

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO AGÊNCIA DE INOVAÇÃO,
EMPREENDEDORISMO, PESQUISA, PÓS-GRADUAÇÃO E
INTERNACIONALIZAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E SOCIEDADE MESTRADO
INTERDISCIPLINAR

RODRIGO FERREIRA GOMES

**A ARTE AFRO-BRASILEIRA NA 35ª BIENAL DE SÃO PAULO E O ENSINO
DAS ARTES VISUAIS**

SÃO LUÍS

2025

RODRIGO FERREIRA GOMES

**A ARTE AFRO-BRASILEIRA NA 35ª BIENAL DE SÃO PAULO E O ENSINO DAS ARTES
VISUAIS.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (PGCult) – Mestrado Interdisciplinar da Universidade Federal do Maranhão, para a obtenção do Título de Mestre em Artes Visuais.

Orientadora: Prof^a Dr^a Larissa Lacerda Menendez

SÃO LUÍS

2025

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Ferreira Gomes, Rodrigo.

A Arte Afro-Brasileira na 35ª Bienal de São Paulo e o
Ensino de Artes Visuais / Rodrigo Ferreira Gomes. - 2026.
123 p.

Orientador(a): Larissa Lacerda Menendez.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em
Cultura e Sociedade/cch, Universidade Federal do Maranhão,
São Luís, 2026.

1. 35ª Bienal de São Paulo. 2. Arte Afro-brasileira.
3. Educação Étnico-racial. I. Lacerda Menendez, Larissa.
II. Título.

RODRIGO FERREIRA GOMES

**A ARTE AFRO-BRASILEIRA NA 35ª BIENAL DE SÃO PAULO E O ENSINO DAS ARTES
VISUAIS.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (PGCult) – Mestrado Interdisciplinar da Universidade Federal do Maranhão, para a obtenção do Título de Mestre em Artes Visuais.

Orientadora: Prof^a Dr^a Larissa Lacerda Menendez

Aprovado em:

____/____/____

Orientadora Prof.^a Dr.^a Larissa Lacerda Menendez (UFMA)

Membro interno do PGCult Prof.^o Dr. ^o

Membro externo do PGCult Prof.^o Dr. ^o

AGRADECIMENTOS

Abro para os meus agradecimentos a quem veio antes de mim. Eu começo pelo mar! Lugar onde tudo começou para dissertar meus anseios. Começo pelas águas, ora agitadas ora calmas, pela maresia, pelos guarás que habitam nessa atmosfera, pela beira-mar que me conduziu aos encontros com os meus ancestrais. Esses que foram jogados ao mar e aos que resistiram na travessia. O mar que abraça, lava e encanta a quem tem contato genuíno. Invoco gratidão ao Pai Ogum, a quem me sustentou com sua firmeza e acolhimento. Obrigado pela transformação, obrigado por despertar o meu lado mais bonito. Agradeço a Mãe Iemanjá, por ter me ensinado a ser generoso com as minhas imperfeições e por ter me abraçado em dificuldades no processo de mestrado. Agradeço a Oxalá, pai maior por ter me dado esperança e fé na escrita, o movimento foi feito pela sua força na minha vida.

Marlete e Murilo (avós), quilombolas da baixada maranhense, obrigado por abraçar meus sonhos e por todos os ensinamentos que me fazem ser gente de verdade! José e Kátia (pais), âncoras astrais, agradeço por todo apoio colocado por afeto, amor e força na minha caminhada acadêmica; meu amor por vocês é imensurável. Ricardo e Rafaela (irmãos), a escrita da dissertação foi feita pensando na lindeza e na construção de apoio que nós temos. Obrigado pelo incentivo através do abraço, da palavra e do olhar. Amo vocês, meus irmãos! A minha querida Rannah Victoria (sobrinha), dedico essa escrita a ti como esperança e incentivo de você atingir lugares ainda mais lindos; obrigado por ser meu tesouro e me trazer afeto genuíno na escrita.

Meu profundo agradecimento a minha comunidade de axé, Nosso Canto Encantaria. Obrigado por ter sido meu chão nos momentos de leveza e desafios. Em especial, a quem cuida da minha cabeça, pai Rafael Lima, quem me abraçou do começo ao fim nos momentos que eu não enxergava caminhos. Obrigado por ter sido meu escudo, meu machado e pelo amor paterno e espiritual.

Direciono meus agradecimentos a Prof^a. Dr^a. Larissa Menendez, a quem tenho como inspiração e referência. Sua sensibilidade, entusiasmo e inteligência são descomuns, e me fizeram enxergar o brilho que carrego enquanto pesquisador. Obrigado pela paciência, pelos conselhos e afeto. Sigo em agradecimento aos grupos de pesquisa Gemae e Aquibolamente, os quais me deram oportunidade para potencializar e me reconhecer enquanto pesquisador.

Agradeço ao corpo docente do Programa em Cultura e Sociedade (PGCULT), a todos que contribuíram significativamente na minha caminhada. Em especial à Prof^a. Dr^a. Cláudia

Moraes, a quem tenho como inspiração e representatividade. Agradeço o seu olhar sensível, generosidade, coragem e aprendizados em sala de aula. Aproveito para agradecer à Profª. Drª. Joalice Conceição, presente na minha banca desde o início, a quem tenho carinho, respeito e bons ouvidos para os seus conselhos. Sobretudo no campo da educação, onde ocupa um lugar de inspiração.

Faço meus agradecimentos à turma 2024 de mestrado. Nossa união foi e é nossa maior singularidade. Obrigado! Agradeço em especial à Rebeca, por ter sido meu braço direito, à Camila, pelas trocas bonitas, ao Hynder, pelos momentos de suspiros, à Mayane, pelo incentivo diário, e ao Gustavo, pela parceria e apoio.

Faço meus agradecimentos aos encontros ancestrais. Sunshine Castro, Rayane Mendes, as quais foram bússola e coragem, e Gabriella, quem me trouxe leveza e humanização. A Gleyce, amiga e irmã de alma que sempre esteve presente me fortalecendo. Agradeço a minha família e amigos de São Paulo, a quem devo muito pelo suporte durante o processo de estadia.

E agradeço aos meus Orixás, encantados e guias de luz, aos movimentos ativos sociais que me deram base para desenvolver a pesquisa, aos artistas negros quem estão inseridos na escrita e a todos os arte-educadores que lutam por uma educação que transforma e reconhece quem veio antes de nós! Ogunhê!!!

RESUMO

Esta pesquisa tem como tema a arte afro-brasileira na 35ª Bienal de São Paulo e o ensino das artes visuais, na perspectiva da educação étnico-racial e antirracista, a partir de uma abordagem interdisciplinar entre artes visuais e ciências sociais. A justificativa se dá a partir da necessidade de analisar a arte afro-brasileira e sua interlocução com o ensino das artes visuais. O problema central instiga em analisar e investigar como as obras afro-brasileiras expostas na 35ª Bienal podem se tornar instrumento para práticas de educação étnico-raciais no ensino das artes visuais. Como objetivo, propõe mapear, analisar e discutir obras de arte afro-brasileira que possam compor na construção do ensino das artes. A metodologia segue uma abordagem qualitativa e indutiva, além de incluir a pesquisa bibliográfica e de campo, tendo como base registro fotográfico e catalogação das produções artísticas. A pesquisa dialoga com referenciais teóricos como Roberto Conduru, Grada Kilomba, Emanuel Araújo, Kabengele Munanga e Abdias Nascimento, que contribuem para refletir sobre identidade, racismo e representatividade. Os resultados parciais apresentam que a 35ª Bienal impulsiona para importantes caminhos, de modo que fortalece cultura afro-brasileira no ensino de arte, assim como contribui para a valorização de narrativas negras, e para a ruptura com lógicas eurocêntricas ainda dominantes nos circuitos artísticos e no campo da arte- educação.

Palavras-chave: 35ª Bienal de São Paulo. Arte afro-brasileira. Educação étnico-racial.

ABSTRACT

This research focuses on Afro-Brazilian art at the 35th São Paulo Biennial and the teaching of visual arts, from the perspective of ethnic-racial and anti-racist education, through an interdisciplinary approach between visual arts and social sciences. The study is justified by the need to analyze Afro-Brazilian art and its relationship with visual arts education. The central research question seeks to examine and investigate how the Afro-Brazilian artworks exhibited at the 35th Biennial can serve as tools for ethno-racial education practices within the teaching of visual arts. The objective is to map, analyze, and discuss Afro-Brazilian artworks that may contribute to the development of visual arts education. The methodology adopts a qualitative and inductive approach and includes bibliographic and field research, based on photographic documentation and cataloguing of artistic productions. The study engages with theoretical frameworks proposed by Roberto Conduru, Grada Kilomba, Emanuel Araújo, Kabengele Munanga, and Abdias Nascimento, whose contributions are key to reflecting on identity, racism, and representation. Preliminary findings indicate that the 35th Biennial opens important pathways by strengthening Afro-Brazilian culture in art education, contributing to the appreciation of Black narratives, and challenging Eurocentric paradigms that still prevail in the art world and in the field of art education.

Keywords: 35th São Paulo Biennial. Afro-brazilian Art. Ethno-racial education.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Estevão da Silva	33
Figura 2 - Obra Goiabas e Pitangas (sem ano).....	33
Figura 3 - Antônio Firmino Monteiro	34
Figura 4 - Obra O Mascate, 1884.....	34
Figura 5- Antônio Rafael Pinto Bandeira.....	34
Figura 6 - Obra Natureza - Morta, 1891.....	34
Figura 7 -Arthur Timótheo da Costa.....	34
Figura 8 - Obra A Dama de Verde, 1908	34
Figura 9 - Curadoria 35ª Bienal Manuel Borja- Vilel, Diane Lima, Grada Kilomba e Hélio Menezes	46
Figura 10 - Pavilhão Bienal.....	47
Figura 11 - Samesyn [Comunhão], 2023, de Igshaan Adams	50
Figura 12 -Uma voz para Erauso. Epílogo para un tiempo trans [Uma voz para Erauso. Um epílogo para um tempo trans], 2021-2022	51
Figura 13 - Ângulo do segundo andar	51
Figura 14 -Contraste Árvores e Exposição	52
Figura 15 -Ayrson Heráclito e Tiganá Santana	54
Figura 16 - Espelho em Floresta de Infinitos	55
Figura 17 - Ofá	56
Figura 18 - Imagens de personagens representados da cultura afro-brasileira.....	56
Figura 19 - Zumví Arquivo Afro Fotográfico.....	58
Figura 20 -Quilombo Cafundó	60
Figura 21 - Obra Timur Merah Project IX: Beyond The Realm of Senses (Oracle and Demons) de Citra Sasmita	61
Figura 22 -Rosana Paulino	61
Figura 23 - Sala da série, mulheres-mangue	63
Figura 24 - Mulheres-Mangue.....	64
Figura 25 - Sobre alimento e arte a partir de baixo, repetição não oral	66
Figura 26 - Mata Leão, Moto Vivo de Davi Pontes e Wallace Ferreira.....	67
Figura 27 - Arturos e os Encomendador de Almas de Eustáquio Neves.....	68
Figura 28 - Zumví Arquivo Afro Fotográfico (detalhamento).....	72
Figura 29 -Obra Frente 3 de Fevereiro.....	76
Figura 30 - Obra Em Rassura.....	77
Figura 31 - Casa das Minas.....	85
Figura 32 – Fachada Casa das Minas	85
Figura 33 - Homens e mulheres doameanas.....	86
Figura 34 - Tambor de Mina em São Luís, dançantes.....	89
Figura 35 - Rosário na mão de integrante do Tambor de Mina.....	89
Figura 36 - Trono do Novo Rei Adandozan.....	90
Figura 37 - Altar da Casa das Minas	90
Figura 38 - Algumas Filhas da Casa de Mina	90
Figura 39 - Monumento à Diáspora Africana	93
Figura 40 - Ori-Baobá	95
Figura 41 -Territorialidades	96
Figura 42 - Religiosidade	97
Figura 43 -Intelectualidades Negras.....	99
Figura 44 - Rezas e Benzimentos: Tecnologias ancestrais.....	100
Figura 45 - Arte, Memória e Cultura.....	101
Figura 46 - Culinária, afeto e empoderamento.....	102
Figura 47 - (Re)Existências.....	103

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 ARTE AFRO-BRASILEIRA: UM OLHAR PARA A EDUCAÇÃO ANTIRRACISTA NO CAMPO DAS ARTES VISUAIS	23
2.1 Arte afro-brasileira: autores e conceitos	25
2.2 Artistas afrodescendentes	32
3 A 35ª BIENAL DE SÃO PAULO: CURADORIA E ESPAÇO	43
3.1 35ª Bienal de São Paulo: Possibilidades para Coreografar o Impossível	43
3.2 A 35ª Bienal como Território de Resistência: Perspectivas a partir de uma visita técnica	48
3.3 Percepções de obras: A Floresta de Infinitos de Ayrson Heráclito e Tiganá Santana	53
3.4 Percepções de obras: As Mulheres-Mangue, de Rosana Paulino	61
3.5 Relação entre a Bienal e a arte-educação	68
4 A ANCESTRALIDADE AFRICANA NO TERRITÓRIO DO MARANHÃO	78
4.1 Monumento à Diáspora Africana no Maranhão	92
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	107
REFERÊNCIAS	111

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como tema o ensino da arte afro-brasileira no campo das artes visuais, com recorte na 35ª Bienal de São Paulo. O referencial teórico será constituído, inicialmente, por autores que discutem sobre ensino de arte por uma perspectiva africana e afro-brasileira e história da Bienal. Com os resultados obtidos, será possível trazer debates sobre a importância das práticas pedagógicas na educação básica, dinamizadas com a arte-educação, e outros aspectos que, juntos, contribuirão para construir um escopo teórico sobre ensino de arte pelo viés da arte afro-brasileira.

A justificativa desta pesquisa fundamenta-se na percepção que as práticas pedagógicas na sala de aula voltadas ao combate da discriminação racial ocorrem de forma isolada em alguns períodos do ano e, embora haja uma preocupação com a revisão de valores e conceitos discriminatórios enraizados na sociedade, não se planejam ações efetivas que busquem coletivamente refletir e enfrentar o racismo.

Em observância a isso, é importante salientar que a forma como a educação é executada atualmente se deve ao fato de ainda adotarmos metodologias tradicionais que não privilegiam as pautas étnico-raciais. Apesar da implementação da lei 10.639/03, que torna obrigatório o ensino de História, Cultura Africana e Afro-brasileira no ensino básico, atendendo demandas já levantadas pela Constituição Federal de 1988 e pela Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB, 1996), e da Lei 11.645/08, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”, há ainda uma ausência de conteúdos programáticos específicos que poderiam ser apresentados nas diferentes disciplinas das ciências humanas.

Nessa mesma linha, ao refletirmos sobre a importância da implementação da Lei 11.645/08, compreende-se que é necessário que todo o campo educacional faça movimentações significativas para que a implementação seja realizada com excelência. Kabengele Munanga, no livro *Superando o Racismo na Escola*, aponta reflexões para facilitar o desenvolvimento no campo educacional.

Para que a escola consiga avançar na relação entre saberes escolares/ realidade social/diversidade étnico- cultural é preciso que os(as) educadores(as) compreendam que o processo educacional também é formado por dimensões como a ética, as diferentes identidades, a diversidade, a sexualidade, a cultura, as relações raciais, entre outras. E trabalhar com essas dimensões não significa transformá-las em conteúdos escolares os temas transversais, mas ter a

sensibilidade para perceber como esses processos constituintes da nossa formação humana se manifestam na nossa vida e no próprio cotidiano escolar (Munanga, 2005, p. 147).

Por meio dessa perspectiva, entende-se que a escola precisa compreender a realidade do aluno, especialmente no que diz respeito à diversidade étnico-racial no Brasil. É necessário repensar como as escolas têm se articulado para compreender as pluralidades que os alunos vivenciam e promover debates distantes de datas pontuais para desenvolver temáticas acerca de pautas raciais, uma vez que a desigualdade demarca as experiências de grande corpo social.

Sendo assim, uma vez que os conteúdos raciais estiverem incluídos no currículo pedagógico e estiverem em práxis no âmbito escolar, contribuirão para o desenvolvimento de uma ideia compromissada com o antirracismo. Assim, advém toda a ideia de inferioridade e superioridade entre grupos étnicos e raciais, os quais buscam ainda uma compreensão integral, respeitada e valorizada de seu povo.

O surgimento do tema deste projeto foi a partir de uma inquietude pessoal. Em 2020, ocorreu uma onda de protestos devido ao assassinato brutal de *George Floyd*. O Movimento chamado *Black Lives Matter* perdurou nos primeiros dias pelos Estados Unidos e logo depois ecoou pelo mundo todo. Em vista disso, toda a repercussão me fez questionar, de forma mais aguçada, como a população preta no Brasil transpassa pela mesma violência, na qual a cada 23 minutos um corpo negro é morto, segundo a Organização das Nações Unidas (ONU). Como arte-educador, negro, cotista de universidade pública e residente de periferia, todas essas questões me levaram a questionar como eu poderia contribuir na educação básica, sobretudo em escolas públicas, onde o número de crianças e jovens negros e negras é expressivo em comparação a rede privada.

Na graduação, participei de diversas atividades acadêmicas, como grupo de extensão relacionado às artes indígenas, simpósios sobre culturas africanas, minicursos, palestras sobre identidade negra e o trabalho de conclusão de curso, que tratou sobre o Cinema Negro Afrofuturista como estratégia para o ensino de arte. Tornei-me membro do Grupo de Estudos em Memória, Arte e Etnicidade (GEMAE) e do Grupo de Estudos sobre Relações Étnico-raciais (Aquilombamente). Todas essas atividades me impulsionaram para seguir com pesquisas pautadas na arte afro-brasileira.

Como diversas vezes já pontuado, o processo educacional no Brasil sempre teve inúmeras adversidades, desde a sua implementação na matriz curricular das disciplinas, sobretudo as de ciências humanas, até o modo como se constroem as relações em sala de aula sobre as pautas raciais.

Então, por meio deste trabalho, busco construir novas reflexões oportunizando uma visão mais igualitária e antirracista para os educandos. Com esse cenário, foi necessário realizar visitas técnicas na 35ª Bienal em São Paulo e coletar, por meio de registro fotográfico, obras às quais se encaixam em temas relacionados às diversas questões da população negra, para serem analisadas e utilizadas como estratégia no ensino de arte. Assim, ao apresentar trabalhos de diversas narrativas afro-brasileiras, bem como analisar técnicas do campo das artes visuais e engendrar na educação de modo interdisciplinar, há possibilidades de gerar norteadores que possam promover discussões sobre questões raciais, a ponto do aluno se relacionar não somente com a obra do artista, mas de identificar outras atmosferas vindas das produções artísticas.

Para fundamentar essa reflexão, é importante trazer a autora Nilma Lino Gomes, pedagoga brasileira que aborda sobre a luta contra o racismo no campo da educação, em que pontua sobre a relação do corpo, como forma de identidade e aproximação com o outro:

Articular educação e identidade negra é um processo de reeducação d olhar pedagógico sobre o negro. A escola, como instituição responsável pela socialização do saber e do conhecimento historicamente acumulado pela humanidade, possui um papel importante na construção de representações positivas sobre o negro e demais grupos que vivem uma história de exclusão. Mais do que simplesmente apresentar aos alunos e as alunas dados sobre a situação de discriminação racial e sobre a realidade social, política e econômica população negra, a escola deverá problematizar a questão racial. (Gomes, 2002, p.46)

A autora aponta que o processo de escravização é notável pela existência de apagamento da identidade, a partir de experiências estéticas que incidem sobre o corpo negro, como o ato de raspar o cabelo. Portanto, ao implementar atividades que percorrem por pautas da arte afro-brasileira, exaltam-se as suas narrativas e compreende-se a sua própria cultura como resgate à ancestralidade da população preta.

