulptur* (1928) as PS 29 (Fig. 2), and located it in Berlin as part of the collection of Frida Hahn⁸, sister of German professor, diplomat, and orientalist Moritz Sobernheim, who had traveled to Palmyra in 1899, and, according to Ingholt, provided permission to publish the piece (Bobou *et al.* 2021: 131). In his commentary on the relief, Ingholt rightly noted that the height of the piece offered by Clermont-Ganneau's correspondent (c. 80 cm) seemed exaggerated (Bobou *et al.* 2021: 131, note 4).



Fig. 2. Image of the relief from the archive of H. Ingholt (PS 29).

Source: © Rubina Raja and Palmyra Portrait Project.

Subsequently, the relief became part of the private collection of Franz Hermann Edgar Tapajós Hipp in Rio de Janeiro, Brazil⁹.

⁸ Frida Hahn (1874–1955) and her husband Georg (1863–1953) were renowned German collectors of Near Eastern art and antiques.

⁹ According to H. Sarian, Tapajós Hipp inherited the Hahn Collection from a collector whose brother-in-law was a curator and archaeologist at the Berlin Museum

Later, the MAE acquired it directly from the Tapajós Hipp Collection, together with an archaic head from Cyprus, with the support of a grant from the Fundo Estadual de Cultura on 13 July 1969, and it was recorded as “Placa funerária de Palmira.”¹⁰ It is worth adding that, as part of the objects sold by Tapajós Hipp to the Museum, there was also another piece from Palmyra, hitherto unpublished. It is a fragment of a frieze (Inv. No. 69/2) decorated with iconographic motifs common in the ancient oasis-city (Fig. 3).



Fig. 3. Fragment of a frieze from Palmyra (Inv. No. 69/2), former Tapajós Hipp Collection.

Source: © Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. Photograph: Ader Gotardo.

In 1974, Javier Teixidor (1974: 334), who had been alerted to the existence of the piece by the Brazilian archaeologist Haiganuch Sarian, published an epigraphic note accompanied by a photograph of the relief in the *Bulletin d'épigraphie sémitique*, in which he updated its location, presented a partial translation of the inscription into French, and discussed the differences

(Sarian 2017: 36). Moreover, according to other records of the Museum, before the outbreak of World War II, Mr. G. Hahn moved from Berlin to Rio de Janeiro, where he sold part of his collection to Tapajós Hipp (Lemos 2020: 250, note 6).

¹⁰ Data obtained from the technical file of the piece, provided by the specialist Francisca Figols in personal communication with the author on November 5, 2025.

between the facsimile reproduction published in the *Corpus Inscriptionum Semiticarum* (from Clermont-Ganneau's publication in RAO) and the original. It is noteworthy that, apparently, until the publication of Teixidor's note the whereabouts of the relief were unknown to European Orientalists, which is reflected in the succinct phrase—highlighted by Teixidor—that concludes the entry for the relief in CIS 4293: “*lapidis fata ignoramus*” (“we do not know the fate of the stone”), a formula that could well encapsulate much of the modern and contemporary history of Palmyrene funerary reliefs.

Iconography and stylistic dating of the relief of São Paulo

The São Paulo relief depicts a young man in a frontal hieratic pose. The figure has abundant hair, arranged in three horizontal rows of thick, wavy curls. Note the bulky arrangement of the hair behind both ears, so that the circularity of the entire composition lends the hair a “halo” appearance to the frontal viewer. The face, on the other hand, is characterized by its neutral expression and the high schematism of the gaze, achieved by the depiction of the large almond-shaped eyes and the widely opened eyelids. The pupils are located just below the upper eyelids, giving the impression that the character is discreetly raising his gaze. An incised circle and a small central indentation were used to depict the pupils and the iris, respectively. By contrast, the eyebrows, are depicted by two simple curved furrows, interrupted in the middle of the forehead by a small vertical incision, like a facial wrinkle. The nose is long and straight, while the lips are thin, framed by a typical “Antonine” beard with pronounced wavy curls that cover the entire lower part of the face, starting from the level of the auricles.

The figure wears a tunic (*chiton*) with long sleeves, covered by a cloak (*himation*) of the “arm sling” type, which wraps around the right arm, and then falls over the left shoulder. It is worth noting that, within the canon of

Greco-Roman iconography, the arm sling type *himation* was used to indicate that the individual was an active citizen, involved in the affairs of the *polis* (Raja, Bobou & Romanowska 2021).