Rosana Paulino (2011, p.12) complementa esta visão, ao trazer uma reflexão sobre o ensino da arte:

Podemos então perceber que a escrita de meu interesse e que, acredito, poderia ser de grande valia para o meio acadêmico, uma vez que traz um modo diferente de pensar problemas relativos à geração do saber, circula comumente ao redor da ampliação da informação e da experiência cognitiva gerada pelo trabalho de arte. Isto nos leva a considerar que a arte seja uma disciplina geradora de ideias, experiências e instruções, e não uma reprodutora de fatos do dia a dia ou um devaneio poético sem maiores consequências. Sendo arte uma produtora de conhecimentos, que tipo de saber ela gera?

Portanto, a pesquisa propõe analisar, mapear e discutir obras de arte afro-brasileira, que impulsionam e visibilizam pautas raciais para serem exploradas em sala de aulas e para além do âmbito escolar, potencializando para outros meios da sociedade. Nesse sentido, compreende-se que as produções artísticas da 35ª da Bienal, realizadas por pessoas negras, tendem a proporcionar construções do ensino de arte, tendo em vista como um dos caminhos a valorização pelos alunos das riquezas da cultura afro-brasileira, o respeito dos diferentes povos africanos e afro-brasileiros e a potencialização do protagonismo negro diante de sua história.

O problema desta pesquisa constitui em investigar de que maneira as obras de arte afro-brasileira da 35ª Bienal podem contribuir em uma educação antirracista no ensino de arte, partindo do pressuposto de que as artes visuais podem subsidiar uma base para a educação antirracista.

Desta forma, destacamos como objetivo geral da pesquisa a investigação, mapeamento e análise das obras de arte afro-brasileira expostas na 35ª Bienal que se apresentam como um fio condutor para contribuir com a educação antirracista, no ensino de arte e reconhecer os desafios e os impasses da educação antirracista dentro do ensino de arte; os objetivos específicos abrangem identificar obras de arte da 35ª Bienal de São Paulo que podem promover uma educação antirracista em sala de aula no campo das artes visuais; analisar as produções artísticas da 35ª Bienal de São Paulo e o ensino de arte afro-brasileira; e pontuar estratégias pedagógicas antirracistas e sua relação com a arte.

Vale ressaltar que a busca em inserir estratégias antirracistas e implementar conteúdos de Cultura e História Afro-brasileira, nos componentes curriculares de ciências humanas, sobretudo na disciplina de Artes Visuais, ainda está distante em ser contemplada. Portanto, para abordar e discutir algumas possibilidades de conteúdos arte afro-brasileira, é necessário englobar um grupo de teóricos negros e negras e autores que abordem sobre a identidade negra, os processos da arte afro-brasileira e o ensino de arte para que possa promover estratégias pedagógicas assertivas. A pesquisa é qualitativa a partir do estudo de caso das obras da 35ª Bienal de São Paulo, com abordagem interdisciplinar englobando os estudos do campo das artes visuais e antropologia.

A presente investigação inclui pesquisa de campo, realizada a partir de visitas ao local da exposição, com registros fotográficos das obras. A partir deste processo, haverá o mapeamento e, por fim, serão feitas fichas catalográficas utilizando dois métodos de análise: análise formal e a contextualização das obras. O mapeamento será feito a partir da seleção de obras com critérios relacionados ao enaltecimento da identidade negra e diaspórica. Ao final,

abordar-se-á o problema de forma qualitativa, onde se preocupar com aspectos da realidade subjetivas não quantificáveis, em busca de entender a perspectiva dos sujeitos dentro do seu contexto cultural e social, uma vez observado que a arte afro-brasileira é uma ferramenta para viabilizar pautas ligadas às relações étnico-raciais.

Para análise bibliográfica, a contribuição de autores como Roberto Conduru, Vagner Silva, Sally Price, Grada Kilomba, Rosana Paulino, Emanuel Araújo, Kabengele Munanga, Dante Moreira e Abdias Nascimento tornam-se fundamentais, ao trazerem direcionamentos para entender os princípios da arte afro-brasileira visando atravessar o ensino de arte. Portanto, estudos de identidade cultural, racismo no Brasil e formação do Brasil por uma perspectiva negra tendem a estar presentes.

Conduru, pesquisador na área de artes, traz em uma das principais referências nos estudos sobre arte afro-brasileira, em suas obras *África, Brasil e Arte- Persistentes Desafios* (2021) e *Pérolas negras – primeiros fios: experiências artísticas e culturais nos fluxos entre África e Brasil* (2013), uma análise que discute a problemática cultural afro-brasileira e suas manifestações artísticas, desde a vinda dos africanos para o Brasil e sua escravidão na Colônia, até as mudanças de configurações culturais e artísticas no império, na modernidade e na contemporaneidade. Mostra, com o conceito de racismo, como este passa por todas as estruturas da sociedade.

Por sua vez, Vagner Silva é antropólogo brasileiro. Em sua obra *Arte Religiosa Afro-Brasileira: As Múltiplas Estéticas da Devoção Brasileira* (2008), dedica-se à produção de conhecimentos junto às populações afro-brasileiras, dando enfoque em temas como religiosidade através do histórico de colonização e escravismo. O trabalho visa utilizar como arcabouço acerca de suas reflexões sobre a patrimonialização de bens culturais afro-brasileiros, sobretudo ligado às artes visuais.

Paulino, artista visual, pesquisadora, educadora. Destaca-se por fazer da imagem impressa um meio estruturador de seu pensamento visual, realizando desdobramentos em diferentes linguagens. Suas investigações estão atreladas ao cenário artístico brasileiro, como gênero, identidade e representação negra.

O autor Kabengele Munanga, antropólogo e professor brasileiro-congolês, no seu livro “Superando o Racismo na Escola” (2005), fundamenta sobre a educação antirracista. Considera-se que a obra tem grandes possibilidades de trazer formas para vencer o racismo no âmbito escolar, além de contribuir para a formação de profissionais capacitados para trabalhar essa temática nas escolas, através de questionamentos dos livros didáticos, atividades na classe, e extraclasse com a comunidade por exemplo, além de buscar fontes que contam a história dos

negros e da sua importância para a construção da sociedade.

Sally Price, antropóloga e teórica cultural, é conhecida no Brasil sobretudo pelo livro *Arte Primitiva em Centros Civilizados*, primeira publicação de 1989. A obra trata de um estudo antropológico acerca dos museus e mercado de arte, discutindo a internacionalização de obras produzidas por negros e indígenas, que são comercializadas e expostas em museus e galerias ocidentais, de modo que tornam estes povos originários invisibilizados e estereotipados. Acredita-se que sua obra contribuirá para compreendermos como as obras expostas na 35ª Bienal podem ser observadas, já que a exposição contrapõe com as influências eurocêntricas.

O autor Abdias do Nascimento foi poeta, ator, escritor, dramaturgo, artista plástico, professor universitário, político e ativista dos direitos civis e humanos das populações negras. Nascido em uma família negra e pobre da cidade de Franca, interior do Estado de São Paulo, é considerado um dos maiores expoentes da cultura negra no Brasil e no mundo. Fundou entidades pioneiras como o Teatro Experimental do Negro (TEN), o Museu da Arte Negra (MAN) e o Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros (IPEAFRO). Foi idealizador do Memorial Zumbi e do Movimento Negro Unificado (MNU) e atuou em movimentos nacionais e internacionais como a Ação Integralista Brasileira (AIB) e a Frente Negra Brasileira. A obra *O Genocídio do negro brasileiro: Processo de um racismo mascarado* trata sobre o processo de genocídio no Brasil, a partir de diversos aspectos raciais. Certamente, a obra contribuirá para discutirmos como o racismo surgiu no Brasil, sobretudo por uma perspectiva da cultura Afro-brasileira.

Dante Leite realizou pesquisas em temas centrais que estão ligadas às questões das diferenças, dos preconceitos e estereótipos disseminados pela cultura letrada. Suas investigações voltadas em maior parte para a área da psicologia têm caráter interdisciplinar ao dialogar com a antropologia e sociologia em busca de uma abordagem cultural e social, para questões psicológicas e individuais, e com a literatura, procurando interligar razão e sensibilidade. O livro *O caráter nacional brasileiro: história de uma ideologia* (1968) contribuirá para o percurso histórico das ideias produzidas sobre o Brasil pela cultura letrada desde a chegada dos portugueses no século XVI até meados do século XX, de maneira que elabora uma análise crítica dos estereótipos e ideologias presentes nos escritos clássicos sobre o Brasil.

Emanoel Araujo foi artista, pesquisador e conhecido pelas inúmeras contribuições para o fortalecimento da história e da arte afro-brasileira. Sua obra sobre *A Mão Afro-Brasileira* (2010), tende a contribuir no resgate de produções artísticas do passado e do presente e compreender não apenas a história da arte brasileira, mas da própria história do país.

Grada Kilomba, psicóloga, pesquisadora e artista, aborda na obra *Memória das Plantação: Episódios de racismo cotidiano* (2019) de que forma o racismo cotidiano pode interferir na educação antirracista. Para a autora, este tipo de prática se apresenta em todo discurso, imagens, gestos, ações e olhares. Neste viés, o racismo cotidiano não se refere a uma vivência pontual, mas a uma junção de experiências de vida, as quais podem atrelar-se ao processo de educação e na arte, o que possibilita uma exposição constante ao perigo da forma como ela é exercida.

Como já apontado, a metodologia desta pesquisa é de caráter qualitativo e bibliográfico, e se baseou fundamentalmente em três etapas. No primeiro momento, haverá uma investigação focalizada em toda expografia da 35ª Bienal que estejam vinculadas com a arte afro-brasileira. Nessa etapa, serão escolhidas obras que englobam temas da arte afro-brasileira, a partir do arcabouço teórico. As obras retratam sobre o enaltecimento das identidades negras e as produções artísticas sobre conflitos de apagamentos raciais. As produções, em sua maioria, não necessariamente possuem os dois enfoques citados, e serão avaliadas de acordo com as reflexões dos autores e autoras apresentadas. Vale ressaltar que as obras escolhidas foram analisadas e fotografadas, portanto, o olhar será apurado com detalhes.

Seguidamente, cada obra será relacionada as questões da educação antirracista, com objetivo de arquitetar possíveis debates raciais no processo de escolarização. Para fundamentar as análises, será necessário inserir imagens na dissertação para facilitar a interpretação e percepção do leitor sobre arte afro-brasileira no ensino das artes visuais. Após a correlação, a análise de todas as obras será desenvolvida a partir do embasamento teórico, apontado nesse projeto e dentre outros não mencionados.

No terceiro e último momento, serão apontadas, de maneira sucinta, estratégias antirracistas, a partir do referencial bibliográfico, a serem trabalhados em sala de aula, pela ótica de cada obra apresentada. Em síntese, o terceiro momento é o cruzamento entre pesquisa conceitual e os resultados obtidos a partir das análises das obras, utilizando todo o aporte já adquirido na pesquisa bibliográfica, para apresentar o resultado de todo material coletado utilizando-se de diferentes áreas do conhecimento, como a educação e as artes visuais.

Segundo Moreno e Rizolli (2019), a Bienal de São Paulo é uma exposição de artes que ocorre a cada dois anos, desde 1951. É considerada um dos três principais eventos internacionais realizados no Brasil relacionados ao circuito artístico. A Bienal de Veneza e Documenta de Kassel estão em conjunto como as principais mostras de arte contemporânea do mundo ocidental, porém, a Bienal de São Paulo se sobressai por ser maior exposição de arte do hemisfério sul, por reunir mais de quinhentas mil pessoas por edição, com curadoria inovadora

e foco no cenário contemporâneo.

Desde sua criação, 35 bienais foram produzidas com a participação de mais de 170 países e 16 mil artistas. O evento acontece no Pavilhão Ciccillo Matarazzo do Parque Ibirapuera, construído com todos os outros edifícios do parque em 1954. O prédio, conhecido como “Pavilhão da Bienal”, foi projetado por Oscar Niemeyer como forma de comemorar o IV centenário da cidade de São Paulo (Almeida, 2023).

A Fundação Bienal de São Paulo surgiu em 1962 com objetivo de idealizar e inserir práticas artísticas iniciativas, educativas e sociais. Além de movimentar a economia e reafirmar o propósito que a guiam desde seu surgimento, há um compromisso com as artes visuais, a formação de repertório e o desenvolvimento da cena cultural brasileira, que se agrupam como um dos objetivos que a Fundação propõe em realizar (Moreno; Rizolli, 2019).

Sob esta ótica, na 35ª Bienal a proposta está relacionada com as múltiplas possibilidades de coreografar o impossível. Segundo o catálogo da 35ª Bienal de Artes de São Paulo, entende-se o título “Coreografias do Impossível” como abertura para as imaginações a respeito do desconhecido, ou mesmo do que se figura no marco das possibilidades e impossibilidades. (Lima; Kilomba; Menezes; Borja-Villel, 2023). Ou seja, o título da Bienal remete ao público as possibilidades de movimento e performance no tempo e espaço, além de induzir às possibilidades que carregam o presente, passado e futuro. Já o impossível retrata as condições que muitos corpos enfrentam para existir no mundo, configuradas na sociedade atual.

Foi a primeira vez na história da Bienal que a curadoria foi composta majoritariamente por pessoas negras, como Diane Lima¹, Grada Kilomba, Hélio Menezes e Manuel Borja-Villel. Segundo o artigo da revista “Obras para prestar mais atenção na 35ª Bienal de São Paulo”, o evento selecionou 121 artistas e 1100 obras, onde inclui práticas artísticas, arquivo e prática de resistência, além de traçar por múltiplas linguagens como o cinema, as artes visuais, música, arte ritual, a dança e a poesia.

Com isso, a questão formulada pelos curadores para o público é “*Como corpos em movimento são capazes de coreografar o possível dentro do impossível?*”. À vista disso, o questionamento proposto para ser refletido é fundamental, dado que existe um número significativo de artistas que são afrodescendentes, segundo o catálogo da 35ª Bienal de Artes e fazem parte de países que tradicionalmente não eram representados em eventos internacionais

¹ A Fundação Bienal de São Paulo anunciou a curadoria de Diane Lima para o Pavilhão do Brasil na 61ª Exposição Internacional de Arte, La Biennale di Venezia, que acontecerá de 9 de maio a 22 de novembro de 2026. As artistas selecionadas pela curadora Rosana Paulino e Adriana Varejão integram o projeto curatorial Comigo ninguém pode, como forma de tomar as ambiguidades da planta homônima como metáfora de proteção, toxicidade e resiliência. Disponível em: <https://bienal.org.br/anuncio-biennale-arte-2026/>. Acesso em 20 dez. 2025.

de arte, incluindo-se a própria Bienal.

Destarte, as inúmeras obras abordam discussões acerca de pautas raciais e sociais do mundo contemporâneo. A partir da visita, a 35ª Bienal mostra-se como ferramenta de uma educação antirracista, e por essa ótica utiliza-se de obras de Ayrson Heráclito e Tiganá Santana, entre outras, sendo um marco importante para todo o hemisfério sul de Arte e das bienais anteriores.

São obras que problematizam as relações entre raça, gênero, sexualidade, colonização, escravidão, apagamentos culturais e abordam outras discussões que podem ser consideradas como questões urgentes, que necessitam de respostas e mudanças. Em vista disso, todas essas temáticas ocasionam em uma descentralização das normas tradicionais impostas por décadas da Bienal (Lima; Kilomba; Menezes; Borja-Villel, 2023).

A descentralização das normas tradicionais que foram impostas por décadas pode ser vista a partir de diversas produções artísticas compostas por artistas oriundos de povos indígenas, africanos e afrodescendentes. Além de registros sobre movimentos sociais, históricos e políticos que possibilitaram mudanças significativas para a sociedade contemporânea, há também presença de obras que estão vinculadas à subjetividade e à espiritualidade humana.

As questões apontadas pela 35ª Bienal demonstram sua potencialidade para a educação étnico-racial, sobretudo para o ensino das artes visuais, a partir de uma perspectiva de uma educação antirracista. Dessa maneira, ao observar algumas produções artísticas da exposição “Coreografias do Impossível”, podemos formular estratégias educativas, baseadas nas identificações de elementos potencializados pela experiência da diáspora africana evidenciados nas obras.

Alinhado a isso, é imprescindível pensar na escola do século XXI, como meio de descortinar padrões condicionados que por séculos foram engessados. Centralizar diferentes linguagens artísticas, como as artes visuais, é uma possibilidade de promover múltiplas formas de debates de tal modo a trazer questionamentos aos alunos sobre pautas raciais.

Pensar no processo de Ensino de Arte no Brasil é se debruçar lentamente com as mudanças que ocorrem devido ao preconceito, visto que ainda é recente a inserção na educação básica. Nessa perspectiva, para Pantaleão (2019), o qual descreve em *Arte e Educação no Brasil: Linguagem, Expressão e Objeto de conhecimento*, aponta o desdobramento de toda formação e pensamentos que integram o ensino de arte no Brasil.

Durante o reinado e o império, [houve] a necessidade de formar uma elite que defendesse a colônia dos invasores e que movimentasse culturalmente a Corte, enquanto que durante os primeiros anos de República, foi a necessidade de

uma elite que governasse o país o que norteou o pensamento educacional brasileiro e reiterado o preconceito contra o ensino da arte, simbolizado pela academia de Belas-Artes, servindo à conservação do poder. Nossa tradição era marcadamente barroco-rococó, e a Academia de origem francesa, determinantemente neoclássica, marcou os ensinamentos e as atividades artísticas na Corte. (Pantaleão, 2019, p.2)

Por meio dessa perspectiva, que norteou o pensamento educacional de arte no Brasil, os aspectos apresentados atravessaram para além da estética e entrelaçaram-se nos interesses políticos e sociais do período colonial até nos primeiros anos de República. Deste modo, compreende-se como toda a formação cultural passou por mecanismos para manter o pensamento dominante, o que ocasionou na impossibilidade de pensar em arte de modo libertador e trazer outras expressões artísticas para além das implantadas.

Vale ressaltar que os moldes neoclássicos apresentados nesse período impactaram fortemente na formação de arte, de modo que se operava na sociedade o controle e a normatização para além das expressões artísticas, já que havia uma influência na valorização da razão, ordem e disciplina. Ainda que, após a Proclamação da República, se esperasse uma democratização e mudanças no ensino de arte, os interesses da elite se mantiveram com visões europeizadas e longe de abarcar outras expressões artísticas.

O que se entende da História da arte-educação no Brasil sempre foi fundamentado a partir de influências eurocêtricas, de maneira que tangencia em conteúdos solidificados ao preconceito e às exclusões sociais impostas na sociedade brasileira. A ausência de incentivos educacionais sobre direitos de inclusão fez com que o corpo social atravessasse tendências eurocêtricas. Um exemplo disso foi a Missão Francesa, trazida na ocasião da criação da Escola Imperial de Belas Artes. Pantaleão (2019) aponta fortemente o processo de construção do ensino de arte no Brasil nesse período:

A Missão Francesa já encontrou uma arte distinta, de traços originais que podemos chamar de barroco brasileiro. Nossos artistas, todos de origem popular, mestiços em sua maioria, eram vistos pelas camadas superiores como simples artesãos, mas não só quebraram a uniformidade do barroco de importação, jesuíticos, apresentando contribuição renovadora, como realizaram uma arte que já poderíamos considerar como brasileira. (Pantaleão, 2019, p. 2)

Apesar de toda a construção artística advinda da Missão Francesa, os traços apresentados nas produções do Brasil já estavam com fortes marcadores de inovação, autenticidade e identidade. Embora possua essas características singulares, a elite ainda enxergava as obras feitas como “fazedores” e não como “artistas”, o que possibilita

compreender toda articulação de pensamentos eurocêntricos sob a ótica das obras afro-brasileiras, que se perpetua na contemporaneidade.

Ainda nessa linha de pensamento, Barbosa (1978 apud Pantaleão, 2019) destaca como foi a inserção do ensino de arte no século XX.

A metodologia da Escola de Belas-Artes influenciou grandemente o ensino da Arte a nível primário e, principalmente, secundário, durante os vinte e dois primeiros anos do século XX. [...] Neste momento, a preocupação central a respeito do ensino da Arte, era a implantação nas escolas primárias e secundárias e mesmo a sua obrigatoriedade, reivindicando um lugar para Arte no currículo. (Barbosa, 1978 apud Pantaleão, 2019, p. 2)

Por esse viés, todo processo de inserir Arte como disciplina perpassa por um esforço atrelado às questões políticas e educacionais. Embora, com o tempo, foi concebido a inserção a partir das influências da Escola de Belas Artes, seguiam-se padrões tradicionais e engessados. A exemplo, tem-se as reproduções de desenhos e pinturas clássicas, ocasionando no impedimento para aberturas de produções de arte afro-brasileira ainda nesse século XX e XIX.

No entanto, para se aproximar desse estilo, passou-se por reformulações gradativas, com base na explicação de Barbosa (1978 apud Pantaleão, 2019), em que afirma que durante as primeiras décadas do século XX, o ensino de arte obteve uma forte influência republicana e da Escola de Belas Artes.

Compreende-se que durante esse período houve uma busca em incluir o ensino de arte nos currículos escolares por meio do desenho e posteriormente com a geometria. Devido a força industrial no Brasil, intensificada na Primeira Guerra Mundial, foi possível que as escolas profissionais produzissem intensamente devido ao interrompimento com a produção dos países europeus. Neste contexto, a Geometria passou a ser influenciada pelo positivismo e neoclássico como conteúdo para compreender conceitos de linha, formas e traços precisos. Com este cenário, tais movimentações contribuíram para o desenvolvimento da arte e cultura do país.

É notável que os currículos e as ferramentas educacionais antirracistas possuem falhas que precisam urgentemente ser avaliadas. Consequentemente, todos esses reflexos do processo de colonização atingem diversos grupos, especificamente os oriundos de África. O recorte desta pesquisa abrange o ensino da arte afro-brasileira no campo das artes visuais, pautada na Lei 11645/08, que preconiza o ensino da cultura indígena e afro-brasileira no Ensino Básico.

No artigo Educação e Identidade Negra de Gomes (2002), a autora traz reflexões sobre a identidade negra, em que fala sobre a importância da valorização da cultura negra e aponta as discriminações e segregações percebidas no ambiente escolar, a partir da trajetória de pessoas

negras nesse espaço. Para que isso não ocorra, é necessário romper com as demonizações e estereótipos das culturas de África e fomentar a afro-brasilidade através de conteúdos raciais programáticos em sala de aula.

Em contrapartida, quando há um preparo e um empenho de levar essas pautas para escola, o percurso de pessoas negras toma diferentes dimensões. Permite-se o pertencimento de identidade, que resulta em reconhecimento sobre a sua própria história e cultura, gerando possibilidade em uma sociedade mais igualitária.

Partindo deste ponto, cabe considerar que as práticas pedagógicas ainda são fragilizadas, sobretudo as abordagens étnico-raciais, temáticas que empreendem na formação humanitária por direitos, respeito à diversidade e dignidade. Inserir produções de arte afro-brasileira em sala de aula, como meio de promover análise e debates a partir dessas narrativas, tende a gerar reflexões em grupos subalternizados, que ainda são pouco debatidos no âmbito escolar.

Tal compreensão deve ser observada como transformação que pode ser acionada a partir do campo educacional, pois tende problematizar o ensino de arte e provocar reflexões para além da sala de aula, em que fratura camadas racistas ainda engessadas na sociedade e rearticula as relações de poder, que podem ser percebidas no corpo social.

As artes visuais são um campo favorável para trazer questões das relações étnico-raciais. A união entre a arte e as dinâmicas pedagógicas permite que trabalhe os conteúdos de forma sensível e interdisciplinar, por meio de materiais e ferramentas que promovem a criatividade e cooperação entre os alunos.

Considerando que uma sala de aula pode abrigar alunos pertencentes às diferentes regiões, etnias e culturas, acreditamos ser possível realizar atividades que estimulem os alunos a conhecerem e aprenderem sobre as diversas pautas raciais, a partir de análises de obras. Mapear e investigar as criações artísticas referente aos temas raciais da 35ª Bienal de São Paulo, uma vez categorizado como questões atuais da sociedade, possibilita aos educandos compreenderem o contexto histórico, sobretudo protagonizado por pessoas negras.

A relevância de propostas para o ensino de arte permite restabelecer novas visões socioculturais e raciais, mudanças significativas para tais grupos, além de reafirmar a importância do campo das artes visuais como vetor para o senso crítico e a subjetividade.

Assim, para pensar na escola como espaço de reafirmação cultural afro-brasileira, é preciso resistir e provocar reflexões acerca da ausência de conteúdos específicos nos currículos da educação básica, como pautas das relações étnico-raciais, sobretudo no ensino de arte. O livro do antropólogo e professor brasileiro-congolês Kabengele Munanga, “Superando o Racismo na Escola”, afirma que:

[...] sabemos que nossos instrumentos de trabalho na escola e na sala de aula, isto é, os livros e outros materiais didáticos visuais e audiovisuais carregam os mesmos conteúdos viciados, depreciativos e preconceituosos em relação aos povos e culturas não oriundos do mundo ocidental. Os mesmos preconceitos permeiam também o cotidiano das relações sociais de alunos entre si e de alunos com professores no espaço escolar (Munanga, 2005, p.15).

Aqui, o autor se refere aos instrumentos de trabalho na escola e em sala de aula, como os livros que são materiais didáticos e que, por inúmeras vezes, carregam conteúdos pouco aprofundamentos sobre temáticas das relações étnico-raciais. O que se percebe é um déficit que necessita urgentemente ser preenchido por conteúdos mais aprofundados e discutido no espaço da educação, de maneira que provoque e conscientize condutas raciais ao educando.

Assim, para que o espaço escolar seja cada vez mais um lugar de construção da memória e que reverbere o pensamento crítico no seio da sociedade, é importante que se pense nas artes visuais como ferramenta de estímulo à reflexão no nosso contexto social atual.

É perceptível que as práticas pedagógicas na sala de aula voltadas ao combate à discriminação racial ocorrem de forma isolada em alguns períodos do ano e, embora haja uma preocupação com a revisão de valores e conceitos discriminatórios enraizados na sociedade, não se planejam ações efetivas que busquem coletivamente refletir e enfrentar o racismo. Com a obtenção das dinâmicas educacionais sobre as relações raciais, o reconhecimento desse combate tende a ser uma conquista significativa e com uma posição marcante para arrostar o racismo.

Sendo assim, uma vez que os conteúdos raciais estiverem incluídos no currículo pedagógico e estar em práxis no âmbito escolar, contribuir-se-á para o desenvolvimento de uma ideia compromissada com o antirracismo. O intuito é combater toda a ideia de inferioridade e superioridade entre grupos étnicos e raciais, os quais buscam ainda uma compreensão integral, respeitada e valorizada de seu povo.

O objetivo deste trabalho é construir novas reflexões que promovam uma visão mais igualitária e antirracista para os educandos. Para isso, proponho investigar, mapear e analisar as obras de arte afro-brasileira expostas na 35ª Bienal de São Paulo que se apresentam como um fio condutor para contribuir com a educação antirracista, no ensino de arte. Desta forma, ao possibilitar trabalhos de diversas narrativas, analisar técnicas do campo das artes visuais e engendrar na educação, de modo interdisciplinar, será possível estabelecer debates a partir de inúmeras questões raciais, a ponto do aluno se relacionar não somente com a produção do artista, mas de identificar outras atmosferas vindas do artista.

2 ARTE AFRO-BRASILEIRA: UM OLHAR PARA A EDUCAÇÃO ANTIRRACISTA NO CAMPO DAS ARTES VISUAIS

Para compreender o que é Arte Afro-brasileira, é necessário perpassar por fundamentações teóricas para analisar as possibilidades de observarmos o que a caracteriza e como pode ser debruçada no campo da educação nas Artes Visuais. Neste capítulo, serão abordados alguns conceitos de Arte Afro-brasileira ao longo da história. Vale salientar que não convém estabelecer uma definição única, mas proporcionar questões acerca da temática central. As bases para a compreensão estão relacionadas a partir de diversos fatores como culturais, estéticos e as que estão constituídos na cultura negra de modo geral.

Na contemporaneidade, tem-se evidenciado culturas que retratam sobre a minoria, de modo que atravessam cenários políticos, sociais, artísticos e educacionais. A partir desses contextos, são integradas discussões de gênero, sexualidade e a negritude. De forma complementar, as produções artísticas adentram nestes espaços e consequentemente perpassam pela concepção da arte afro-brasileira.

Nessa linha de pensamento, é importante fundamentar a concepção de identidade para que adentre na Arte afro-brasileira, de modo mais aprofundado. Por meio dos estudos de Hall (2006), permite-se refletir sobre identidade pela noção da diáspora. Stuart Hall é fundamental, já que foi um dos primeiros nomes a tratar sobre identidade pelo viés de questões étnicas e raciais, sendo um dos responsáveis por abordar sobre o contexto migratório entre Caribe e Grã-Bretanha.

No geral, seus pensamentos estão atrelados à construção da arte afro-brasileira, uma vez que se compreende a formação da população do país, já que forçadamente africanos deslocaram-se para o Brasil por meio do processo de escravização.

Em seu livro intitulado como *A Identidade cultural na pós-modernidade*, o autor aponta como a identidade se desdobra.

Assim, a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo "imaginário" ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre "em processo", sempre "sendo formada". (Hall, 2006, p. 38)

Assim, a identidade se reconhece como um processo formado por constantes modificações a partir das experiências, contextos sociais e culturais. Apesar das construções contínuas, a arte afro-brasileira também se adequa às reconstruções de identidade, já que exige

estar em reelaboração para se firmar um meio de afirmação ao reconhecimento das comunidades negras na sociedade. Advindo deste processo, surgiram manifestações culturais e religiosas dos povos africanos em outro território, como um meio de resistência e sobrevivência. Foi necessário adaptar-se a todo o contexto colonialista para executar suas práticas religiosas e suas artes. Portanto, arte e identidade, pelo viés da diáspora, estão relacionadas e devem ser tratadas no campo da arte afro-brasileira para a compreensão das obras contemporâneas.

Este é o ponto central para refletirmos o modo como as criações de arte afro-brasileira foram sendo modificadas. Observa-se que antes estava somente associada às práticas religiosas e folclóricas, o que não proporciona uma compreensão ampla de identidade negra, em que dependia necessariamente de intervenções de artistas ou intelectuais para interpretar o que é identidade através das produções artísticas.

Na contemporaneidade, observa-se a expansão da identidade negra representada nos trabalhos artísticos, que por vezes não atende um intermediário para apresentar a ideia central de uma obra representante de povos africanos ou em diáspora. Isso fortalece o reconhecimento dos artistas, sem os estereótipos e as simplificações do que é a arte afro-brasileira. Um exemplo desta dinâmica é 35ª Bienal de São Paulo (2023), a qual atende os movimentos de desvinculação de estereótipos sobre a população negra e abre possibilidades para o protagonismo negro ocupar espaços para além das estéticas carregadas de generalização.

Em *África, Brasil e arte: persistentes desafios*, Conduru (2021) afirma que devido todo o processo de escravização, as práticas e ritos oriundos de África foram camuflados e violentados, assim como suas demonstrações artísticas, o que ocasionou em um processo de embranquecimento imposto ao povo africano. Havia artistas negros e negras que utilizaram do seu conhecimento para executar imagens de santos católicos e cânones que remetem à cultura artística europeia, o que impactou diretamente na cultura afro-brasileira vista na contemporaneidade.

Assim, pode-se considerar que o cruzamento violento da arte afro-brasileira não veio de uma escola baseada em estudos ocidentais e harmoniosos como vista na Escola de Belas Artes, mas de conflitos profundos e imposição de poder sobre uma cultura. A consequência são criações e artistas que exigem espaços assim como de seus colonizadores. de modo a permitir apresentar suas vivências culturais e suas múltiplas identidades.

Mesmo com todo o processo histórico de negação, na contemporaneidade as contribuições negras no campo das artes visuais têm se tornado cada vez mais amplificadas, seja por meio de reconstrução e ressignificação de espaço ou pela nutrição identitária. Torna-se possível a realização de ações que tangenciam em reflexões e mudanças nesse campo,

sobretudo possibilitando viabilizar narrativas de artistas periféricos no circuito profissional. A arte contemporânea possibilita que o modo como se enxerga as produções de artistas negros que tratam sobre questões raciais se modifique, abrindo caminhos para inserir referenciais, territórios e discursos semelhantes à comunidade negra.

2.1 Arte afro-brasileira: autores e conceitos

Ao observarmos o modo operante como as peças de arte são expostas em museus, galerias, em espaços culturais etc., percebem-se determinadas posições que, em conjunto às informações presentes, possibilita compreender mais a fundo a intenção ou reforça um olhar estereotipado sobre a arte produzida.

Nesse contexto, destacam-se três autores que alicerçam contribuições norteadoras para o desenvolvimento da compreensão sobre a Arte afro-brasileira. Abdias do Nascimento (2021), Roberto Conduru (2013, 2021) e, por fim, Vagner Silva (2008). Os teóricos permitem compreender como a História da Arte tem se ampliado por meio de debates que tensionam questões raciais e evidenciam os caminhos percorridos pelos artistas negros em espaços de arte, assim como o sistema de arte apresentado na contemporaneidade, uma vez que se entende como urgência inserir artistas negros em conjunto com produções nesses espaços.

Essas ideias centrais são cruciais para entender a relevância da 35ª Bienal de São Paulo, já que impulsionou para reflexões acerca da arte contemporânea negra, por meio da compreensão sobre a estética, a história, as instituições de arte, a valorização da cultura, a identidade negra e o questionamento do cânone eurocêntrico em espaços de artes.

Início com reflexões de Abdias do Nascimento, a partir de *O Genocídio Negro Brasileiro* (2016), na qual o autor trata sobre a força que a arte possui quando está vinculada ao amor. Este sentimento provoca integração humana e cultural, de modo que se configura por meio de um olhar coletivo.

O amor é mais do que a mera simpatia, decorrência da subjetividade; ele é a solidariedade num compromisso ativo. Amor significa um valor dinâmico. Consequentemente, o artista tem o dever compulsório, nesse transe amoroso, de exprimir sua relação concreta com a vida e a cultura do seu povo. Em todos os níveis, formas, significações, implicações e conotações. O exercício da pura abstração, o jogo formal incontaminado, reduz-se ao parâmetro do nada: ao artifício da “arte pela arte”. (Nascimento, 2016, p. 196)

Nessa linha de pensamento, Nascimento promove associar esse sentimento à maneira que a produção de arte negra no Brasil tem assumido o compromisso com a ancestralidade, o

que leva a um olhar menos individualista. Embora não romantize todo o processo da história de invasão dos países de África, fortemente marcada por violências e tentativa de apagamento cultural, busca uma visão mais otimista em relação à construção da arte brasileira negra. Do mesmo modo que outros países das Américas foram colonizados e passaram pelo processo de exploração física, criativa, cultural e espiritual, o autor explica como esse processo violento impulsiona a arte afro-brasileira, no que tange ao surgimento de ideias para romper com o silenciamento e construir legitimidade para as expressões afro-brasileiras.

O que tem sido e o que é no presente a arte negra no Brasil? Devo dizer inicialmente que o processo da arte afro-brasileira tem sido, na essência, o mesmo observado em outros países do novo mundo onde existiu a escravização dos africanos. Há pequenas diferenças nos detalhes, influenciadas pela história de cada país, variações de nuances, porém a violência inerente ao sistema escravagista iguala a experiência histórica de todos os negros no continente das três Américas. Nessas, os poderes coloniais articulam a proscrição do poder criativo do africano, através da desumanização semelhante àquele por eles aplicada no próprio continente africano. (Nascimento, 2016, p.196).

Refletir sobre esse trecho é promover reconhecimento e valorização da afirmação de toda identidade negra brasileira, além de amplificar o olhar acerca das inúmeras violências e modos de resistência, para que se perceba além dos caminhos espinhosos que toda a cultura e a arte negra carregam.

Compreende-se que a partir da esquematização que havia entre os brancos que se estavam em lugar de poder como “superiores”, o negro -africano estava atribuído à “inferioridade nata”. Isso impactou nas relações humanas, sobretudo ligadas ao poder, ao transitar pela antropologia, etnologia, história e entre outros campos. Nascimento aponta como as instituições enxergavam as produções artísticas.

O ano de 1843 marca o lançamento da ideia de P.F. von Siebald de fundar museus etnográficos nos países europeus colonizadores, porque, entre outras razões invocadas seria um “negócio lucrativo”. Daí em diante, proliferam as instituições etnográficas; os modelos mais destacados foram os museus de Berlim, Roma, Londres, Dresden, Paris, Leipzig - todos agentes de estudos africanos a serviço do colonialismo e suas teorias racistas. Essas instituições se mancomunam aos cientistas, teóricos de toda espécie, e *scholars* na manipulação cabalística de teorema baseados no suposto exotismo e pitoresquismo dos povos selvagens, primitivos e inferiores que habitavam a África. (Ibid., p. 197)

Ao tratar da Arte africana como “primitiva”, no início do século XX, criaram-se impedimentos para a manifestação das expressões artísticas que correspondessem às culturas

advindas de África. Tal perspectiva e modelo estrutural categorizou obras como ligadas ao fetiche exótico e ao utilitarismo, com pouca ênfase nos significados das múltiplas estéticas e representações.

Vale enfatizar que, apesar de ter havido uma expansão da arte africana, isto só ocorreu por meio do olhar eurocêntrico, com artistas europeus que deram outras interpretações para a cultura africana. A exemplo, temos Picasso, que evidencia as máscaras e esculturas africanas. Por ter sido produzida por um nome significativo no campo das artes, há uma recepção positiva e valorização nos próprios circuitos de arte pelas produções do artista.

Durante os séculos XVI e XVII, era considerado somente realizar trabalhos com artistas negros para produzir expressões artísticas direcionadas a líderes religiosos, o que acarreta o engessamento e na expressão do artista produzir suas próprias ideias. Nascimento reflete com base nos percursos acerca da construção artística da arte negra no Brasil. Conforme Nascimento:

Arte negro - africana na diáspora, enquanto marginal em relação arte santificada pelas sociedades locais, simultaneamente mantém as características ditadas pela história, pelo ambiente e pelas culturas dos respectivos países escravocratas. Nunca deixa, porém, de conservar temas, formas, símbolos, técnicas e conteúdos africanos em sua função revolucionária de instrumento de conscientização. Sua essência é uma parte vital da criatividade africana. (Nascimento, 2016, p. 204).

Acerca da marginalização dos corpos negros no período da expansão europeia, notam-se os primeiros desdobramentos para que a população negra de artistas apresentasse suas habilidades artísticas, ainda que houvesse ausência no reconhecimento. Isso se tornou fundamental como um ponto de partida para o início de novas narrativas que serão apresentadas nos próximos séculos.

Contudo, inicialmente, é de suma importância apontar baseado na perspectiva de Conduru a designação da terminologia arte afro-brasileira, a qual *África, Brasil e Arte-Persistentes Desafios* (2021) explica os desafios que a terminologia perpassou para que fosse utilizada na contemporaneidade.