The drapery of both garments was depicted with semicircular and angular folds that become almost pointed across the chest. The right hand rests on the *himation*, while the left, with the index finger extended, holds a symbolic trapezoidal attribute known as a *schedula*, and associated with the realm of writing. As may be seen, the object bears an inscription indicating the name of the deceased (Malkū), which will be discussed below. Łukasz Sokołowski (2014: 380) has described the *schedula* as “the most interesting and enigmatic writing attribute of the Palmyrene busts” and defines it as an “elongated stick”, the only difference of which from the depiction of narrow writing tablets is the characteristic trapezoidal shape described above¹¹. Sokołowski (2023: 137-138) identifies two types of tablets (“straight” and “curved”), and proposes three probable interpretations of the concrete referents of these symbols: 1) a type of trapezoidal wooden tablet similar to those found in Greco-Roman Egypt, 2) a simplified model of a squeezed scroll, for which a similar pattern can be noted in one of the scenes from the Sarcophagus of the Muses (Inv. No. 72.AA.90) in the J. Paul Getty Museum, 3) an iconographic transformation of the visual pattern formerly used at the oasis for the representation of writing tablets. However, the author suggests the first option as the most likely, taking into account the expertise of the Palmyrenes in representing objects that formed part of their daily life. In this regard, since it is common to find representations of attributes related to writing on funerary reliefs, it has been argued that the elites of Palmyra were at pains to have their idealized sculptures of themselves

¹¹ It is not without interest that, of the 156 funerary portraits with writing tools representations examined by Sokołowski (2023: 123), some 76 specimens (48.72 %) bore *schedulae* in their different variants, which evidently bespeaks the importance of this attribute within the funerary visual narratives at Palmyra. However, only 5 of these 76 were inscribed (6.58 %).

reflect their level of literacy. Considering that one of the main functions of symbolic attributes seems to have been to achieve an individualized depiction of the deceased (highlighting some aspect of his personality or social role), it could be inferred that the individual depicted on the São Paulo relief was a literate person.

Finally, it is noteworthy that H. Ingholt in *Studier over Palmyrensk Skulptur*¹² quotes a lucid interpretation by Clermont-Ganneau of *schedulae* as indicators of the religious-juridical ownership of the deceased with respect to their tombs. To support this hypothesis, he mentions several examples (among which is the current São Paulo piece) of portraits of individuals carrying *schedulae* with inscriptions including their names and even the formula *bt 'Im'* (“house of eternity”), which the Palmyrenes used to refer to the tombs. In this sense, within the visual narratives of the oasis elites, *schedulae* (as well as other inscribed writing instruments) may have served as symbolic abbreviations of the legal and ritual processes forming part of the religious worldview and funerary practice. It is useful to add that an example very close to the iconographic composition of the São Paulo portrait can be found in a Palmyrene relief (Inv. No. 2754) preserved at Archaeological Museum of The American University of Beirut (AUB) dated to the early 3rd century AD. This depicts a male individual (Narquis son of Šalman) holding in his left hand an inscribed *schedula* with the Aramaic word “grief” (Fig. 4)¹³.

Returning to the São Paulo bust, it is worth highlighting the careful representation of certain details in the hands; for example, the carving of the nails and the irregular flexion of the fingers on the left hand. On the little finger of the left hand, there is a ring with an ovoid carving.



Fig. 4. Palmyrene funerary relief (inv. no. 2754) at AUB Archaeological Museum.

Source: © The American University of Beirut Archaeological Museum.

In 1928, H. Ingholt proposed three chronological groups (50–150 AD, 150–200 AD, and 200–273 AD) for classifying the Palmyrene reliefs according to their stylistic peculiarities (Bobou *et al.* 2021)¹⁴. More recently, the Palmyra Portrait Project has proposed a stylistic categorization of the reliefs covering seven chronological periods (Raja, Bobou, & Romanowska 2021). According to its iconography, the treatment of hair and beard, as well as the depiction of the eyes and clothing, it is possible to place the relief of São Paulo within Ingholt’s “Group III” (200–273 A.D.)¹⁵

12 Ingholt was the first to use the term *schedula* to refer to this attribute, he maintains with Clermont-Ganneau that they were formed by a folded band of parchment, and compares them to the original ritual use of the Jewish *tefillin* as amulets (Bobou *et al.* 2021: 77).

13 This relief (48.8 × 38 × 18 cm) was classified by Ingholt as PS 295, and contains the epitaph PAT 0927.

14 Ingholt’s proposal was maintained with slight modifications in the splendid monograph *The art of Palmyra* (1976) by M. A. Colledge (1976).

15 It is useful to add that in *Studier over Palmyrensk Skulptur*, Ingholt dated the relief within the first half of the third century A.D. However, this proposal was not based on stylistic but purely prosopographical criteria (“... on the basis of the genealogy given in the inscription”) (Bobou *et al.* 2021: 131).

and in the Palmyra Portrait Project's "Period VI" (220–240 A.D.) respectively.