A partir da década de 1950, não foi alterada apenas a terminologia, de “arte negra” para “arte afro-brasileira”, mas também os tipos de obra e de autoria que essas designações abarcam, passando a incluir mais do que arte sacra e não apenas autores afrodescendentes. Um escopo não isento de limites e desafios. (Conduru, 2021, p. 338)

Nesse sentido, ao escolher a mudança da palavra, assegura-se expandir as produções de

arte feitas por e para pessoas negras, já que tem como objetivo romper com marginalização cultural e com os estereótipos de uma arte “autêntica” originada do continente africano, buscando reconhecer a presença negra na constituição da cultura brasileira. Entretanto, num primeiro momento, a chamada “arte negra” abarcava artistas que dialogavam com a cultura negra do Brasil, mas que não eram necessariamente negros:

Além de Agnaldo Manoel dos Santos, Rubem Valentim, Mestre Didi e Hélio Oiticica, cabe mencionar Lygia Pape, Lygia Clark, Antônio Manoel, Carlos Vergara, José Roberto Aguilar, Regina Vater, Cildo Meireles, Artur Barrio e Luiz Alphonsus, entre outros, cujas obras resultaram ou foram percebidas a partir de experiências em favelas e terreiros, ruas e outros espaços de cidades no Brasil nos quais o africanismo é um elemento intrínseco. (Conduru, 2021, p.322)

Baseado ainda na visão de Conduru (2021), o autor discorre sobre as fases que a conceituação de arte afro-brasileira percorreu e como ainda é lida na sociedade contemporânea.

Seu principal problema é a dimensão excludente do que é proposto como inclusivo. Apesar dessa conceituação abrangente ter sido delineada a partir dos anos 1950, explicitada em crítica em 1968, cristalizada de modo historiográfico em 1983, difundida expositivamente em 1988 e institucionalizada em museu a partir de 2004, o meio de arte brasileiro continuou a hierarquizar, desvalorizar e excluir afrodescendentes. As poucas e esporádicas exceções confirmam a perversa regra do racismo à brasileira: embora presentes e fundamentais, os afrodescendentes seguem sendo marginalizados. Nesse sentido, configurar “arte negra” ou “arte afro-brasileira” como um campo é, por um lado, destacar o que tem sido socialmente ocultado, mas, por outro, não deixa de reincidir no gueto. (Ibid., p. 338)

A partir dessa explicação, apesar de todo percurso, a arte afro-brasileira segue na tentativa de alcançar caminhos para não ser vista apenas como um produto marginalizado, mas que possa ser compreendida como uma categoria que tenciona inserir sua voz como um marcador de conscientização e igualdade, ainda que o caminho para atravessar a terminologia ainda seja carregada de desvalorização.

É notório que, por décadas, as representações de África não foram apresentadas a partir da pluralidade que o continente Africano apresenta enquanto múltiplas culturas, construções históricas e sociais. Deste modo, ao se aproximar da arte afro-brasileira, observa-se como a vertente artística, ligada a criticidade e a criatividade cultural, promove tentativa de romper com marcadores sociorraciais e abrir espaço para repertórios de identidades, pensamentos negros e políticos, como um meio de contribuir pelo processo de silenciamento que por séculos foi

mantido.

Cabe compreender que a arte afro-brasileira desempenha caminhos de amplificar culturas de África. Conduru (2021) opta por iniciar suas reflexões e evidenciar artistas que são afrodescendentes e suas contribuições no cenário artístico nacional. Em um primeiro momento, o autor destaca que a “arte negra” incluía a criação de artistas que não eram negros, como Hélio Oiticica, que pensava em elementos afro-brasileiros em seus trabalhos.

Essas mostras de Hélio Oiticica e de Mestre Didi na G4 são indícios de como outras relações entre arte e africanismo se amplificaram no meio cultural brasileiro na década de 1960.... Naquele período, Oiticica registrava sua produção em fotografias nas quais as obras eram percebidas, manipuladas, vestidas e animadas por seus amigos da Mangueira, quando não fotografadas na própria favela, indicando outro tipo de estímulo, colaboração, público, ambiente e fruição para seu trabalho em particular, mas talvez também para a arte, de maneira geral. (Conduru, 2021, p 318- 319).

Posteriormente, a designada “arte afro-brasileira” iria destacar apenas os artistas afrodescendentes, como Mestre Didi e Rubem Valentim, que impulsionaram as relações com o universo cultural afro no Brasil. Os artistas atuaram como transversais, que dialogam com a brasilidade, ou seja, a mestiçagem cultural. Cabe não cristalizar a expressão, já que todo esse processo de miscigenação foi uma estratégia para aniquilar a população negra.

Adentrar em citações de nomes de artistas afrodescendentes gera caminhos para observar e reconfigurar Brasil e África, nos quais se expandem para além, da raça e etnia. A contribuição da arte afro-brasileira não está configurada de forma limitada ao campo somente da estética, mas promove pensamentos que estão para além da produção artística vinculada por vezes apenas à matriz africana.

Assim, busca-se reformular a expressão “Arte Afro-brasileira”, que já está condicionada aos limites do que se entende enquanto vertente artística. Para Roberto Conduru, na obra *Pérolas negras – primeiros fios: experiências artísticas e culturais nos fluxos entre África e Brasil* (2013):

Usar a expressão arte afro-brasileira é insistir nas ideias de África como origem física discernível e de brasilidade como essência determinante de quem nasce e vive no Brasil e do que é aqui produzido. É óbvio que o nome África se refere a um lugar físico. Contudo, como disse o poeta Abdelwahab Meddeb, o termo é mais do que uma designação geográfica: “Ele pode também ter a dignidade de um conceito cujo campo é a questão da relação entre história e antropologia”. Portanto, África é mais do que um continente (Id.,2013, p. 21-22)

Por meio dessa reflexão, compreende-se que adotar essa vertente de modo limitado se dá ao fato de seguirmos tradicionalmente do modo como é apresentado na História da Arte, de modo que categoriza e reduz os papéis de arte afro-brasileira que são produzidos. Ou seja, reforça estereótipo do continente Africano como um território de arte fixa e com poucas aberturas para articular nas pluralidades das produções.

Para termos desta pesquisa, ressalta-se a importância do termo “arte afro-brasileira”, contudo salienta-se a limitação de como é utilizado para apresentar peças de arte que estão necessariamente ligadas rigidamente ao continente africano, fruto de um processo de miscigenação impulsionado por leituras violentas. Ao se referir aos artistas negros, será usado afrodescendentes, uma vez que há margem para pensar nas produções a partir da diáspora.

Refletir como a arte religiosa afro-brasileira está vinculada com a produção estética, de modo que exprime os valores coletivos, é compreender que toda produção perpassa pela identidade negra, para que adentre em contraste com as tradições artísticas europeias.

A obra de Vagner Silva, *Arte Religiosa Afro-Brasileira: As Múltiplas Estéticas da Devoção Brasileira* (2008), explica como essa arte afro-brasileira religiosa atravessa o corpo social por uma ótica que não viabiliza os critérios ocidentais tradicionais.

A arte religiosa afro-brasileira é eminentemente uma arte conceitual que exprime valores coletivos, mesmo quando os artistas que a praticam parecem se destacar como indivíduos com seus estilos pessoais perfeitamente reconhecíveis. Essa arte produz, por meio de um conjunto de objetos modelados, um sistema de idéias, de tal modo que idéias e objetos possam se expressar mutuamente enfatizando a inseparabilidade existente entre eles. A ideia religiosa não se “objetiva” na peça artística e nem esta é uma mera “função” do religioso. São antes linguagens diferentes que expressam planos complementares de significados, ou seja, são fatos sociais estético-religiosos. Por isso, insiste-se em que essa arte, apesar da influência da arte ocidental, dificilmente pode ser entendida como “arte pela arte”. (Silva, 2008, p. 99.)

Através desse olhar, compreende-se que a arte afro-brasileira possui características e significados que galgam valores coletivos, ou seja, representa as vivências comunitárias de maneira que não distancia a própria arte do contexto sociocultural, já que o sagrado é carregado de experiências das múltiplas vivências de pessoas negras. Isso se sobressai quando se refere às religiões de matriz africana, as quais se percebem as práticas, trajes e ferramentas de rituais inseridos na estética afro-religiosa.

Vagner reforça ainda como o corpo pode ser um mediador ao sagrado, quando o observamos por uma perspectiva afro-brasileira.

Por isso, todos os sentidos do corpo são extremamente valorizados nas religiões afro-brasileiras: cores e formas que os olhos distinguem; texturas e densidades que o tato reconhece; músicas e rezas que as bocas proferem, os ouvidos recebem e a memória preserva, sobretudo por meio da tradição oral; cheiros e sabores que os narizes e bocas reconhecem na degustação da elaborada cozinha ritual. (Silva, 2008, p. 100)

A partir dessa reflexão, há um reconhecimento de como as tradições religiosas afro-brasileiras não separam a matéria do espiritual. Quando se destaca para os “sentidos do corpo”, pode-se observar como os materiais e os instrumentos utilizados em espaços religiosos reforçam a centralidade do corpo com o espiritual, como experiência inseparável para alimentar a coletividade do espaço e da memória.

Ao sinalizar para o campo mercadológico de arte, o autor busca compreender que uma escultura (imagem) de um orixá ou entidade está para além da devoção e expressão da fé, mas apresenta modos que operam para preservar as tradições de matriz africana, de modo que a arte afro-brasileira continue seguindo seus cânones.

Grande parte dos objetos litúrgicos presentes nas religiões afro-brasileiras pode ser encontrada atualmente nas lojas e mercados de artigos religiosos. Expostos em vitrines exibem uma grande variedade de estéticas e técnicas de produção e de uso de materiais diversos. Os artesãos e comerciantes tiveram um papel fundamental para o desenvolvimento dos terreiros e a manutenção de uma estética de origem africana em seus desdobramentos como arte religiosa afro-brasileira. A existência de uma rota de comércio de produtos religiosos entre Lagos e Salvador na virada do século XIX, que parece existir até hoje, englobando os principais centros comerciais brasileiros e da África ocidental, demonstra uma demanda constante por parte dos cultuadores de orixás no Brasil em consumir objetos e estéticas de fontes africanas. (Ibid., p. 107)

Percebe-se, por meio dessa visão, que as produções comerciais, por vezes enquadradas em um sistema capitalista, necessitam de conhecimento tradicional e respeito para compreender o modo que a religião de matriz africana gera também uma movimentação de consumo e mercado advindo de sua expressão. Ou seja, toda produção comercial vinculada às manifestações de povos africanos afro-brasileiros é atravessada por um conhecimento tradicional. Embora o capitalismo se centralize, há uma importância que ultrapassa a estética das produções dos materiais e do consumo, que perpassam por uma visão consciente do sagrado.

Vagner Silva (2008) reforça a importância da arte religiosa afro-brasileira não estar inserida em moldes europeus, já que tende a ser classificada negativamente.

Outro aspecto importante é não classificarmos negativamente essas manifestações estético-religiosas como exemplos de um mundo pré-moderno, primitivo, exótico, animista e fetichista em contraste com a modernidade e seus valorizados movimentos artísticos, acadêmicos ou não, e suas religiões hegemônicas. (Silva, 2008. p,99)

Nessa linha de pensamento, será atribuída a terminologia “arte afro-brasileira” para indicar que as obras advêm da diáspora africana em território brasileiro, ainda que atravesse olhares cristalizados que foram construídos com padrões eurocêntricos e racistas, de modo que reduzem a arte em temáticas como símbolos religiosos, expressões populares, exótica ou marginalizadas, provocando o desfasamento na abordagem de outros temas sociais e da contemporaneidade acerca das produções artísticas.

O motivo da escolha se trata da tensionalidade e da compreensão da identidade afro-brasileira, na medida que impulsiona a categorização das obras afro-brasileiras, que de certo modo gera possibilidades de leituras reais das produções artísticas. Em razão disso, busca-se propor essa reflexão inicialmente como um dos pontos centrais da pesquisa. Pode-se compreender influências e pluralidades acerca das questões sociorraciais do Brasil, além de conceber mudanças em circuito de arte.

2.2 Artistas afrodescendentes

Com base nesse entendimento, a trajetória dos artistas negros desde a Escola de Belas Artes até a contemporaneidade é observada por óticas violentas. Para compreendermos, será necessário utilizar Conduru, em *Pérola negras: primeiros desafios: experiências artísticas e culturais nos fluxos entre África e Brasil*. Nela, o autor apresenta uma linha do tempo que evidencia a trajetória dos artistas negros do século XIX e meados do século XX, onde sinaliza a maneira como eram inseridos no campo das artes plásticas, as técnicas utilizadas, as obras que foram produzidas e os pensamentos impostos para se pensar arte, já que, ocasionalmente, suas vivências foram distorcidas e silenciadas a perspectiva da arte ocidental. Além de revelar os contrastes, a coletânea contribui para reconhecer a importância de centralizar a formação de arte afro-brasileira.

Ainda no processo da arte imperialista e burguesa, artistas afrodescendentes criam produções que são relacionadas à arte acadêmica. No século XIX, há representações dos artistas, todavia não condizentes com a sua autoimagem, mas ligadas às exigências da elite brasileira, como pinturas de paisagens, retratos e naturezas-mortas.

Por meio dessa perspectiva, Conduru (2013) aponta a seguinte reflexão sobre o modo

como as produções de arte de artistas negros foram consumidas:

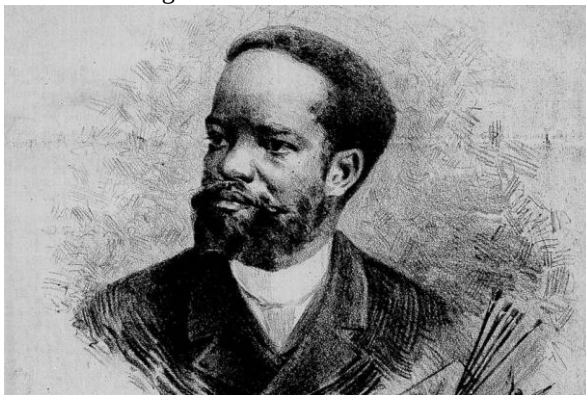
[...] parecem ocupados em exhibir o domínio das ditas belas-artes para atender aos anseios de uma clientela ocupada, principalmente, em mimetizar o gosto europeu, em constituir uma imagem da nação segundo o modelo civilizatório ocidental. Sem parecerem ter se preocupado com questões culturais africanas, eles se distinguiram no campo da arte por dominarem as referências artísticas europeias contemporâneas, se afirmaram socialmente atendendo às demandas e gostos da elite sociocultural brasileira. (Conduru, 2013, p.302).

Desse modo, compreender o processo de identidade racial dos artistas desse período desencadeia as relações complexas que existiam, a partir das representações produzidas que estavam condicionadas à visão do outro, como cultura e identidade. Embora, na contemporaneidade, existam artistas negros que retornam para criações artísticas ligadas à estética tradicional, aderem à ressignificação como uma manifestação do espaço que foi negado.

Por vezes, ressignificar o estilo de arte afro-brasileira, como uma alternativa de ocupar esses espaços que estruturalmente são de visões eurocêntricas. É de suma importância refletir as posições que os corpos negros no campo da arte ocuparam, de como moldaram as suas subjetividades e a sociedade como o todo.

Artistas como Estevão Silva (1844-1891), Antônio Firmino Monteiro (1855- 1888), Antônio Rafael Pinto Bandeira (1863 - 1896) e Arthur Timótheo da Costa (1882- 1922) estão associados a contextos marcados por desigualdade racial, social e institucional. Tais condições implicaram em enfrentamentos para acessar círculos artísticos, reconhecimento do seu ofício e limitações dentre outros espaços artísticos que foram apresentados no século XIX e início do XX, enquanto artistas negros. Mesmo com as adversidades, suas tentativas de protagonismo possibilitaram que outros artistas pudessem emergir.

Figura 1 - Estevão da Silva



Fonte: Centro Cultural UFMG
Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Figura 2 - Obra Goiabas e Pitangas (sem ano)



Figura 3 - Antônio Firmino Monteiro



Fonte: Portal Geledés

Figura 4 - Obra O Mascate, 1884



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Figura 5- Antônio Rafael Pinto Bandeira



Fonte: Silva (2016)

Figura 6 - Obra Natureza - Morta, 1891



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Figura 7 -Arthur Timótheo da Costa



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Figura 8 - Obra A Dama de Verde, 1908



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

O que se destaca, por meio dessa evidência, é a trajetória de cada artista, que se manifesta através de posicionamentos sutis. Mesmo marcadas por exclusões raciais, cada

trajetória apresenta os domínios de técnicas e habilidades. Todo esse envolvimento pode-se considerar como um meio de resistência, de tal forma que abre espaços para outros artistas negros ocuparem lugares que predominam embranquecimento.

No final do período escravocrata, ainda que houvesse certa visibilidade para o sujeito negro inserido no campo das artes visuais, os interesses apresentados na época não possibilitaram positivamente na cultura e na identidade, já que o controle social foi fortemente marcado pela visão eurocêntricas, visto que as produções foram realizadas por artistas europeus. Conduru (2013) destaca o jeito como os negros escravizados eram retratados no cotidiano, por meio de tarefas manuais, charges e as caricaturas. Foram aspectos que contribuíram para uma leitura enviesada acerca da população negra e fortaleceram as relações de poder racial representado na época.

No percorrer do período, sobretudo no século XX, surgiram outras representações para compreender os corpos negros, a partir das mudanças significativas, feitas pela lapidação de artistas negros que estão inseridos no espaço cenário colonial e imperialista. As mudanças aconteceram, como observado por Conduru (2013), através do período Modernista, que passou a produzir uma ótica da miscigenação marcada pela romantização da identidade negra, visto como símbolo da brasilidade, no que tange à despolitização da experiência negra no Brasil. Durante o período de Arte Moderna, o apagamento das violências cometidas as populações negras eram neutralizadas e suas lutas políticas estavam inseridas no silenciamento de impossibilitar reconhecimentos das complexidades enfrentadas pelos artistas negros e suas produções de arte nesse período.

Conduru, explica como o desdobramento das produções artísticas feita por pessoas eram vistas com a chegada do Movimento.

Quando não eram socialmente ignorados, os objetos fabricados e usados em seus rituais eram destruídos ou apreendidos por agentes estatais durante batidas policiais, para serem utilizados como provas criminais em julgamentos instruídos pela legislação discriminatória vigente entre 1890 e 1940, em um processo de desvalorização, cerceamento, marginalização, perseguição e extermínio dessas religiões e de seus praticantes que persistiu à mudança ARS - N 42 - ANO 19 326 África, Brasil e arte – persistentes desafios Roberto Conduru ESPECIAL : Histórias da Arte sem lugar na legislação e recentemente recrudescu. Em meio à violência, sua cultura material foi colecionada e preservada de modo assistemático e negligente, embora também parcial e problematicamente celebrada como um dos símbolos da nação brasileira. (Conduru 2021, p. 325- 326)

Assim, percebe-se que houve um tom menos agressivo, em comparação aos períodos

anteriores, mas ainda se observava que as produções possuíam pouca originalidade, em comparação com a posição da pessoa negra na sociedade da época. Com o cenário em constante modificação, o artista Rubem Valentim inicia, na década de 1940, ações de produções artísticas que concedem aos artistas afrodescendentes elaborar artisticamente suas próprias narrativas visuais, por meio do viés estético ou a partir de questões sociais e raciais.

Ao direcionarmos para as produções afro-brasileiras, pela perspectiva de Emanuel Araujo, artista, curador e historiador da arte afro-brasileira, compreendemos as transformações de aberturas, como um meio de legitimar o reconhecimento da arte afro-brasileira no campo da curadoria e das artes visuais.

Ao longo da história, nota-se a complexa trajetória das peças resultante dos afrodescendentes. Suas produções promovem culturas, identidade e experiências que foram duramente marcadas por inúmeras adversidades para ocupar espaços de arte legitimamente. Abarcar fielmente a história da população negra sem construções cristalizadas, ainda, é desafiante para sua própria expressão artística.

Neste prisma, torna-se necessário refletir sobre os critérios adotados para a valorização de artistas negros que produzem na arte contemporânea e as abordagens que influenciam nas resistências e reconhecimento nos espaços que por vezes é dominado pela elite de arte.

Compreende-se que arte afro-brasileira atravessou caminhos espinhosos para adentrar no campo da arte contemporânea, de modo que as narrativas do eurocentrismo não fossem o centro do discurso artístico, mas para que as produções que pertencem à cultura dos em diáspora pudessem ter seu próprio reconhecimento. É importante destacar que, apesar das transformações que ocorrem frequentemente na arte afro-brasileira, *o mito da democracia*, a partir do olhar da miscigenação, ainda é presente nos circuitos de arte. Mesmo que as produções artísticas atendem conceitualmente os debates que são realizados, assim como o uso das ferramentas e linguagens que estão próximas da arte contemporânea, percebe-se um descompasso entre obras e o reconhecimento nos espaços de arte.

Nessa perspectiva, a marginalização e o silenciamento ainda estão em debruçamento, de forma que impulsiona para rompimentos com narrativas que sustentam a exclusão histórica dos artistas negros e de comunidade negra. Para isso, é necessário compreender que há movimentações realizadas por diversos artistas negros, que têm protagonizado quebras com as tradições que são escritas na história da arte no Brasil.

As contribuições na contemporaneidade atravessam a reparação histórica, a estética, a identidade, a memória e o espaço. Todas essas preocupações possibilitam o público e as instituições de arte a refletir e reconfigurar a história da arte no Brasil que, por séculos, se

manteve aprisionado no segmento da hegemonia cultural.

A utilização das reflexões de *A Mão Afro-Brasileira*, escrita por Araujo (2013), é o ponto central para compreendermos como as artes visuais de afrodescendentes são consumidas em instituições de arte.

A exposição intitulada “A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica” foi acompanhada de publicação homônima que acabou se tornando obra de referência nas bibliografias acerca do assunto. A mostra e o livro representam um marco, enquanto produções que elucidam lacunas nada desprezíveis no tocante à representação negra no universo da História da Arte brasileira (Araujo, 2013, p.38)

Dessa forma, o autor busca construir narrativa sobre as expressões artísticas a partir da identidade e cultura negra, viabilizando uma compreensão ampla para que o público entenda, por meio do olhar marginalizado e estereotipado, a constituição da história da arte brasileira, sob ótica das produções de artistas negros em diáspora.

Pensar a partir das perspectivas curatoriais de Araujo faz-se essencial, mesmo diante das adversidades com as suas referências negras na história social e política sob um olhar artístico. Sua contribuição foi profundamente significativa para a construção de espaços de arte que permitissem que as produções negras não estivessem vinculadas a condição de arte erudita, já que, por séculos, o consumo se deu majoritariamente pela burguesia, que dialoga com a ótica hegemônica e se afasta do popular e das vivências da comunidade negra. No entanto, as produções ocupam uma reparação simbólica que não é possível se restringir apenas nessas duas categorias da arte canônica e popular. O autor buscou inserir a arte afro-brasileira, em um contexto que não se aproximasse do “outro”, mas como parte importante para compor a cultura brasileira, além de propor caminhos que despertasse o protagonismo dos artistas negros, de modo que pudesse perpassar pela sabedoria ancestral, vivências e experiência da população negra.

Esses norteadores promovem estratégias de resistência para que, por fim, outros circuitos de arte, instituições e eventos culturais no Brasil se desdobrem para a ruptura de padrões que apoiam a hierarquização colonial, bem como promover um olhar para o campo de novas narrativas afro-brasileiras. Nesse sentido, para compreendermos como as obras de arte relacionadas à Arte afro-brasileira são expostas nestes espaços culturais, é de suma importância entendermos as formas que as produções artísticas dessa expressão cultural, foram e são expostas na contemporaneidade.

Assim, será utilizado nesse primeiro momento como arcabouço teórico a autora norte-

americana *Sally Price*, em seu livro “Arte Primitiva em Centros Civilizados”. Vale ressaltar que o termo primitivo é usado pela autora para designar o modo como o ocidente classifica produções não europeias, uma vez que o termo “primitivo” carrega perspectivas evolucionistas.

Consequentemente, desperta-se um olhar aguçado sobre como as produções ocidentais por vezes originárias do continente europeu são observadas pelo público, no que difere ao modo como são vistas quando se trata de criações artísticas que não estão vinculadas com ideias e estéticas que correspondem o ocidente, sobretudo europeias.

Por muitas vezes, obras criadas pela perspectiva ocidentais já possuíam uma história documentada como nomes, datas, revoluções políticas, momentos culturais e religiosos que, de certo modo, influenciou e determinou modos para a sociedade pensar e projetar suas vivências. Quando olhamos para estes trabalhos que costumam são categorizadas como objetos etnográficos, nota-se uma tendência para apresentar uma estabilização nas informações no que se diz respeito à compreensão das peças expostas como arcabouço histórico documental.

As observações com base nas etiquetas nas produções se tornam estabelecidas, de forma que convida o observador a interpretar e elaborar suas próprias leituras, quanto às possibilidades de explorar o próprio repertório sensório-emocional. Assim, cabe diferenciar obras denominadas como Arte Primitiva, para se referir às produções artísticas que não tiveram o mesmo protagonismo que as Artes Ocidentais. Para Price, obras da Arte Primitiva são inseridas nesse espaço com limitações.

No caso da Arte Primitiva, parece que uma situação do tipo “isto ou aquilo” limita o conteúdo da maioria das etiquetas do museu. As exposições tendem a apresentar os objetos ou como obras de arte (quando o padrão é se utilizar um texto tipo “coleira”, com o nome e endereço do proprietário) ou como um artefato etnográfico (caso em que sua origem geográfica, manufatura, função e significado esotérico são longamente elucidados). (Price, 2000, p. 3)

Por essa ótica, pouco se explora e se utiliza o sensório-emocional das obras da “Arte Primitiva”, conhecidas como arte produzidas por africanos e povos originários. As informações apresentadas em suas produções, por vezes são compostas por contextualizações geográficas e antropológicas, o que impede o público de se debruçar fielmente ao modo de fruição estética ou compreender o significado. Ao contrário das produções europeias, que produzem um respaldo claro, pois mesmo que carreguem excesso de informação ou ausência desta, a compreensão da leitura se torna de fácil assimilação.

Essas problematizações são refletidas de acordo como cada museu ou espaços culturais recebem distintas produções artísticas, que podem acarretar um olhar mais apurado para peças

que não se caracterizam com produções artísticas ocidentais, de modo que possa limitar o olhar do público, no que concerne em estereótipos e uniformidades da forma como se enxerga essas obras, mesmo que esteja como protagonista em uma determinada exposição.

Por vezes, criações artísticas oriundas das sociedades anteriormente chamadas de “primitivas” podem cair em falácias que consistem em presumir que produções oriundas de culturas não ocidentais são “menos elaboradas” ou tecnicamente e conceitualmente inferiores em comparação às artes ocidentais. Essa percepção potencializa visões homogeneizadas ao tratar de culturas não ocidentais por meio de visões estéticas e conceituais das obras.

Nesse sentido, ao observar produções artes afro-brasileiras, nota-se que existem dois pontos que podem nos levar a refletir como essas artes podem ser analisadas e inseridas em espaços culturais. A escolha de inserir as peças artísticas é geralmente do curador, assim como a ideia e o espaço onde será exposto, o que pode interferir positiva ou negativamente.

Em tempos não tão distantes, não se ouvia discussões aprofundadas acerca da dita “Arte Primitiva”, ou seja, de povos não-europeus, como eram designadas no passado, com toda a carga de racismo e evolucionismo possível. Muitas narrativas eram lidas com pouco aprofundamento de modo que se encaixavam em uma possível categoria de estética exótica ou em indagações rasas que pudessem provocar o público para descobrir a função utilitária ou ritualística dos objetos expostos. A arte afro-brasileira, de certo modo, carrega em parte a herança colonial dos debates em torno das classificações das artes africanas e suas relações com as artes ocidentais.

A complexidade de dar visibilidade à cultura negra brasileira foi entendida como o distanciamento que a cultura visual brasileira ainda proporciona para aproximar de suas origens, o que acarreta o esquecimento das raízes de África, que também faz parte da formação do país. Embora o Brasil seja descrito por uma sociedade multicultural, visto como entrelaçamento entre várias culturas, a relação é complexa.

Devido às perspectivas e experiências diferentes, o que se percebe que nos museus e entre outros espaços culturais da contemporaneidade é que as narrativas que buscam através do imagético proporcionar atenção e reconhecimento para essa cultura por séculos marginalizada, privilegiando a cultura europeia ou a cultura de massa.

Compreender a existência de processos sistemáticos de racismo que estão presentes no campo das artes é um ponto crucial para enxergar as lacunas notadas em espaços institucionais que inviabilizam profissionais negros. Ao relatar sobre pesquisa realizada pelo *Projeto Afro* publicada em 2020, Luciara Ribeiro afirma, por meio de dados obtidos à atuação de curadores negros em alguma instituição do campo das artes, que:

Apenas 20% dos curadores indígenas e negros atuam em alguma instituição, enquanto 80% não têm outra saída que não seja apostar na carreira independente/autônoma. Obviamente, esses dados também são atravessados por outros fatores que não afetam apenas os profissionais negros e indígenas, como a pouca autossuficiência da área em algumas instituições e as relações de trabalho marcadas por relações pessoais no sistema. (Ribeiro, 2020).

Ao levar essa observação para um ponto de vista racial, aponta-se uma ausência de oportunidades de modo estruturado que almeja o reconhecimento de pessoas negras, sobretudo em instituições tradicionais. Deste modo, resta aos subalternizados, por vezes, para trabalhos autônomos no campo das artes. Ainda que na contemporaneidade existam pluralidades, há dificuldades de pessoas negras ocuparem a liderança.

Quando ocorre a inserção, há outros impasses que estão vinculados à manutenção para se manter no campo, o que nos direciona para outras atmosferas que não cabem apenas na exclusão racial, mas para as relações pessoais que acarretam recursos financeiros para assegurar a estrutura da própria instituição cultural.

Ao adentrarmos na complexidade da arte afro-brasileira, é de suma importância refletirmos a partir de toda experiência colonial, o que ocasiona em diversos impactos tanto de um ponto de vista subjetivo como social. Diante desta reflexão, considera as diferentes modalidades de expressão como em múltiplas óticas, visto que toda diversidade que está englobada na arte afro-brasileira perpassa pelas vivências dos povos trazidos do continente africano e escravizados no Brasil.

No que se diz respeito à manifestação artística, as questões identitárias e representações culturais são atravessadas por meio de linguagens e expressões artísticas diferentes. Vale ressaltar que, além de espaços tradicionais do campo da arte, a visualidade tem se articulado fora dos circuitos oficiais de arte, que ocupam atmosferas como sinônimo de resistência.

Espaços como em comunidade ligadas a dança de rua, rimas, coletivos afrodescendentes e religiões de matriz africana estão presentes nas representações artísticas. Assim, impulsiona-se as comunidades a buscar suas próprias referências culturais para além das estruturas dominantes, fazendo contribuições à reinterpretação da arte afro-brasileira, de modo que possa promover reconhecimento gradual dos corpos negros.

Para compreendermos de maneira resumida sobre os primeiros estudos sobre as artes visuais afro-brasileira, é de suma importância destacar a reflexão a respeito do modo que o estilo era notado. A autora Mattos discute em sua obra *Arte Afro-Brasileira: Contraponto na Produção Visual* (2018):

Os primeiros estudos sobre as artes visuais afro-brasileiras ocorreram no âmbito dos campos do Direito e da Medicina, em finais do século XIX. Mas essas abordagens aconteciam sob a égide do racismo científico que imperava no universo acadêmico daquele tempo. A cultura material negra era tratada como o mais puro exemplo de demência ou incapacidade intelectual, principalmente pelos cientistas. (Mattos, 2019, p. 168)

Nesse sentido, compreender que os primeiros estudos sobre arte afro-brasileira foram atravessados pela visão racista científicista justifica como um dos parâmetros para perceber a desigualdade racial. Cientistas e estudiosos tinham como objetivo se debruçar sobre as produções com narrativas de inferioridade racial, já que estas recebiam titularidade de produtos irracionais ou de pouca capacidade.

Todas essas visões poderiam ser utilizadas como ferramenta para marginalizar e estereotipar a população negra, remetendo às décadas em que eram vistas como produtos/obras exóticas e primitivas. Tal visão impulsionou ainda mais a ausência de integralizar a história e a cultura africana no Brasil, tendo em vista discursos de dominação e opressão, de modo que aniquilava as culturas negras e os sabedores ancestrais através da ciência.

Segundo Araújo (2010), Manoel Querino - artista e professor negro, fundador da Academia de Belas Artes da Bahia - também investigou a produção negra naquele contexto. Ao realizar um estudo sobre os artífices e artesãos da cidade de Salvador, conseguiu transmitir uma visão positiva acerca da influência africana nas artes visuais, preocupando-se com o registro das origens étnicas daqueles criadores.

O fato de Querino ter sido um artista e professor muda o cenário para uma visão otimista e respeitosa sobre a influência africana nas artes visuais. Ao dar espaço para trabalhos de artistas negros que tratavam de diferentes questões da época, foi de suma importância para a sociedade desassociar a arte afro-brasileira, como primitiva ou com ausência de sofisticação intelectual.

Por essa ótica, entende-se que foi um dos pioneiros para resistência e construção no campo das artes visuais em relação a valorização da arte afro-brasileira. Apesar de todo feito, que torna de grande valia, o mecanismo não é condicionado a funcionar de maneira democrática, já que existem curadores, acadêmicos e dentre outros que adotam uma estrutura verticalizada e eurocêntrica, ao impedir que corpos subalternizados ocupem com recorrência ou democraticamente.

Tal postura corrobora com o retratado por Price (2000), de como as peças que habitavam em aldeias africanas eram expostas, a partir da organização de exposições que não questionavam a comunidade/aldeia de algum país de África, qual máscara merecia o rótulo de

“obra-prima”, assim como os indígenas da América do Sul, raramente atuantes como consultores sobre qual obra poderia estar na posição central da exposição.

As reflexões apontam como artistas, antropólogos ou curadores não se atentavam para essa intervenção, que causa implicações mais reais das diferentes estéticas, que pudessem conversar com o público. Para que isso ocorra, é necessário inserir corpos negros para ocuparem esses espaços como liderança, uma vez que os objetos expostos, por vezes, possuem uma simbologia ou crença para um povo para além do que o público possa compreender.

Discutir sobre o mercado de arte a partir dessa perspectiva é destacar como o circuito da arte, ainda na contemporaneidade, é controlado pela elite do mercado artístico, que tende a determinar o valor e proporcionar a visibilidade da peça de arte, podendo ocasionar em impactos negativos e pouca fluidez do artista.

Ao considerar como artistas afro-brasileiros necessitam assumir posturas que adentram contra a hegemonia da arte, produz-se contestação e resistência nesses espaços, já que a identidade negra está acima de um reflexo de vivência pessoal: é uma ferramenta política de suma importância para garantir visibilidade aos artistas minoritários.

A partir das reconfigurações que têm se tomado, em ênfase no discurso identitário, assim como nas práticas artísticas, a 35ª Bienal de São Paulo tem contribuído significativamente para o protagonismo e a presença nas narrativas artísticas. Observa-se o evento como um potente meio para transformar histórias, personagens e práticas políticas nesse circuito. Para isso, será necessário discutir sobre as movimentações que a 35ª Bienal produziu e suas nuances que precisam ser reparadas, a partir do ponto de vista racial, de maneira que possa ser vista e entendida por meio de vozes negras na arte brasileira.

3 A 35ª BIENAL DE SÃO PAULO: CURADORIA E ESPAÇO

Pensar na 35ª Bienal de São Paulo, a partir da titularidade “Coreografias do Impossível”, é estar próximo da temporalidade, fenômeno esse que requer paciência, discernimento, sabedoria e fluidez através desse pilar. A partir disso, faz-se imprescindível inserir uma cosmovisão de África, advindo dos Povos Bantu por meio da perspectiva do Orixá Iroku¹, divindade relacionado ao tempo.

3.1 35ª Bienal de São Paulo: Possibilidades para Coreografar o Impossível

Pode-se inserir a temporalidade como uma das propostas centrais da exposição, uma vez que abriga relações no corpo social, a *diluir* pela *Coreografia do Impossível*. Ao notar as adversidades do cotidiano, pautado na subalternidade da sociedade, provoca rompimentos nesse espaço e nas dimensões que discutem sobre corpos negros.

Essas coreografias convidam ao público retornar aos lugares que nos pertencem e desafiam movimentos para o impossível, como uma tentativa de desviar ou escapar da violência implantada no cotidiano. A 35ª Bienal de São Paulo busca por inquietações e produz movimentos que possam romper com as opressões e estruturas opressoras de grupos sem espaço para gerar suas próprias movimentações.

Utiliza-se, aqui, da pensadora Leda Maria Martins para compreendermos a proposta da edição 35ª, em que reforça por inúmeros momentos sobre a temporalidade a partir das coreografias da vida. Por meio dessa narrativa, a Bienal propõe intercâmbios por uma visão fluida e com proposta de dar possibilidades para o mundo da arte, mas sem alternância de buscar resoluções ou controle.

Com base nessa ótica, Leda nos ensina na obra que trata sobre *Performances do tempo espiralar* (2021, p. 81) a língua *Kicongo*, uma das línguas do Banto Congo. A autora acentua que *Tanga* vêm de pluralidades de sentidos, como a escrita e a dança, bem como tem origem o substantivo da mesma língua *Ntangu*, em que se designa ao tempo. Com bases nessa correlação, há uma simbiose entre o tempo, as danças e a escrita que se interligam nos processos da vida, de maneira poética.

A busca incansável pela plenitude torna-se uma realidade, por vezes, rígida para aqueles que estão constantemente vistos como marginalizados e emergidos na desigualdade. O que abarca como uma das críticas centrais da exposição, uma vez que, enquanto há pessoas condicionadas a estarem presas na impossibilidade, existem grupos que conseguem viver com

oportunidades que advém do acesso às possibilidades.

Hélio Menezes (2023) provoca o público a refletir sobre as compreensões do tempo a partir das *Coreografias do Impossível*.

Essas compreensões espiralares do tempo, que o percebem e o concebem como um saber localizado e corporificado, matriz de toda motricidade e, portanto, de toda possibilidade, lastreiam e encontram eco nas coreografias do impossível. O desejo de reunir e propor relações entre um conjunto de práticas artísticas e sociais que reivindicam outras cosmopercepções do tempo, que tratam de coreografar outras configurações de mundo — não obstante lidarem com a impossibilidade como condição —, foi baliza para as pesquisas que resultaram nesta 35ª Bienal, bem como nos ensaios e nas imagens que compõem esta publicação, agora disponível para sua leitura. (Menezes, 2023, p.15)

Ao refletirmos sobre essa percepção do antropólogo, é de suma importância notar as possibilidades que o tempo proporciona tanto para o corpo como para a localidade, no que diz respeito à memória e suas experiências individuais, que condiciona as próprias singulares. Este movimento impulsiona para ideias e para inúmeras possibilidades de criação de narrativas de mundo, ao encontro das *Coreografias do Impossível*.