Epigraphic analysis

To the right of the head of the individual depicted in the relief is an epitaph in Palmyrene Aramaic (Fig. 5). Both sides of the slab behind the head, including the area of the inscription, appear to have been flattened by a tooth chisel, traces of which are visible in the form of small parallel horizontal lines. The inscription includes 21 graphemes and 14 letters of the Aramaic alphabet ('aleph, bet, gimel, dalet, waw, zayn, het, yod, kaph, lamed, mem, 'ayin, reš, taw) arranged in five horizontal lines. From a paleographic point of view, it can be noted that all the letters follow the regular shape of the so-called "monumental" or "formal" style. It is noteworthy that the last three lines slant to the left and downwards with respect to an imaginary horizontal line. This renders some of the final letters slightly larger than the initial letters, and may explain the extreme slant of the first drawing of the inscription by Clermont-Ganneau's correspondent. There is a good degree of uniformity among the repeated letters. There are also examples with strokes of great sinuosity and elegance, such as the letters *het*, *lamed*, *mem*, *kaph*, 'aleph, and *waw*. There are two typical ligatures: between the letters *bet* and *resh* (line 3) and *bet* and *waw* (line 4). The *yod* appears in the form of a "C" opening to the left. As for the letter *waw*, of which there are three specimens, the case of line 5 displays a slight variation in the layout of the upper segment. It is interesting to note that both specimens of the letter *resh* appear to be written without the diacritical dot distinguishing it from the letter *dalet*¹⁶.

16 Despite A. C. Klugkist's claim that this sign began to be used in Palmyrene funerary epigraphs around 200 AD (Klugkist 1983: 61), there is evidence of epigraphs that already use it consistently in the second half of the 2nd century, as shown in PAT 523 with an absolute date (160 AD) (Greene; Heyn; Hutton 2012: 100-101).



Fig. 5. PAT 0650. Drawing by Lázaro R. Álvarez Fernández.

Source: © Ernesto Caveda de la Guardia.

The epitaph follows conventional discursive patterns for epigraphs appearing on Palmyrene *loculi*; that is, it provides brief genealogical information about the deceased, indicating his paternal ancestry, usually up to three or four generations, according to the formula: "X son of Y, son of Z, etc.". Occasionally, additional biographical data are given, such as date of death, family, tribe, and, more rarely, occupation. Epitaphs are often introduced or concluded with the interjection *hbl* ("Alas!"), which is used as a lamentation formula to emphasize the solemn character of the inscriptions.

There are epigraphic records of the epitaph of the São Paulo relief in the *Corpus Inscriptionum Semiticarum* (CIS 4293), *Répertoire d'épigraphie sémitique* (RES 252), and *Palmyrene Aramaic Texts* (PAT 0650) respectively. The epitaph can be transliterated and translated as follows:

1. *hbl*
2. *mlkw*
3. *br 'g'*
4. *tybw*
5. *zwrw*

1. Alas!
2. Malkû
3. son of 'Oggâ
4. Taibbôl
5. Zaurû

As can be seen, the inscription is introduced by the aforementioned exclamation *hbl*, followed by four anthroponyms corresponding to the deceased and his male ancestors, up to three generations. Although not uncommon in Palmyra funerary inscriptions, note the absence of the particle *br* (“son of”) in the fourth and fifth lines to indicate the patronym. The name appearing in the second line (Malkû) corresponds to the individual depicted in the relief, and is a name widely attested within Palmyra’s onomastic corpus (Stark 1971: 32-24). Etymologically, Malkû (*mlkw*) appears to be the hypocoristic form of a name formed from the Semitic cognate for “king” (*mlk*) and a second onomastic element that has been suppressed (Stark 1971: 95)¹⁷. The name appears in Hatra as *mlykw* and has Greek (Μάλχος) and Latin (Malchus) as equivalents (Hillers & Cussini 1996: 436; Stark 1971: 95)¹⁸. In the third line, we find the name of Malkû’s father: ‘Oggâ. According to Stark (1971: 104), the provenance of this name is not clear, and he presents it as a possible derivative of the hypocoristic ‘gylw which, in turn, is a shortened form of the theonym ‘glybwl used as a personal name. For this name, the Greek equivalent Όγγας has been recorded (Clermont-Ganneau & Chabot 1900: 219). The name Taibbôl appearing in the fourth line was also a name extensively used in the oasis, and etymologically is a genitive compound formed from the noun *tym* (servant) and *bwl* (Bôl) (Stark 1971: 116), the name of the chief

17 A good example to support this conjecture is the case of the Palmyrene names *mlk l* (“El is king”) and *mlkbl* (“Bel is king”) in which the theonyms (“l” and “bl”) complete the nominal sentence.

18 Stark mentions the occurrence of the Greek equivalent in John 18:10. Μάλχος is the name of the servant of the High Priest wounded in the ear by the apostle Peter during the famous scene of Jesus’ arrest in Gethsemane (Mark 14:45-49, Matthew 26:50-54, Luke 22:49-53 and John 18:10-11).

god of the Palmyrene pantheon¹⁹. The name appearing in the last line, *zwrw* (Zaurû), corresponding to the great-grandfather of the deceased, is interesting for several reasons. Unlike the previous examples, this name is strange within the Palmyra onomastic corpus, and its etymology and meaning have been debated. The only occurrence documented by Stark (1971: 19) is in the inscription under study (CIS 4293 = PAT 0650)²⁰. In his commentary on the epitaph on the present relief, Clermont-Ganneau qualifies the name as “rare” and defines it as a Nabataising form (“forme nabataisante”) composed of the name *zwr*²¹ with an added *waw*. To support this hypothesis, he notes that, in one of the two epigraphs in which the name appears, the final letter appears with the diacritical dot that distinguishes it as a *resh*²². As for the meaning, for Clermont-Ganneau *zwr* is associated with the Arabic word روج meaning “master, lord chief” (Clermont-Ganneau 1903: 42-43). For his part, in the entry for *zwrw*, Stark (1971: 86) again relates it to the name *zwr*, which, in turn, would come from the Arabic word *zaur* (“throat”). Another possible etymology would be the Aramaic word *zwar*, *zwarā* (“handful”, “a blow”) (“Zwr, Zwr?” 2024). In conclusion, the interpretations agree that *zwrw* is the full form of the name *zwr*²³, and the etymology proposed by Stark seems to be the most plausible.

19 For further information on the cult of Bôl/Bêl at Palmyra, see Seyrig (1971) and Gawlikowski (2015). For more detailed discussions of religion in Palmyra based on epigraphic evidence and its socio-historical context, see the works of Kaizer (2019) and Kubiak-Schneider (2024), as well as the classic study by J. Teixidor (1979), *The Pantheon of Palmyra*.

20 Likewise, Hillers & Cussini (1996: 434).

21 According to Clermont-Ganneau this name was “new” and had appeared in two other inscriptions (PAT 0651 and PAT 0652), both originally published by Clermont-Ganneau (1903: 44).

22 The transcript can be found in CIS 4294 (=PAT 0651).

23 In the case of Clermont-Ganneau, both names would refer to the same individual, but written with a different spelling.

Regarding the vocalization of the name, several suggestions have also been made²⁴. In the translation presented in this paper, the reconstruction Zaur / Zaurû²⁵ has been preferred, cognizant of the proposed etymology, and the existence of the Greek equivalent Ζαυρης, mentioned in an inscription found in Arethusa²⁶. As noted above, the São Paulo relief contains a second inscription that appears engraved on the *schedula* (Fig. 6), and consists of four letters of the Palmyrene Aramaic alphabet (*waw*, *kaph*, *lamed*, *mem*) carved in identical monumental style and reading: *mlkw* (Malkû), again indicating the name of the deceased²⁷.

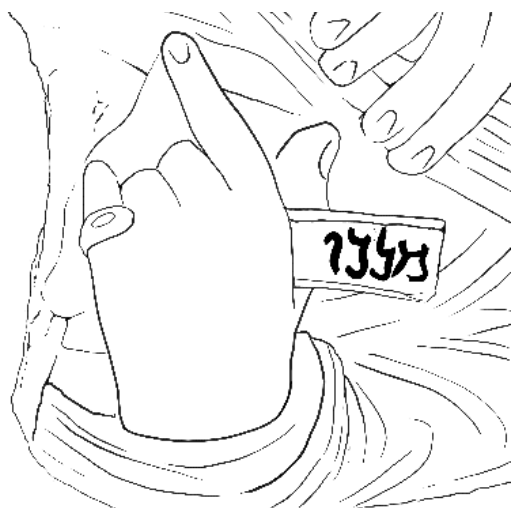


Fig. 6. Inscription engraved on the *schedula*. Drawing by Lázaro R. Álvarez Fernández.

Source: © Ernesto Caveda de la Guardia.

24 Clermont-Ganneau (1903: 42-43) vocalizes the abbreviated form of the name as “Zoûr”, and the full form as “Zouarou (?)”. In *Studier over Palmyrensk Skulptur*, H. Ingholt offers the vocalization Zûr / Zûrû (Bobou et al. 2021: 131).

25 This is the same variant used by P. Piersimoni (1995: 703) in *The Palmyrene Prosopography*.

26 IGLS V, 2139. Data provided by J-B. Yon in personal correspondence with the author on November 15, 2024.

27 On this second inscription, Clermont-Ganneau comments, “Le nom de *Malikou* qui y est gravé est la répétition pure et simple de celui du défunt.” (Clermont-Ganneau 1903: 44).

Prosopographical commentary

The São Paulo relief has been the subject of prosopographical studies based on the analysis of the genealogical information provided by its epitaph and the comparison with the genealogies provided by two other inscriptions on Palmyrene reliefs (PAT 0651 and PAT 0652). According to O. Bobou et al. (2021), the last known location of the relief bearing PAT 0651 (Fig. 7) was as part of the private collection of Baron Poche in Aleppo, Syria²⁸. However, Hillers & Cussini (1996: 118) note a probable location in Aleppo Museum. The same location is offered for the second relief with PAT 0652 (Hillers & Cussini 1996: 119). In September 2024, at the request of the author, a search was made for the relief with PAT 0651 in the collections of the National Museum of Aleppo, through the efforts of Dr. Youssef Kanjou (former director of the National Museum of Aleppo), but the piece could not be found. Nor was it found in the database of “The Virtual Museum of Syria” in a search conducted by Bisher Al-Issa (Editor-in-Chief). According to both specialists, the relief probably remained part of the collection of Baron Poche, which was displayed in his family palace in the 16th century. It is known that Jenny Poche, granddaughter of A. Poche, kept a private collection in this residence until at least 2011²⁹. However, due to the civil war in Syria, the Poche House and its contents were severely damaged. In 2013, the Association for the Protection of Syrian Archaeology (APSA) documented the