Pensar na 35ª Bienal por meio dessa ótica permite uma busca ativa de romper com as percepções tradicionais nos espaços de arte, como tentativa de explorações para reconfigurar as impossibilidades.

Vale ressaltar que a ideia não é resolver, mas propor mergulhos nas complexidades do corpo social. A partir deste movimento, possibilita-se que possa ser questionado e, por consequência, faz florescer ou ressignificar nuances violentas a toda subalternidade, como ponto para transformar as impossibilidades. Estar no caráter do impossível é dispor direcionamento para corpos que vivem por uma ótica marginalizada.

Ao compreendermos as ideias e crítica central da 35ª Bienal, o espaço que as obras estão inseridas buscam visibilidade a partir da temporalidade, em que a sociedade, as peças e o tempo conversem entre si. Além disso, almejam a corporeidade subalterna para que possa ser/ter fluidez nesses espaços, como artifícios para criar alternativas para a realidade.

Antes de nos aprofundarmos nas discussões sobre espaço, é de suma importância destacarmos a proposta curatorial que vai de encontro com as afinidades entre as criações artísticas, sobretudo de ordem poética. Rompe-se, portanto, com exposições tradicionais, uma vez que são classificadas por meio de outras narrativas e bases expográficas, geralmente por temas, cronologias ou técnicas.

A curadoria cria a partir dessa ideia novas propostas de leituras que geram possibilidades

de novas conexões entre as produções expostas. O que se percebe, ainda singular, é abordagem de expor influências ligadas a comunidades e sociedades que sofrem da subalternidade, no que tange dar um novo sentido para o modo como são apresentadas para o público.

Dessa maneira, entende-se como um rompimento de hierarquização estruturado, já que as obras estão em uma condição mais fluida com o público. A curadora Diane Lima expõe suas inquietações a partir dos rompimentos que as comunidades subalternas provocam nesses espaços de circuito de arte.

O projeto da 35ª Bienal de São Paulo — coreografias do impossível — nasce em um importante e decisivo contexto de mobilização coletiva e social no que se refere aos debates sobre justiça, relações de poder, crítica institucional e representação na arte contemporânea. Como alguém que acompanhou ativamente essas discussões ao longo dos últimos dez anos, e considerando a relevância da Bienal de São Paulo no contexto internacional, a ausência de curadores negros brasileiros, que marcou as suas últimas 34 edições, no mínimo indica, com as coreografias do impossível, a singularidade do Brasil no debate, sobretudo levando em conta o conhecimento que a experiência do impossível, a partir daqui, tem produzido. (Lima, 2023, p. 33).

Ao refletirmos nas mudanças e rompimentos realizados na 35ª Bienal, chegamos em pautas que perpassam por enfrentamentos cotidianamente de pessoas pretas, indígenas, mulheres, sexualidade, a debates que estão vinculados com a justiça, relação de poder, crítica institucional e a representação da arte contemporânea.

Nesse sentido, a Bienal também aponta para lacunas que, por décadas, não foram preenchidas, como a colaboração de curadores negros brasileiros na Bienal de São Paulo, visto como um dos eventos mais influentes das artes. A impossibilidade também perpassa pelos desafios, assim como a resistência de fazedores de arte negra, no contexto sociocultural no Brasil.

A Bienal, para além de levantar todas as questões centrais já apresentadas, também busca compreender quais são as perspectivas dos artistas negros. Segundo Hélio, a partir de sua perspectiva curatorial:

O que é necessário para fazer surgir esses instantes? Que impactos a derrota e o terror podem gerar na linguagem? De que maneira artistas têm lido ou como vêm contornando os efeitos desses contextos impossíveis? Que proposições estéticas emergem de subjetividades insubmissas e estratégias coletivas de emancipação a partir, contra e a despeito da ruína? Além da reação combativa, da descrição figurativa e das políticas de representatividade, que outras formas expressivas a imaginação radical pode despertar, para além das expectativas de resistência por meio da frontalidade responsiva? (Menezes, 2023, p. 16).

A partir desses questionamentos, os apontamentos feitos geram reflexões acerca do que é produzido artisticamente, por meio das violências estruturadas. As perguntas estão baseadas nos coletivos, visto que também lidam com contexto de resistência. Ao se tratar da perspectiva curatorial, ressalva-se que o grupo é formado majoritariamente por pessoas negras, que entrega possibilidades de emancipações que podem ser refletidas ou respondidas.

Figura 9 - Curadoria 35ª Bienal Manuel Borja- Vilel, Diane Lima, Grada Kilomba e Hélio Menezes



Fonte: Globo.com, 2023.

Toda a criação do espaço e das coreografias do impossível foi pensada partindo do olhar dos artistas e em como poder representar as opressões e os contornos para criar efeitos de novas narrativas, para reinterpretar e valorizar memórias históricas. Estes questionamentos produzem desafios para o artista encontrar códigos visuais que possam interagir com o público.

Baseado nesta ótica da 35ª Bienal, a segmentação dos artistas foi pensada e organizada por meio de explorações atmosféricas poéticas, utópicas e, por vezes, de cura. Uma das formas de expressão que podem ser produzidas é por meio de uma imaginação não radical e não explícita, que tende a convidar o público à reflexão por meio de novas perspectivas.

O local onde é sediada a 35ª Bienal se apresenta através de espaços abertos e fechados, de modo que cause movimentos rítmicos por meio de curvas, o que gera rompimentos com a ortogonalidade do pavilhão. O conceito da exposição pode ser compreendido como um aspecto central do espaço, que gera e cria sensações pelo excesso das obras e de como estão expostas, seja em ambientes fechados ou em ambientes abertos. Toda a dinâmica promove formas de interação, além dos espaços de convivência que, de certo modo, estão ligados com os outros espaços do pavilhão.

Figura 10 - Pavilhão Bienal



Fonte: Fundação 35ª Bienal, 2023

A ideia de temporalidade está presente nas narrativas apresentadas no espaço onde a 35ª Bienal se fixou. Observa-se que as peças não estão lineares, mas se entrelaçam de modo que impede que algumas produções artísticas sejam categorizadas, já que há possibilidades de criação do mesmo modo que apresenta resistência.

Por meio dessa linha de pensamento, nota-se que a proposta curatorial à vista do espaço não abarcava propor tentativas de englobar ou solucionar pautas ou questões históricas de modo linear, mas sim ampliar possibilidades para uma nova temporalidade.

Por vezes, foi observado o conceito do “eixo espiral”, retirado de *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*, de Leda Maria Martins. Trata-se de como a 35ª Bienal traduzia as obras e o espaço. Por meio desta ótica poética, a autora afirma que:

são essas poéticas do corpo-tela que irradiam performativamente encruzilhando as linguagens artísticas, disciplinas, mídias e materialidades que se encontram reunidas no Pavilhão da Bienal. São corpos movidos por um tempo espiralar, em que grafar o saber é “sinônimo de uma experiênciacorporificada, de um saber encorpado, que encontra nesse corpo em performance seu lugar e ambiente de inscrição”. (Martins, 2021 apud Lima, 2023, p.37)

Compreende-se que, para além do processo curatorial, a arquitetura projetada estava inserida na mesma fluidez das *Coreografias*, de modo que construía uma mesma narrativa com as produções artísticas, ou seja, aberta e conectada com questões sociais e históricas. Isso corrobora com a proposta da 35ª Bienal, que rompe de forma aguçada com outras exposições de segmentos tradicionais.

3.2 A 35ª Bienal como Território de Resistência: Perspectivas a partir de uma visita técnica

Viajei para São Paulo no início de dezembro de 2023, movido pelo desejo de conhecer pela primeira vez a 35ª Bienal de São Paulo. O percurso da viagem foi marcado pela empolgação, desde o planejamento até a chegada na cidade. Assim que pisei fora do aeroporto, fui envolvido pela sinfonia acelerada da cidade do som incessante de buzinas de carros, ambulâncias e até a fumaça com cheiro forte de cigarro misturado ao ar levemente frio que já é comum da cidade.

Devido ao local onde fiquei hospedado, foi necessário recorrer ao transporte público para chegar no local almejado. No entanto, atravessar ruas e avenidas em um horário de pico deixou tudo mais árduo nas primeiras horas em São Paulo. Estava acompanhado de uma exaustão física e mental, a travessia estava entre encantamento e esgotamento. Ao adentrar o ônibus, fui tomado pela concretude da fama da cidade ser chamada “selva de pedras” e fiquei com espanto devido à proporção da cidade. Naquele momento, já estava materializado que meu corpo iria respirar engarrafamento e pressa até chegar no destino.

Enquanto tentava mastigar com calma o primeiro dia através de um transporte público, percebi o tamanho da desigualdade social que atravessa a cidade de São Paulo. As cenas eram explícitas, algumas gritavam banhadas sem nenhuma tentativa de camuflar. Nas calçadas das avenidas, havia números exorbitantes de moradores de ruas e, em poucos metros de distância, passavam carros luxuosos. Os contrastes ficam cada vez mais visíveis quando se aproxima da Zona Sul, em especial entre os prédios espelhados e as barracas de lona, que não conversavam mas apresentavam uma divisão social que existe na cidade.

Foram três horas até chegar à casa onde ficaria hospedado. Pode-se dizer que foi uma outra viagem, extremamente cansativa pelo frio e pelo excesso de troca entre energia humana. Apesar de morar em uma capital do nordeste, a cidade em que resido não se compara com o ritmo, à densidade e à maneira profunda dos sentidos que a maior metrópole do país possui.

Reservei uns dias para descansar antes de começar a explorar a cidade. O primeiro contato com um ponto turístico foi o Parque Ibirapuera, ambiente com uma grande concentração de árvores, de modo que se pode pensar como um respiro em meio de tantos concretos.

Nesse espaço, senti um microcosmo do Brasil contemporâneo, já que é um espaço que grupos de pessoas brancas e aparentemente de classe média se encontravam para momentos de lazer, enquanto trabalhadores ambulantes advindos do nordeste/norte do país e pessoas negras

ocupavam o espaço de submissão, em volta das árvores e as margens dos lagos do Parque. Essa organização social refletia como as tensões da cidade estão atreladas fortemente às questões socioeconômicas, assim como em outras partes do Brasil, os quais eu já visitei e a que resido.

Meu objetivo, neste primeiro momento, seria compreender o espaço onde estava concentrada a 35ª Bienal de São Paulo e, também, tentar conciliar com a programação de passeios. Um dos pontos interessantes é que há dois grandes museus de arte de suma importância para a História da Arte no Brasil: o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o Museu Afro Brasil Emanuel Araújo.

Dei uma breve volta ao redor desses espaços, movido pela empolgação das possibilidades de apreciar as obras e o ambiente como um todo. No entanto, era segunda-feira, e geralmente os museus estão fechados em São Paulo, assim como em uma boa parte de todo o Brasil.

No dia seguinte, retornei ao Parque determinado para conhecer a 35ª Bienal de Arte de São Paulo. A animação me tocava de forma intensa, pois enxergava como um lugar simbólico das artes, além da minha primeira vez naquele lugar.

Enquanto seguia em direção ao Parque, tentava me adaptar aos comportamentos das pessoas, a coreografia urbana da cidade; com certeza, foi um dos meus maiores desafios. Embora eu tenha estudado como a cidade funciona, estar em andanças se torna descomunal em comparação ao que me preparei de maneira teórica.

São Paulo me provocava uma euforia paradoxal, euforia e desalento. Na mesma medida que encontrei pessoas generosas e com gentilezas inesperadas, havia cruzamentos com pessoas frias, de urgência de modo que seus corpos ecoaram como as piores pessoas para socializar. E, aos poucos, me senti influenciado a seguir o mesmo ritmo, como se a própria cidade me exigisse por meio do meu subconsciente adentrar nessa esfera ou, caso contrário, eu poderia facilmente ser engolido pelas pessoas.

Ao adentrar a Bienal, logo fui deparado com o térreo, onde fui tomado pelo impacto e a influência no campo das artes. Apesar de ter visitado alguns museus no decorrer da minha trajetória acadêmica, ainda não havia presenciado tamanha concentração de peças de arte em um só espaço. Enquanto atravessava ainda no térreo, deixava meu corpo conduzir como se já pertencesse àquele espaço.

Com o olhar inquieto, estava dividido entre as pessoas que circulavam pelo espaço: dezenas de alunos de escolas públicas e privadas, grupos de turistas vindos de diferentes partes do Brasil e do mundo e indivíduos que aparentavam pertencer à classe média alta, devido as roupas, postura corporal e modo como se comunicavam com as criações artísticas.

Diante dessas observações diversificadas, a primeira pergunta que me veio à cabeça foi: *Por que o público aparenta ser tão plural, mas as obras não falam somente sobre eles ou para eles?* Essa indagação me despertou para a maneira como as estruturas de arte dentro desses espaços ainda delimitam corpos periféricos e povos originários para circular nesse ambiente.

Deixei-me guiar pela intuição para observar as peças e cada uma dotada de significados e com recorte distinto da outra, além das técnicas e linguagens entrelaçadas no espaço. Muitas delas apresentavam propostas para romper com padrões ligados ao sistema da branquitude, como a obra *Comunhão*, a qual convida o visitante a adentrar em perspectivas territoriais de África, atravessado por diferentes elementos como miçangas entranhadas em pedras e aços espalhadas no chão. Uma instalação que abarca memórias, referências culturais e religiosas do artista sul-africano Igshann Adams. A produção artística apresenta um mapa relacionado as fronteiras geográficas, com o objetivo de tratar sobre a segregação racial em que foi fortemente evidenciada na década de 1960, durante o Apartheid, em Bontehewel, sua cidade de origem.

Figura 11 - Samesyn [*Comunhão*], 2023, de Igshann Adams



Fonte: Fundação Bienal de São Paulo

Produções artísticas relacionadas ao audiovisual também apresentavam rupturas com padrões hegemônicos nas artes visuais, pois eram bem elaboradas de maneira que denunciavam e buscavam reexistência em sua subjetividade como meio de serem abraçadas no campo das artes e no próprio corpo social.

Um exemplo marcante foi a *Uma voz para Erauso. Epílogo para un tiempo trans* (*Uma voz para Erauso. Um epílogo para um tempo trans*) de Helena Cabello e Ana Carceller que questiona sobre representações da sexualidade e identidade fora das normas hegemônicas no campo das artes. O público interage com a obra através de uma sala entreaberta: há um vídeo que pessoas trans analisam a biografia de Antonio de Erausto, por meio de uma perspectiva atual.

Vale ressaltar que Erausto foi uma pessoa do sexo feminino, nascido em 1592. Passou

a se reconhecer como uma pessoa do gênero masculino entre 1625 e 1628, conhecida por Dona Catalina de Erausto. Neste período, foi aceito pela sociedade e o Papa da época. Cabello e Carceller, além de apresentarem discussões de gênero no século XVII, pelo viés da história de Erausto, fomentam a construção de identidade e os processos que ficaram camuflados sobre o racismo declarado por Erausto e suas participações de genocídio dos Povos Mupche e as demais denúncias de violências cometidas por ele.

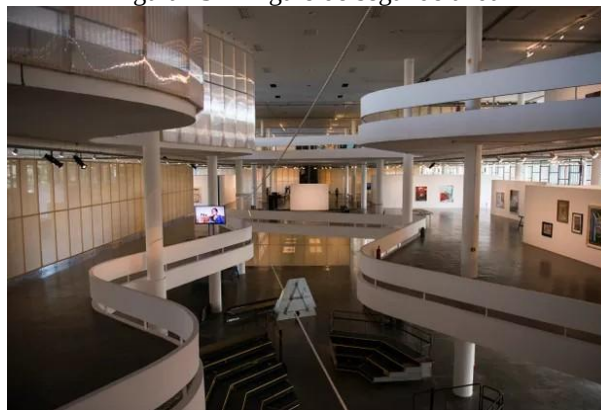
Figura 12 -Uma voz para Erauso. Epílogo para un tiempo trans [Uma voz para Erauso. Um epílogo para um tempo trans], 2021-2022



Fonte: Fundação Bienal de São Paulo

Permaneci cerca de meia hora no térreo, observando as instalações, as esculturas e a técnica das produções que me despertam interesse. Fiz pequenas anotações sobre o modo como as obras conversavam com o meu subconsciente, o que exigiu um silêncio e intimidade naqueles momentos. Seguidamente, fui para o primeiro andar e me surpreendi mais uma vez com o tamanho do espaço, sobretudo a arquitetura do lugar e a maneira a qual foi pensada.

Figura 13 - Ângulo do segundo andar



Fonte: Fundação Bienal de São Paulo

O interessante foi observar a maneira como a expografia se assumia harmonicamente com o ambiente, completamente diferente do primeiro espaço, o qual era marcado por inúmeras

obras que abordavam sobre as religiosidades afro-brasileiras e questões raciais. Nesse momento, sabia que estava com excesso de informação, precisei sentar-me, como forma de respeitar meu processo dentro da 35ª Bienal.

Enquanto respirava, observei o contraste do espaço interno e do externo, onde havia árvores, cores e narrativas que intensificaram a proposta da exposição. Era como se conversasse com a expografia da Bienal, de maneira que alimentava a vitalidade da exposição.

Figura 14 -Contraste Árvores e Exposição



Fonte: Fundação Bienal São Paulo, 2023.

Durante o percurso pela Bienal, notei os comportamentos dos visitantes que aparentavam engolir as obras, movidos pela pressa e aceleração do cotidiano. Esse ato ressoava como efêmero, um consumo rápido que se dissipou em meio às produções no espaço. De toda forma, compreendo as existências e os interesses de estar nesse território, onde é um lugar de trocas de conhecimento e amplitude de visões, no entanto há uma aproximação com a superficialidade.

Na medida que há uma predominância com os celulares, suas câmeras se tornaram protagonistas dos momentos acelerados. Nesse sentido, entende-se que existiam públicos que não estavam dispostos a escutar e estar em estado de presença com as produções expostas, como se a imagética produzida pela câmera do celular substituísse a presença no espaço.

Essa observação me fez refletir como a sociedade está imersa nos comportamentos líquidos, com pouco acesso à própria sensibilidade e a sua capacidade crítica de aprofundamentos. Assim, observa-se que o corpo social tem operado a vida dessa forma, com performances que se diluem rapidamente, notadamente vinculado ao sistema capitalista que conduz para essas posturas se propagarem em diversas dimensões e espaços da vida humana.

3.3 Percepções de obras: A Floresta de Infinitos de Ayrson Heráclito e Tiganá Santana

Neste subtópico, apresento as obras que compreendo como representações simbólicas da 35ª Bienal, desde as criações que me atravessaram e se enraizaram sob meu olhar subjetivo. Compartilho as impressões e as percepções que estão tecidas de maneira sensível pelo meu repertório teórico e minhas emoções.

Aqui, volto meu olhar e minha vivência para uma das peças que me tocaram. A primeira é uma instalação com proporções grandiosas, impregnada por elementos de cultura afro-brasileira religiosa. Fui cativado pela sua estrutura da composição, o modo como se expande no espaço com público e as reflexões acerca da forma como se conectava com o público.

Reconheço que a minha percepção se constrói a partir de duas vertentes que se entrecruzam. De um lado, pelo sagrado e segredos ancestrais, o que traz uma reverberação por meio de sensações atreladas ao mistério, na mesma medida que se está direcionado para o estranhamento e a inquietação. Essa dualidade me conduz ao reencontro com a ancestralidade, sobretudo nos elementos que se revelam como força simbólica de energias que habitam o terreiro como o alguidar, maracá e som pulsante dos tambores.