28 Bobou et al. (2021: 507). Ingholt’s reference to the location of the relief is as follows: “It is with Baron Poche in Aleppo, who was so extremely kind as to send me a photograph by way of Dr. Aage Schmidt” (Bobou et al. 2021: 109). Adolphe Poche (1895–1987) was Consul General of Belgium in Aleppo. He was widely recognized as a collector of antiquities, among which were several Palmyrene pieces (Ingholt records five specimens: PS 20, 68, 230, 495, and 531A), and one of the most relevant numismatic collections for the Near East, now partially in the Vatican Museums. For detailed biographical information on A. Poche and his family, see Ranucci (2015).

29 Data obtained in personal communication of the author with Bisher Al-Issa (Editor-in-chief of The Virtual Museum of Syria) on September 29, 2024.

condition of the house, and even transported away objects for conservation purposes (Palandjian 2017)³⁰.

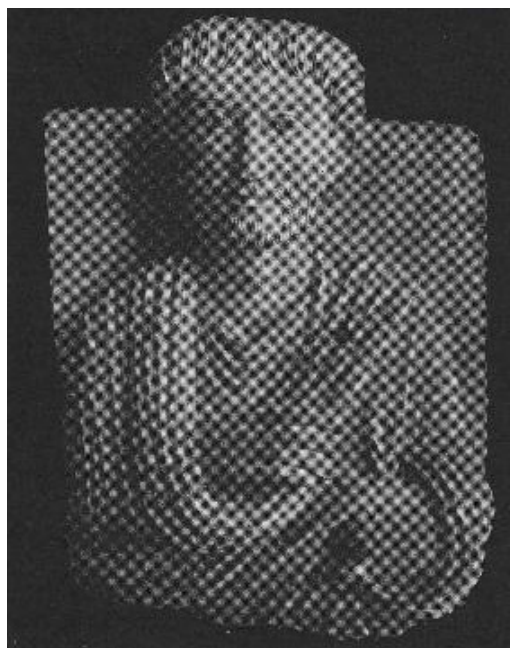


Fig. 7. Palmyrene funerary relief with PAT 0651 from the photographic archive of H. Ingholt (PS 20).

Source: © Rubina Raja and Palmyra Portrait Project.

Taking into account the coincidences in the patronymic lines *mlkw br 'g' tybwł zwrw* (PAT 0650, São Paulo), *'g' br tybwł zwr* (PAT 0651, Aleppo?), and *mlk 'g' zwr* (PAT 0652, Aleppo?), it has been possible to group the individuals depicted in these three *loculus*-reliefs around a common ancestor (Zaur / Zaurû). It should be noted that the rarity of

this name in the onomastic corpus of Palmyra offers a remarkable degree of certainty in terms of the hypothetical reconstruction of the genealogical tree reflected by the reliefs. On the basis of these criteria, the authors of the *Corpus Inscriptionum Semiticarum* recorded the three inscriptions in the sequence: CIS 4293, CIS 4294, and CIS 4295³¹, and made a hypothetical reconstruction of a family tree for all the individuals mentioned. Subsequently, in their studies on the relief of São Paulo, H. Ingholt (Bobou *et al.* 2021: 131)³² and J. Teixidor (1974: 334) postulated the existence of a secure genealogical link between the latter and the relief bearing CIS 4294 (=PAT 0651). In 1995, as part of his doctoral thesis *The Palmyrene Prosopography*, P. Piersimoni (1995: 703) included all the individuals mentioned in the three inscriptions within a family tree which he called “The Zaur(û) family”³³.

The following are some brief considerations taking into account the probable genealogical link between the three reliefs:

- There are striking iconographic similarities between the relief with PAT 0651 and the relief from São Paulo. In addition to the remarkable coincidences in the facial features, both portraits show a very close resemblance in the treatment of the hair, the clothing, and the arrangement of the hands. The most notable difference is that the individual in the Aleppo relief, instead of holding a typical symbolic attribute in his left hand, simply appears to be holding a fold of the cloak.
- PAT 0651 mentions a date of death for ‘Oggâ son of Taibbôl: “year 513”, which

30 The author attempted to contact APSA in November 2024 without success, so it cannot be assured that the relief was among the objects removed for conservation. A new inquiry was made in November 2025 addressed to The Aleppo Project in the context of the new political situation in Syria. On this occasion it was possible to obtain the report of Andre Yacoubian, who monitored the Poche House from 2009 to 2017. According to Yacoubian, several items from Poche House were looted during the siege of the city (2011–2017) and taken to Turkey, mainly to Istanbul. Personal communication with the author on December 1, 2025.