A segunda percepção que me atravessa evoca os encontros ancestrais, mas sob um recorte da feminilidade negra. Nessa direção, minha escrita se entrelaça as vivências que compartilho com a minha vó, minha mãe, minha irmã e minhas amigas, as quais são mulheres negras, que por meio de suas singularidades traçam sensibilidade, narrativas de resistência, cuidado e saberes que ecoam na minha caminhada enquanto o corpo e território como potência e memória.

Essas referências, que elegi, são como peças-chave de afetividade e simbólicas nos recortes profundos da minha experiência na 35ª Bienal de São Paulo. Portanto, trato primeiramente de *Floresta de Infinitos*, criação conjunta de Ayrson Heráclito e Tiganá Santana.

Inicialmente apresento Ayrson Heráclito, artista visual, pesquisador, curador e professor, e Tiganá Santana, que é compositor, cantor, curador, poeta, multiartista, tradutor e professor. Ambos constroem um diálogo sensível entre imagem, som e espiritualidade afro-brasileira, por meio de um processo colaborativo. *Floresta de Infinitos*, exposta na 35ª Bienal de São Paulo – Coreografias do Impossível.

A partir disso, destaco a percepção dos artistas pelas considerações de Luciana Brito:

A floresta de Infinitos, instalada no centro da maior cidade da América Latina,

é uma façanha da arte, fruto de uma coragem de caçador. É uma história impossível materializada em nome de um projeto político em defesa da vida e da preservação da natureza, que propõe uma ruptura radical com a ignorância e o extermínio” (Fundação Bienal de São Paulo, 2023, p. 74-75)

Ao nomear a Floresta de Infinitos como uma façanha da arte, fruto de uma coragem de caçador, pode-se pensar como um ato de enfrentamento, já que inserir uma floresta como instalação em um espaço institucional de arte provoca reflexões para gestos de recomposição da maneira como o humano tem se relacionado com a natureza, reforçando como um ato social e poético.

Ainda sob tal prisma, pensar na maior metrópole da América Latina, em que as florestas estão em constantes apagamentos, devido ao avanço do concreto, se torna uma tentativa para repensar as mazelas que a cidade, se relacionado com a natureza, bem como todo território brasileiro. Assim, é notório que a instalação instiga para práticas coletivas como reexistências.

Figura 15 -Ayrson Heráclito e Tiganá Santana



Fonte: Catálogo 35ª Bienal de São Paulo, 2023.

A minha perspectiva sobre a obra se apresenta a partir do reencontro de memória, ao um retorno simbólico ao meu terreiro e às minhas raízes ancestrais que sustentam meu caminhar. Ao adentrar a instalação, fui envolvido pelo som dos tambores, dos pássaros e por cada elemento que cuidadosamente foi bem pensado para estar articulado com a instalação.

Baseada na perspectiva da memória, Santana afirma que o corpo vibra quanto ao material:

Os corpos tangíveis vibram tanto quanto o imaterial. E tudo, como estamos a ver, vibra a anterioriedade, o presente, o devir. Tudo vibra memória-linha de forma que reúne as temporalidades possíveis. As sentenças em linguagem proverbial são por sua vibração e ininterrupta memória. (Fundação Bienal de

São Paulo, 2023, p. 214- 215)

Compreende-se que a instalação está atrelada a um organismo vivo, ao pensarmos nos inúmeros elementos como raízes e sons atribuídos nesta obra que estão para além de objetos de composição, pois estes são condicionados a carregarem histórias e reconstruções com ancestralidade pelo corpo-memória. Sobretudo quando essas vibrações tanto corporal ou inconsciente se relacionam com os invisíveis e cosmologias que de certo modo sustentam o mundo.

Entre todos os elementos, o espelho naquele momento, junto ao contexto o qual vivenciei, me chamou atenção, já que representa e convida o público não apenas a olhar a imagem física, mas adentrar em um olhar e encontro profundo consigo e sua ancestralidade.

Nessa dimensão, utilizou-se de múltiplas linguagens, como a dança, a performance, a sonoridade dos instrumentos sagrados, que estão mergulhados na presença viva do terreiro. Ao acessar esse espaço, compreende-se que a proposta é imersiva, sendo um ambiente fechado e com luz controlada (pouca luz). Por meio dessa construção, é estabelecida uma solenidade, de modo que o corpo é convidado à escuta, já que os sons ressoam como guias que orientam o público pela dinâmica do desenho de bambus perfilados pelos caminhos não linear oferecidos pela exposição.

Figura 16 - Espelho em Floresta de Infinitos



Fonte: Catálogo 35ª Bienal de São Paulo, 2023.

No percorrer do caminho, há alguns elementos e ferramentas de terreiro que dizem respeito às forças das florestas relacionados com o Orixá Oxossi², divindade correspondente à

² Oxóssi é a divindade da caça que vive nas florestas. Seus principais símbolos são o arco e flecha, chamado Ofã, e um rabo de boi chamado Eruexim. Em algumas lendas, aparece como irmã de Ogum e de Exú. É o orixá da caça;

força da floresta e ligada energeticamente a Tiganá e Ayrson. Um dos elementos que corresponde ao Orixá, destacado pelas luzes concentradas, é o Ofá³.

Figura 17 - Ofá



Fonte: Página do Instagram do artista Ayrson Heráclito, 2024.

Figura 18 - Imagens de personagens representados da cultura afro-brasileira



Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 2023.

Na obra, há abismos que promovem convites para que o público se aproxime da poética da instalação. Esse abismo não está configurado como um lugar de vazio, mas de passagens ou chamamentos para que cada indivíduo se debruce e percorra por meio de seu próprio olhar,

foi um caçador de elefantes, animal associado à realeza e aos antepassados.

³ O ofá é uma ferramenta relacionada aos orixás que estão ligadas à caça às matas. É um instrumento em formato de um arco e uma flecha. Além disso, é geralmente feito de metal, mas pode, também, ser confeccionado em madeira. Fonte: CARVALHO, Glaucia. Ferramentas dos orixás: ofá, principal ferramenta de Oxóssi. Raízes Espirituais [s. d.]. Disponível em: <https://www.raizesespirituais.com.br/ofa/>. Acesso em 23 mai. 2025.

ligado à sua subjetividade por lados explorados e os inexplorados.

Nesse mesmo segmento do abismo, observam-se espelhos que refletem para o chão, completando toda a composição da produção artística, para que possa emergir a partir de sua subjetividade, sobretudo ligado às energias que das matas.

Ao longo do percurso, também presenciamos telas que acendem para exibir imagens e vídeos de personagens profundamente ligados às florestas: indígenas, ativistas e figuras associadas às religiões afro-brasileira, especialmente filhos de Oxóssi, Orixá marcador nessa instalação. Segundo Ayrson Heráclito e Tiganá Santana (2023), as pessoas presentes nessas imagens são consideradas seres de encantados que pertencem à floresta e regressaram para esse espaço como forças de proteção e cuidado.

Ao tratar sobre memória por meio da visão, Santana destaca o pensamento filosófico, linguagem e corpo-pessoa em performance, ao colocar em questão o Cosmograma as Vibrações e o “V”: “a memória vibrátil é encarnada pelo que pulsa no tempo, sangra, se dilata, se comprime, não pode parar, fazendo parte das interioridades mais individualizadas e a mesma coisa ou princípio em qualquer pessoa”. (Catálogo 35ª Bienal de São Paulo, 2023, p. 212-213)

Por meio dessa percepção, ao adentrar na Floresta dos Infinitos, há um atravessamento pela memória vibrátil, o qual atribui sensações ao corpo antes de se tornar uma narrativa que será performada. Nesse processo vibracional, as memórias tendem a passar por sensações de pulsamento, dilatação e contrariedade, o que ocasiona o corpo a se sentir atravessado e carregado de intuição e ritmos que de certo modo já estão em sua memória. Vale ressaltar, que essas percepções surgem ao observar a maneira como corpos que circulavam pela instalação se comunicavam com a peça e com o seu próprio ser.

De modo geral, a instalação parece acessar o inconsciente, que sutilmente causa estranhamento ao adentrar o ambiente. A escassez da luz contribui na intensificação do envolvimento com a obra, de maneira que conduz o visitante a contemplar de maneira mais sensível, de modo que se observou a maneira como os corpos se relacionam como espaço.

Ao pensar nos corpos presentes que perpassam pela instalação, podemos considerar as visões de Tiganá Santana primordiais para compreender o corpo que performa no corpo social.

Em conversa com Jarbas Siqueira Ramos, podemos pensar que o corpo que performa a enunciação-ato de sentenças em linguagem proverbial, ao tempo em que estabelece a mediação entre universos temporais distintos (considerando-se a existência do tempo ancestral e do tempo- espaço circunstancial, que, presente indicar um abismal devir), entrega a outrem novas possibilidades de preenchimento do relevante lugar ocupam por sentenças que vêm de longe e atravessam tempos (Catálogo 35ª Bienal de São Paulo, 2023,

p. 216-217)

Assim, para Tiganá, ao evocar uma ideia para compreender a performance humana, quando pensamos no corpo, entende-se como enunciação denominada por linguagem proverbial que possibilita formulações para criar novos mundos. Ou seja, o outro permite receber e interpretar suas experiências. Ao estar imerso na peça, tende-se a permanecer em um movimento de acumulações de pensamentos, o que oferece por meio dessa circulação migrar entre corpos, como um meio de transformar onde se circula.

Nessa linha de pensamento, as reflexões finais sobre a obra são apresentadas pela ótica a partir das influências dos criadores da instalação.

Agô, é hora de deixar a floresta. Deixamos a mata voltar e seu silêncio misterioso, com seus encantados, rios e formas de vida infinitas. Com a ausência humana, os bambuzais balançam novamente sinalizando o reestabelecer do equilíbrio. Seres invisíveis fundem-se em uma só potência vital e estão livres novamente no anoitecer das matas de Oxóssi e Mutalambô. A respeito da visita humana perguntam-se: Será que aprenderão que toda vida é sagrada? (Catálogo 35ª Bienal de São Paulo, 2023, p. 74- 75).

De modo poético, a *Floresta do Infinito* emerge a buscar a existência entre humanidade e natureza, como um espaço de coexistência. Relação que não entra em narrativas opostas, mas que são construídas em diálogo constante e equilibrado. Com forças de divindades africanas, encontram-se estratégias para restabelecer equilíbrio entre natureza e humano, que se fundem como potência vital para imergir em um mundo onde se entenda a vida como sagrada.

Respirei e prosseguir o percurso. O corpo já estava um pouco exausto, pelo excesso de estímulos, mas ainda guardava disposição para continuar. Dirigi-me, então, para um outro andar onde se apresentava como um segundo espaço da exposição. De início, senti-me desorientado pela maneira expositiva do espaço e a logística da 35ª Bienal.

Neste novo ambiente, as obras apresentavam e ecoavam identidades negras e múltiplos pensamentos negros. Havia uma densidade de ideias que se relacionavam com a estética e política que me conduziu a permanecer por mais tempo. Naquele momento, compreendi que o desenvolvimento da minha pesquisa poderia começar a partir desse espaço que considero fértil. Nos momentos que fiquei estado de deleite, me deparei com as potências imagéticas, narrativas de corpos, memórias e resistência, como do Arquivo Afro Fotográfico.

Figura 19 - Zumví Arquivo Afro Fotográfico



Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 2023.

Em alguns momentos, recordei dos colegas da graduação, pois imaginei a potencialidade de seus corpos e suas subjetividades em ocupação naquele espaço de modo democrático. Acredito nas vastas perspectivas enriquecedoras e contribuições que cada um poderia oferecer, de maneira que pudesse ampliar suas visões e reflexões sobre arte, identidade negra e coletividade nesse ambiente.

Significativamente notei a ausência de corpos negros naquele espaço. O andar reunia dezenas de criações artísticas, e cada uma possui sua própria profundidade, inquietude e capacidade de reverberar o público. Desde as produções que tratam de questões raciais, que causavam densas reflexões, às exposições que convidam a levezas, risos e projeção por um futuro de pessoas negras como protagonistas e plenas de suas próprias narrativas.

Arduamente senti-me atravessado pelas multiplicidades de informações e afetos. Entre inúmeros trabalhos, destaco aquelas que me despertaram relacionar com vivências próprias e da minha região, além de memórias. Diante das fotografias que retratavam uma comunidade quilombola, observei práticas, comportamentos e vestimentas que me colocasse em conexão com os quilombos do Maranhão. Desde então pude perceber que essa conexão atravessou o tempo e espaço, de maneira que caminha para a continuação da memória e resistência dos saberes das comunidades negras.

Abaixo apresento a obra Quilombo Cafundó, registros da Comunidade localizada na zona rural de Salto de Pirapora, no estado de São Paulo, em que apresenta personagens que habitavam nesse território, além de apresentar a língua cupópia, que combina com a estrutura da língua portuguesa com palavras de origem africana. Destaco esta peça pela estética e a resistência de povos quilombolas, assim como minha família paterna.

Figura 20 -Quilombo Cafundó



Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 2023

Logo lembrei da minha família paterna, oriunda de quilombolas. Foi um impulso de memória e deslumbre, quando me deparei por uma peça de uma série que possuía mais de cinco fotos espalhadas nas paredes. Fiquei deslumbrado com a técnica e a história que era contada.

Nesta em específico, olhei atentamente e lembrei de determinados comportamentos e cenários que me remetem aos quilombos do Maranhão, em especial à maneira como se relacionavam com a natureza. Era como um lembrete ou uma provocação de como somos parte dela, e que não estamos separados e não podemos nos segregar. Somos um só. Foi uma das obras mais significativas para mim, pois me mostrou a possibilidade de um futuro que não há distinção entre humanidade e natureza.

Havia inúmeras outras peças que me deixaram simultaneamente cansado e com euforia. Quanto ao espaço expositivo, a primeira impressão foi ambígua, já que em alguns momentos não me sentia tão próximo, talvez pela classe social que se fazia ali presente. A ausência de pessoas negras também me fez questionar por vezes. Ainda assim, toda a experiência foi única e enriquecedora. Assim que saí do espaço, fui respirar um pouco na área de vivência.

Vale ressaltar que, embora não estivesse diretamente vinculado à minha pesquisa, a presença de obras de mulheres do Oriente Médio foi significativa para visualizar a posição e a problematização dessa cultura, que dialogam entre os contextos oriental ocidental. Todo esse intercâmbio tende a romper com visões ainda arraigadas da nossa sociedade.

Figura 21 - Obra Timur Merah Project IX: Beyond The Realm of Senses (Oracle and Demons) de Citra Sasmita



Fonte: 35ª Bienal de São Paulo

Nesse sentido, pode-se compreender que circuitos de arte como a Bienal abrem espaços para corpos orientais, lidos por muitas vezes como cultura distante, mas que, na verdade, compartilham vivências e contextos próximos de mulheres ocidentais, sobretudo quando há um marcador pelo espectro do patriarcado e colonialismo.

3.4 Percepções de obras: As Mulheres-Mangue, de Rosana Paulino

Por esse viés, apresento a Rosana Paulino, educadora, artista visual e pesquisadora. Através de uma única sala exclusiva para a série da produção artística de Paulino, acredita-se no enaltecimento de mulheres negras artistas no Brasil, ao ocupar uma série em único espaço exclusivo. A obra pode ser compreendida como um profundo atravessamento de pautas raciais, que perpassam pelas vivências de mulheres negras do Brasil.

Figura 22 -Rosana Paulino



Fonte: Portilho, 2025.

A peça construída por meio de diálogo entre grafite, acrílica e pigmentos naturais sobre tela, oferece um percurso em torno das memórias e resistência de mulheres negras, que não raramente têm seus corpos são atravessados por uma história estruturada na violência. Ao adentrar no espaço onde abriga a série, é notório como o olhar se torna uma fruição estética diante da obra de cada detalhe e fragmento apresentado, ou seja, a narrativa é tecida através de gestos pictóricos que apresentam dores e potências.

Nessa percepção, a desconstrução de narrativas hegemônicas sobre a mulher negra no Brasil é reinterpretada sob a ótica de produções afro-brasileiras contemporâneas, que costumam representar uma estrutura violenta perpassada por esses corpos. Ao olhar para a série *Mulheres-Mangue*, se revela a delicadeza das pinceladas e as forças simbólicas dos elementos na peça, que enuncia o campo da sensibilidade das memórias e subjetividades do público.

A relação intrínseca com natureza é apresentada como elemento central dessa poética que se vincula a corporeidade feminina como galhos, plantas, animais e matéria orgânica que fazem parte do mangue e está como metáfora de origem e regeneração. Por meio dessa integralidade entre o corpo e ambiente, a corporeidade se desencadeia para processo da pós colonialidade

Rosana Paulino, como pesquisadora e artista negra, possui uma influência no cenário contemporâneo da arte afro-brasileiro. Em "*Imagens de Sombras*" (2011), a artista acredita que arte não deve ser encaixada em padrões que são atendidos no mercado de arte como produto. Como afirma:

Sempre pensei em arte como um sistema que deve ser sincero. Devemos observar que na construção de sua poética é importante que o/a artista procure atender às necessidades profundas que o/a levaram a investir na fatura de uma obra, evitando assim o risco de se tornar superficial. (Paulino, 2011, p. 20).

Por esse viés, a artista compreende que arte necessita ser autêntica e sincera. Deste modo, ao olhar para a arte afro-brasileira, nota-se rupturas que o mercado e instituições de arte atravessam, no que tange acender as produções de arte para além da exposição, visando evidenciar memória e ancestralidade com verdade. Nesse sentido, segundo a artista, há possibilidade do público se aproximar das visões da população negra brasileira e compreender o indivíduo enquanto artista no campo da arte.

Desde o início da minha produção como artista visual, alguns fatores têm sido uma constante em meu fazer. Determinadas indagações têm aparecido com grande intensidade e repetidamente como, por exemplo, a ditadura dos modelos de beleza, a discussão da representação do indivíduo negro e,

principalmente, da mulher negra na sociedade brasileira e várias questões referentes à psicologia e a representação do corpo feminino na arte. (Ibid., p. 21)

A fala da artista tenciona para os rompimentos das tradições eurocêtricas, as quais demonizam e sexualizam os corpos de mulheres negras. Assim, o desdobramento de seus trabalhos é utilizado como norteador para recontar como os corpos e a marginalização que mulheres negras perpassam no campo das artes e no corpo social como todo. Relatar sobre suas vivências por um olhar crítico e biográfico tende a ser considerado promissor, sobretudo quando suas obras ocupam espaços de arte de grande exposição, como a 35ª Bienal.

Figura 23 - Sala da série, mulheres-mangue



Fonte: Fundação Bienal de São Paulo

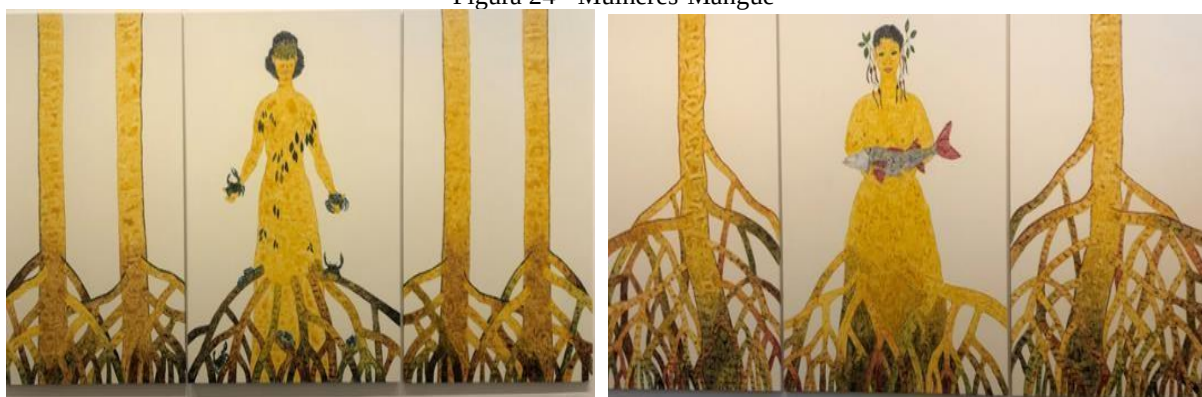
A partir de suas práticas artísticas e intelectuais, a artista evidencia as camadas históricas de marginalização que recaem sobre a mulher negra. Ao incorporar objetos que cotidianamente fazem parte de mulheres brasileiras, esses elementos visuais atribuem novos sentidos para esses materiais, de maneira que se tornam poéticos e se inserem nas contranarrativas, o que tensionam para violência por meio de uma outra perspectiva como é dita em sua obra.