31 Clermont-Ganneau (1903: 43-44) was the first to propose the conjecture that the three reliefs belonged to the same tomb before being dismantled.

32 As part of his renowned photographic archive, H. Ingholt catalogued the reliefs as PS 20 and PS 29 respectively.

33 Within his list of family trees Piersimoni assigned the Zaur(û) family the number 248 and included it in the category of families of up to four known generations.

corresponds to the year 201/02 AD³⁴, thus allowing an absolute dating of the relief and, by extension, a more precise relative dating for the relief of São Paulo³⁵; namely, during the first half of the 3rd century AD.

- Unfortunately, there are no photographs of the relief with PAT 0652, nor any information about its present location, so it can only be assumed that the person depicted in this relief ('Oggâ son of Malkû) corresponds to the second cousin of Malkû son of 'Oggâ in the relief of São Paulo. From the names of the known members of the so-called "Zaur(û) family", it is possible to determine the presence of a case of ponymy, a well-known phenomenon in Palmyrene society.
- The portrait of Malkû's father was created during a period of plateau in the dynamics of funerary sculpture production at the oasis, which lasted from about 175–220 AD (Raja, Bobou & Romanowska 2021). After this period, production resumed an upward trend until it dropped dramatically around 240 AD³⁶, very close to the *terminus ante quem* that has been assigned to the portrait of

34 The calendar used in ancient Palmyra took as a reference the beginning of the so-called "Seleucid Era" in 312/11 B.C. This date commemorated the return and enthronement of Seleucus I Nicator (c. 358–281 B.C.) in Babylon.

35 Based on this genealogical link and on an age assessment ("Vu que Malkû était assez âgé quand il mourut...") J. Teixidor (1974: 334) dated the São Paulo relief to the second half of the third century AD. This is the same dating that appears in the online collection of the Museu de Arqueologia e Etnologia. Acervo On-Line (2021). In this article, we prefer the earlier dating proposed by H. Ingholt, given that it does not seem plausible that Malkû survived his father for so many years. Moreover, Palmyrene funerary relief –although they incorporate certain individualizing features– tend to present an idealized image of the deceased; consequently, stylistic characterization does not provide a reliable basis for determining the age at death with precision.

36 This drop in the production of portraits is associated with the economic slowdown of the city or the diversion of resources devoted to funerary production to other more urgent areas such as military mobilizations due to the threat

Malkû. On the other hand, 'Oggâ's life (and much of Malkû's life) took place during the Antonine period (96–192 AD), when, as a result of the rise of the caravan trade, a middle class emerged in Palmyra that aspired to the same funerary privileges as the city's social elites³⁷.

Conclusions

This article has re-examined the Palmyrene funerary relief preserved in the Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE) of the University of São Paulo, which is one of the two known pieces of its kind preserved in Latin America. First, information has been provided on the acquisition history of the relief, purchased by the MAE in 1969 from the collector Franz Hermann Edgar Tapajós Hipp.

From an iconographic point of view, the relief can be placed within the conventional visual narratives of the Palmyrene elites of the first three centuries AD, who aspired to be represented for posterity in an idealized form, expressing through gestures and symbolic attributes certain processes of negotiation between their local identity and the dominant external influences (Roman and Parthian/Sassanid). As part of the iconographic composition of the portrait, an attribute (*schedula*) which the deceased holds in his left hand and which has been generally identified as a writing utensil, stands out. The inscription that appears on this attribute (the name of the deceased) is an excellent example that the added symbolic objects were intended to individualize the portraits and to support the hypothesis that the representation of the *schedula* seems to be related to the juridical-religious ownership of the tombs, interpreted by the Palmyrene society as the eternal abode of individuals and their families.

of the Parthians, who invaded Dura-Europos in 239 AD and Hatra 240 AD. (Raja, Bobou & Romanowska 2021).

37 "Cette classe moyenne a peut-être renoncé aux sépultures individuelles à fosse, pour se rabattre sur les grands tombeaux collectifs, caractéristiques des familles importantes de l'oasis" (Yon 2002).

For its part, the relief inscription has been analyzed through its transliteration and translation, paleographic notes, and onomastic analysis. The inscription, catalogued as *PAT 0650*, is a conventional epitaph written in Palmyrene Aramaic in the so-called “formal” or “monumental” style, in which four anthroponyms appear, corresponding to the deceased and his male ancestors, up to three successive generations. As a paleographic point of interest, it can be mentioned that none of the copies of the letter *resh* in the inscription appears with the upper diacritical point, in contrast to *PAT 0651*. Among the personal names analyzed, “Zaurû” stands out for its rarity within the Palmyrene onomastic corpus, which can be understood as a Nabataean name derived from the Arabic word *zaur*

(“throat”) or from the Aramaic *zwār*, *zwārā* (“handful”, “a blow”).

Finally, some prosopographical considerations have been offered based on the genealogical links that can be established between the individual depicted in the São Paulo relief (Malkû son of ‘Oggâ) and two other similar pieces with inscriptions (*PAT 0651* and *PAT 0652*). In this sense, taking into account the coincidence between the patronymic lines of the three inscriptions, it is possible to identify the father of the individual portrayed in the São Paulo relief (‘Oggâ son of Taibbôl), and thus to optimize his dating (first half of the third century A.D.) from the date of death that appears in *PAT 0651* (201/02 AD), as well as to offer some relevant aspects about the socio-historical context in which the reliefs were produced.

CAVEDA DE LA GUARDIA, E. *Lapidis fata ignoramus: uma reavaliação do relevo funerário palmireniano do Museu de Arqueologia e Etnologia (Universidade de São Paulo, Brasil)*. R. *Museu Arq. Etn.* 45: 222-235, 2025.

Resumo: O Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (Brasil) possui um relevo funerário palmireniano, uma das duas peças do gênero preservadas na América Latina. Neste artigo, o relevo é reexaminado por meio de uma análise iconográfica, epigráfica e prosopográfica. Primeiramente, apresentamos dados sobre o histórico de aquisição da peça, bem como uma interpretação de seus principais elementos iconográficos. Em seguida, o epitáfio em aramaico palmireniano do relevo (*PAT 0650*) é examinado por meio de sua transliteração, tradução, notas paleográficas e uma análise onomástica de cada um dos antropônimos mencionados. Por fim, um comentário prosopográfico é oferecido com base nos vínculos genealógicos do epitáfio com outros dois relevos inscritos (*PAT 0651* e *PAT 0652*).

Palavras-chave: Palmira; Relevo Palmireniano; Aramaico Palmireniano; Prosopografia.

Bibliography

Acervo On-Line. 2021. Universidade de São Paulo. Museu de Arqueologia e Etnologia. Available from: <https://mae.usp.br/acervo-on-line/>. Access date: 11/28/2025.

Bobou, O. et al. 2021. *Studies on Palmyrene Sculpture: A Translation of Harald Ingholt's Studier over Palmyrensk Skulptur, Edited and with Commentary*. Brepols Publishers, Turnhout.

- Caveda, E. 2022. The Palmyrene Funerary Relief of the Conde de Lagunillas Collection: Description and Epigraphic Analysis. *Academia Letters*. <https://doi.org/10.20935/AL5139>.
- Caveda, E. 2024a. Consideraciones prosopográficas sobre los epitafios de los relieves funerarios palmirenos PAT 0647 (La Habana) y PAT 0649 (San Petersburgo). In: Martínez García, J.J. et al. (Eds.). *Un paseo por la Historia Antigua. Actas del V Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores del Mundo Antiguo (CIJIMA V)*. Centro de Estudios del Próximo Oriente y la Antigüedad Tardía, Murcia, 177-198. Available from: <https://www.um.es/cepoat/publicaciones/un-paseo-por-la-historia-antigua-actas-del-v-congreso-internacional-de-jovenes-investigadores-del-mundo-antiguo-cijima-v/>. Access date: 11/28/2025.
- Caveda, E. 2024b. The Palmyrene Funerary Relief of the Museo de Bellas Artes de Bilbao: An Epigraphic and Prosopographic Re-edition. *Semitica* 66:293-321. <https://doi.org/10.2143/SE.66.0.3294593>.
- Clermont-Ganneau, C.S.; Chabot, J.-B. 1900. *Répertoire d'épigraphie Sémitique*. Commission du Corpus inscriptionum semiticarum, Paris.
- Clermont-Ganneau, C. 1903. *Recueil d'archéologie Orientale*. Vol. V. Ernest Leroux, Editeur, Paris.
- Colburn, H.P. 2024. Palmyra and the Problem of Parthian Art. In: Raja, R. *Palmyra in Perspective*. Brepols Publishers, Turnhout, 175-198.
- Colledge, M.A.R. 1976. *The Art of Palmyra*. Thames and Hudson, London.
- Friedland, E.A.; Sobocinski, M.G.; Gazda, E. K. (Eds.). 2015. *The Oxford Handbook of Roman Sculpture*. Oxford Academic, Oxford. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199921829.001.0001>.
- Gawlikowski, M. 2015. Bel of Palmyra. In: Blömer, M., Lichtenberger, A. and Raja, R. (eds.), *Religious Identities in the Levant from Alexander to Muhammed. Continuity and Change*. Contextualizing the Sacred 4. Brepols, Turnhout, 247-254.
- Gawlikowski, M. 2021. *Tadmor – Palmyra. A Caravan City between East and West*. IRSA, Cracovia.
- Greene, N.E.; Heyn, M.K.; Hutton, J.M. 2012. A Re-Edition of PAT 738 (CIS 4379). *Maarav* 19:91-115.
- Heyn, M.K. 2010. Gesture and Identity in the Funerary Art of Palmyra. *American Journal of Archaeology* 114:631-661. <https://doi.org/10.3764/aja.114.4.631>.
- Hillers, D.R.; Cussini, E. 1996. *Palmyrene Aramaic Texts*. Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- Kaizer, T. 2019. Patterns of Worship at Palmyra: Reflections on Methods and Approaches. In: Raja, R. (ed.), *Revisiting the Religious Life of Palmyra*. Contextualizing the Sacred 9. Brepols, Turnhout, 7-24.
- Klugkist, A.C. 1983. The Importance of the Palmyrene Script for Our Knowledge of the Development of the Late Aramaic Scripts. In: Sokoloff, M. (Ed.). *Arameans, Aramaic and the Aramaic Literary Tradition*. Bar-Ilan University Press, 57-74.
- Kropp, A.J.M.; Raja, R. 2014. The Palmyra Portrait Project. *Syria [Online]* 91:393-408. <https://doi.org/10.4000/syria.2146>.
- Kubiak-Schneider, A. 2024. Perspectives on the Palmyrene Religious Epigraphy: Cultural Context and Organization of Religious Life. In: Raja, R. (ed.), *Palmyra in Perspective*. Studies in Palmyrene Archaeology and History 11. Brepols, Turnhout, 111-117. <https://doi.org/10.1484/M.SPAH-EB.5.136625>.
- Lemos, R. 2020. A New Fragment from the Amarna Royal Tomb. *The Journal of Egyptian Archaeology* 106:030751332096328. <https://doi.org/10.1177/0307513320963283>.
- Palandjian, N. 2017. House of Poche: Then and Now. *The Aleppo Project* (blog). February 24, 2017. Available from: <https://www.thealeppoproject.com/house-poche-now/>. Access date: 11/28/2025.

- Piersimoni, P. 1995. *The Palmyrene Prosopography*. University College London, London.
- Raja, R. 2019. Funerary Portraiture in Palmyra. Portrait Habit at a Crossroads or a Signifier of Local Identity? In: Blömer, M.; Raja, R. (Eds.). *Funerary Portraiture in Greater Roman Syria*. Brepols, Turnhout, 95-110.
- Raja, R. 2021. Ingholt Archive: Numbered PS Sheets. *figshare*. <https://doi.org/10.6084/m9.figshare.14980284.v1>.
- Raja, R.; Bobou, O.; Romanowska, I. 2021. Three Hundred Years of Palmyrene History. Unlocking Archaeological Data for Studying Past Societal Transformations. *PLOS ONE* 16:e0256081. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0256081>.
- Ranucci, S. 2015. "La collezione di monete di Adolphe Poche nei Musei Vaticani: Non tutto è perduto. In Pantanella, C. (Ed.). *Bollettino dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie*. Città del Vaticano, Vaticano, 41-108.
- Sarian, H. Interview with Haiganuch Sarian: Reflections on the Greek World and the Ancient Near East. 2017. *Heródoto – Revista Do Grupo de Estudos e Pesquisas Sobre a Antiguidade Clássica e Suas Conexões Afro-Asiáticas* 2:26-48. <http://dx.doi.org/10.31669/herodoto.v2i1.133>.
- Seyrig, H. 1971. Bêl de Palmyre. *Syria*, 48:85-114.
- Sokołowski, Ł. 2014. Portraying the literacy of Palmyra: The evidence of funerary sculpture and its interpretation. *Études et Travaux*, 27:376-403.
- Sokołowski, Ł. 2023. Broadening the View on Literacy in Palmyra. Ten Years after the First Attempt. In: Grüll, T. (ed.). *Representations of Writing Materials on Roman Funerary Monuments*. Archaeopress Roman Archaeology 104. Archaeopress Publishing, Oxford, 115-164. <https://doi.org/10.32028/9781803275666>.
- Stark, J.K. 1971. *Personal Names in Palmyrene Inscriptions*. Clarendon Press, Oxford.
- Teixidor, J. 1974. Bulletin d'épigraphie Sémitique 1974. *Syria* 51:299-340. Available from: https://www.persee.fr/doc/syria_0039-7946_1974_num_51_3_6456. Access date:11/28/2025.
- Teixidor, J. 1979. *The Pantheon of Palmyra*. Études préliminaires aux religions orientales dans l'empire romain 79. Brill, Leiden.
- Yon, J.-B. 2002. *Les Notables de Palmyre*. Presses de l'Ifpo, Beirut. Available from: <http://books.openedition.org/ifpo/3763>. Access date:11/28/2025.
- "Zwr, Zwr?" 2024. The Comprehensive Aramaic Lexicon. 2024. Available from: <https://cal.huc.edu/>. Access date:11/28/2025.

List of abbreviations

- CIS: *Corpus Inscriptionum Semiticarum*.
 Bell. civ.: *Bella civilia* (Appian, *Civil Wars*).
 IGLS: *Inscriptions Grecques et Latines de la Syrie*.
 Nat. hist.: *Naturalis historia* (Pliny the Elder, *Natural History*).
- PAT: *Palmyrene Aramaic Texts*.
 PS: *Ingholt Archive*
 RAO: *Recueil d'archéologie Orientale*.
 RES: *Répertoire d'épigraphie sémitique*.