Dentro deste pensar, faz parte do meu fazer artístico apropriar-me de objetos do cotidiano ou elementos pouco valorizados para produzir meus trabalhos. Objetos banais, sem importância. Utilizar-me de objetos do domínio quase exclusivo das mulheres. Utilizar-me de tecidos e linhas. Linhas que modificam o sentido, costurando novos significados, transformando um objeto banal, ridículo, alterando-o, tornando-o um elemento de violência, de repressão. O fio que torce, puxa, modifica o formato do rosto, produzindo bocas que não gritam, dando nós na garganta. Olhos costurados, fechados para o mundo e,

principalmente, para sua condição no mundo. (Paulino, 2011, p. 88)

Desse modo, as experiências de vida da Rosana reverberam nas trajetórias de mulheres negras, cujas suas vivências são marcadas pela subalternidade. Por esse viés, há um apagamento do próprio corpo ou distanciamento para enxergar o próprio caminho. Contudo, suas narrativas tendem a mobilizar e reconstruir protagonismo das mulheres negras, assim como também representantes da história do Brasil, o que mobiliza e constroem novos sentidos para entrelaçar-se nessa composição como uma atmosfera que leva e retoma ancestralidade.

Figura 24 - Mulheres-Mangue



Fonte: Registro pessoal.

Essa observação conduz o modo como as mulheres da afro-diáspora têm conversado com suas origens e suas coexistências. Barbara Copque descreve brevemente no Catálogo da 35ª Bienal (2023) a maneira como a série é apresentada para o público.

Como é o caso da série Mulheres-Mangue (2022-2023), a avó das avós da série Jatobá, que, com suas raízes aéreas – já não é mais necessário se esconder – e conectadas, como é o pensamento afro-diaspórico, possibilita trocas e vivem entre mundos: é vida e morte, começo e fim, terra e água, salgado e doce, preto e branco, e é o meio, como a lama. (Copque apud Lima; Kilomba; Menezes; Borja-Villel, 2023, p.249)

Baseado nessa linha de explicação, entende-se que afirmação de identidade e da ancestralidade são predominantes no processo de compreensão, visto que rompe com o silenciamento desde o espaço onde a está exposto ao modo como emerge o público. Ao mencionar como a dicotomia é apresentada na obra, pode ser considerada sem rigidez, mas com fluidez, já que entende que terra e água, salgado e doce fazem movimentos opostos, mas são contínuos na vida. De modo metafórico, leva a mesma percepção para o modo como as mulheres negras afro-diaspóricas estão em constante afirmação por espaço.

Ao percorrer o espaço expositivo, fui tomado pelo sentimento de aconchego ao observar

as inúmeras pessoas reunidas em torno da arte, debruçando-se sobre a vivência corpos e ideias que eram fabulosas com um copo de café na mão, com olhares atentos e conversas incansáveis. Esta visita se estendeu por cerca de três horas e meia, em um ritmo desacelerado. Em certo momento, decidi sair para comer algo, e logo retornei para casa.

Retornei dessa vez, optei apenas por vivenciar e experienciar a presença do ambiente assim como das obras. Não fiz anotações, tampouco registrei, apenas senti toda andança do processo. Caminhei pelo espaço, até que decidi atravessar o parque e seguir ao Museu Afro Brasil. E, sem dúvidas, foi a experiência mais intensa e significativa que tive entre os espaços culturais de São Paulo que frequentei.

Fiquei maravilhado diante das peças de arte: a cada passo percorrido havia um detalhe, uma cor, um elemento simbólico que me chamava atenção. No entanto, o que me comoveu foi perceber o número expressivo de pessoas negras que trabalhavam naquele espaço. Essa presença, que por vezes é rara em instituições culturais, me fez perceber políticas de afirmações e de inclusão sendo aos poucos efetivadas, embora o caminho ainda seja tortuoso em espaços como estes.

Pude observar de perto obras de artistas visuais consagrados como Rubem Valentim, que até então conhecia somente pela internet, pelas aulas de arte na graduação e por meio da memória escolar. Foi transformador condensar no tempo a experienciar a história do Brasil sendo contada por uma perspectiva afrodiaspórica, sob meu próprio olhar.

Sentei-me em um canto ainda do museu e, por um instante, pensei na minha trajetória. Lembrei da minha família e amigos, do caminho percorrido até estar ali presente naquele espaço, aos vinte e seis anos de idade. Revi, em pensamento, os passos que me trouxeram para aquele espaço e reconheci a coragem e a emoção como pesquisador, como homem negro e nordestino. Observei cada detalhe daquelas obras, desde as históricas às contemporâneas. Me atravessei por camadas de sentimentos e questionamentos como *por que é ainda tão difícil a gente acessar esses trabalhos? Afinal de contas, não é nossa história?*

Em suma, foi um dos momentos mais significativos de toda a viagem. Guardo com nitidez a sensação de observar cada acervo e das trocas cruzadas com algumas pessoas que ali circulavam. Ao deixar o Museu, sentei-me perto de um lago e fiquei observando as nuvens enquanto uma leve garoa desenhava em volta do parque, como prenúncio de uma chuva intensa, São Paulo é um contraste nas mudanças repentinas de tempo, o que mexia intensamente com o meu humor ora melancólico ora animado.

Respirei dois dias para absorver da melhor forma, afinal a Bienal estava em seus últimos dias para as visitas. Algo em mim ainda desejava permanecer e aproveitar os momentos, até

de maneira ansiosa. Dessa vez, voltei ao espaço com outros olhos e com novos direcionamentos. Com a caneta, um pequeno caderno e o celular na mão estava preparado para realizar os registros das obras que formam a base da minha pesquisa. Senti-me animado pois sabia que seria diferente das demais vezes que estava presente. Acompanhei-me de um colega da cidade onde estava hospedado, pois estávamos dispostos a aproveitar a noite paulistana, depois dos registros, como uma forma de vivenciar ainda mais a experiência.

Logo percebi que a minha visão estava transformada, pois já não havia mais surpresa como no início, afinal estava concentrado registrar. A visitação durou cerca de 2h30 min. O foco no método foi percorrer os pavilhões observando as obras por linguagem, tendo como objetivo atentar-se nas relações dos materiais, do propósito de cada produção e formalidades.

Optei por não me aprofundar nos trabalhos de audiovisual, já que algumas exposições tinham em média trinta minutos. Embora instigantes, o tempo era curto para o tempo de exibição, além do possível cansaço mental que poderia adquirir conforme a circulação e catalogação que estava em execução.

Nesse sentido, priorizei apenas peças que se encontravam e fomentaram debates em torno de questões raciais. Em muitos momentos, deparei-me com pautas que jamais havia escutado, estudado ou visualizado de maneira contundente. Alguns trabalhos, por exemplo, problematizaram como os circuitos artísticos exploravam produções de grupos minoritários como a própria Bienal.

Como por exemplo a obra *On Food and Art from Below, Non-Oral Iteration* (Sobre alimento e arte a partir de baixo, repetição não oral), de Nadir Bouchomouch e Soumeiya Ait Ahmed.

Figura 25 - Sobre alimento e arte a partir de baixo, repetição não oral



Fonte: Fundação Bienal São Paulo

Essas provocações me levaram a refletir que as dimensões da arte contemporânea não estão apenas atreladas ao conceito ou ideia, mas se expandem por camadas das inclusões das

diferentes óticas sociais que permeiam. Com este olhar em mente, reencontrei e reelaborei obras que havia observado no primeiro dia, por meio de um olhar mais apurado e maduro.

Nesta segunda imersão, o contato foi intensamente produtivo. Aprofundei-me em peças que me chamaram atenção e escrevi um pouco do que sentia, com a intenção de não perder as sensações e as reflexões. Dentre muitas, algumas nomeadas me chamaram atenção, pela visualidade ou a ideia geral que foi apresentada.

Primeiro apresento Mata Leão e Moto Vivo, a qual trata de uma série de trabalhos artísticos produzido pela dupla Davi e Wallace, em que se utiliza a mimese, a repetição e a marcação rítmica do contratempo, ou seja, os artistas experimentam de maneira simbólica os desvios da violência que são estruturados pelo Estado e por instituições que garantem a ordem da repreensão. Por meio da criação performática e visual, são apresentados caminhos para ativar e novos sentidos para pensar a corporalidade negra que em repouso ou em movimentação é confrontada.

Figura 26 - Mata Leão, Moto Vivo de Davi Pontes e Wallace Ferreira



Fonte: Catálogo 35ª Bienal de São Paulo, 2023

Já as obras Arturos os Encomendador de Almas, do artista Eustáquio Neves, o qual pesquisa e observa ritos e as festividades de comunidades negras, tem como objetivo restaurar memórias por meio da fotografia com uso de efeitos. O artista apresenta inicialmente a série Arturos, que retrata um grupo familiar de outras temporalidades e apresenta práticas sagradas, baseada no entrecruzamento do catolicismo com as religiões de matriz africana a partir de uma festividade do catolicismo popular, a exemplo de Nossa Senhora do Rosário, conhecida como protetora das irmandades negras no Brasil Colonial.

A segunda série Encomendador de Almas atravessa pelas mesmas perspectivas, a qual retrata uma comunidade quilombola, em que o Encomendador de Almas é a figura central da festa citada acima. Ambas as produções são extensão do quilombismo para fortalecer a memória e os personagens que fazem parte da construção identitária, cultural deste território.

Figura 27 - Arturos e os Encomendador de Almas de Eustáquio Neves



Fonte: Catálogo 35ª Bienal de São Paulo, 2023

Ao final do circuito, vivi um momento alegre de encontrar uma conhecida da cidade de São Luís, que atuava como monitora da exposição. Fiquei feliz em vê-la tão engajada e acolhida naquele espaço. Sua presença enquanto uma mulher negra, trans e nordestina carregava em si uma força simbólica de representatividade, tendo a reafirmação de existência do seu corpo naquele espaço.

Diante dessa reflexão, são perceptíveis as mudanças que a história da arte brasileira tem apresentado, seja por meio dos circuitos artísticos ou pela fomentação de corpos que se fazem presente nesses espaços, de modo que proporcionam e estabelecem reconfigurações no campo das artes visuais.

Durante os vinte e cinco dias em que permaneci na cidade, notei que São Paulo é efêmera, como se houvesse uma diluição rápida, na mesma medida há sentimentos que se consolidam na memória. Conheci pessoas que me ofereceram aprendizados, sabedoria e afetos construídos gradativamente e que se tornaram permanentes em mim dentro de um contexto transitório.

Embora em alguns momentos tenham sido marcados por desconfortos frutos de choque cultural da cidade e da própria dinâmica do território, ainda sim reconheço o que faz São Paulo ser o que é. Toda experiência foi desafiadora, de múltiplas sensações e sentimentos, mas com uma bagagem de amadurecimento que profundamente continuam a me habitar.

3.5 Relação entre a Bienal e a arte-educação

Pensar na 35ª Bienal a partir da arte- educação é compreender um espaço que atravessa

o âmbito educacional, por meio de possibilidades que possam potencializar novas visões para o mundo das produções artísticas. O Catálogo Educativo da 35ª Bienal apresenta esta perspectiva.

A natureza educacional das Bienais de São Paulo é uma das características que as singularizam dentre outras exposições internacionais de arte contemporânea. Existentes desde a 2ª edição da mostra, em 1953, as iniciativas de relacionamento com públicos diversos, especialmente com professores e estudantes das redes pública e privada de ensino, educadores, universidades e outros parceiros institucionais fazem parte de um trabalho contínuo da Fundação Bienal para que diferentes públicos tenham acesso aos conteúdos e experiências proporcionados pelas exposições (Fundação Bienal de São Paulo, 2023, sem paginação)

Aqui, observa-se uma distinção dos demais circuitos artísticos em relação ao modo como a educação na Bienal é operacionalizada, não como um acessório, mas com intuito de se estruturar. Como já mencionado no início da pesquisa, um dos principais interesses do evento é viabilizar a educação nesse espaço, de maneira que possa acessar a cultura e a arte de maneira democrática.

Através dessa ótica, entende-se que a Bienal é uma vitrine internacional de arte, que costuma gerar tendências. Com isso, refletir como o circuito potencializa a educação, de maneira clara, influencia outros circuitos artísticos que compactuam com os mesmos olhares que a arte produz na sociedade, o que leva a considerá-los como uma ferramenta de transformação social.

A fim de compreender como a 35ª Bienal de São Paulo produz efeito no que se refere à educação, com ênfase na arte afro-brasileira, o Catálogo da 35ª edição apresenta duas maneiras de compreender a educação no campo da Bienal. Segundo a equipe de educação do circuito artístico, estas duas formas são a difusão e a mediação, pois são consideradas atividades que se integram para fins de recursos pedagógicos inseridos nesse campo. São caracterizadas da seguinte forma:

difusão é o trabalho desenvolvido fora do Pavilhão da Bienal e antes da abertura da mostra, quando a equipe vai ao encontro dos públicos em diferentes territórios (escolas, universidades, diretorias de ensino, sindicatos de professores, ONGs, centros comunitários, parceiros e apoiadores da Fundação, instituições culturais de São Paulo e outras cidades) para realizar palestras, rodas de conversa, encontros, laboratórios, cursos. **mediação** é o trabalho que acontece na exposição, na presença das obras, em visitas mediadas por uma equipe ampliada de profissionais e estagiários. Assumindo as experiências, contextos e realidades sócio-culturais diversas dos públicos que visitam a mostra como base, a equipe de mediação busca construir um

diálogo crítico sobre as obras, artistas e debates contemporâneos presentes na exposição (Fundação Bienal de São Paulo, 2023, sem paginação).

Sob essa perspectiva apresentada a partir de duas distinções, é notória a busca por meios de estratégias para o campo da educação, com o objetivo de estabelecer produções de conhecimentos e acesso à arte a partir da experiência com o público.

Dessa forma, cabe compreender a estrutura do Pavilhão, onde apresenta uma ideia de romper com lógicas centralizadas advindas de perspectivas europeias de circuitos e museus, sobretudo de ordem estética, o que conduz o público a explorar territórios diferentes, ainda que esteja na esfera da Bienal. Esse rompimento desencadeia em uma autocompreensão do indivíduo como sujeito do seu processo educativo, ou seja, a difusão oferece aberturas para reflexões, inquietações e intensificações do próprio repertório de arte.

De outra maneira, a mediação indica um contato mais preciso com as obras expostas, o que concerne o auxílio de um mediador com preparo para apresentar as interpretações ao público. Nesse aspecto, o público se torna o criador do próprio sentido de interpretação e do sentido que a produção se concretiza no espaço. Sinteticamente, os dois meios educativos da Bienal são apresentados não separados, mas sim como marcadores na arte-educação que se complementam e potencializam o modo como a educação pode ser implantada dentro de espaços culturais e no âmbito escolar.

Apesar das existências desses dois fatores que moveram a educação na Bienal e por serem importantes para o desenvolvimento da arte-educação, o objetivo central é ampliar e potencializar os públicos e educadores para compreender diferentes facetas da educação, excedendo a lógica curricular ocidental, por meio dessa perspectiva arte afro-brasileira se atrela a esse mecanismo, já que é um estilo que provoca olharmos para além das esferas ocidentais.

Para compreender de forma mais ampliada, é de suma importância pensar como a terminologia bastante utilizada na edição de 2023 *coreografia* se aplica no campo da arte-educação, tendo em vista a necessidade de apresentar reflexões que ainda se fazem presentes na contemporaneidade.

O catálogo educativo da 35^a Bienal apresenta pontos para pensar a arte-educação através das *coreografias*. Destaco abaixo uma passagem do Catálogo Educativo, que exemplifica essa perspectiva.

O termo coreografia nos ajuda também a refletir como a ideia de mover-se livremente permanece no cerne de uma concepção neoliberal de liberdade. Tanto no sentido de regulação e vigilância dos corpos, quanto na conformação de um imaginário social guiado por um sentido progressivo do tempo, que se

torna a métrica de sincronização de todas as sociedades, num movimento expansionista em que modernidade e colonialidade são sinônimos (Fundação Bienal de São Paulo, 2023, p. 29)

Nessa ótica, refletindo na terminologia *coreografia*, tem-se a ideia de mover de maneira livre ou sincronizada. Com isso, o campo da arte-educação pode ser lido como um movimento já coreografado e planejado mediante o processo de formação das artes no Brasil, já que advém de uma concepção neoliberal de liberdade, que por vezes as manifestações artísticas são apresentadas de maneira limitada com poucas aberturas para uma visão não-ocidental, isto é uma educação controlada.

Essa concepção instiga trazer possibilidades e pensamentos fora de visões hegemônicas, que muitas das vezes são colocadas em um espaço racional ocidental, o que impede a arte-educação sinalizar para temporalidades epistemológicas diferentes e reais do corpo social. Nessa lógica, cabe compreendermos a importância da arte, por uma perspectiva educacional para discernirmos os processos e as intervenções que influenciam atualmente, do fazer arte no campo educação.

Para isso, será utilizado da autora Andrea Silva a obra *As Artes Visuais Afrodescendentes Contemporâneas: o ensino – aprendizagem da arte e Lei 10. 639/ 2003 nos espaços educacionais*:

A arte, vista sob o prisma de construtora social e artística, pode ser considerada como uma das primeiras linguagens do ser humano, visto que se desenvolveu através dos registros estéticos do desenho, da pintura, da fotografia e do teatro, dentre outras expressões, revelando-se como forma de comunicação, identidade e cultura de um povo. Falar de diversidade cultural no ensino da arte é colocar-se em contato com o outro, com a história e com a realidade. Portanto, como disciplina obrigatória que é no currículo escolar, deve desenvolver os valores estéticos pautando-se na diversidade cultural e étnica. (Silva, 2018, p. 115)

Sob este ponto de vista, é necessário que a arte construa pontes que atinja e sensibilize a sociedade a olhar para outro de maneira mais subjetiva, com o uso por variadas linguagens artísticas, possibilitando fomentar para florescer as comunicações em diferentes espaços da sociedade, na medida que entrelaça com a história do outro.

Em vista disso, ao apresentar essa reflexão para o campo da arte-educação, inserida nas visões da arte afro-brasileira integral para uma dimensão mais provocativa, pelo espectro da Lei 11. 654/2008 obrigatória no currículo escolar, nota-se que as diversidades socioculturais ainda são engessadas nos cânones europeus.

Nessa linha de pensamento, retratar exemplos de obras expostas na 35ª Bienal visa compreender as dimensões que provocam inquietações para se pensar arte dentro de espaços

culturais e no campo da arte-educação. Como Zumví Arquivo Afro Fotográfico, de Lázaro Roberto, Aldemar Marques e Raimundo Monteiro, já exposta em páginas anteriores, mas que apresenta facetas importantes para pensar na comunidade negra.

Figura 28 - Zumví Arquivo Afro Fotográfico (detalhamento)



Fonte: Fundação Bienal de São Paulo

Expor Zumví é apresentar um acervo fotográfico referente a um arquivo comunitário que contém documentos pessoais, cartões-postais e documentos diversos que tratam de três décadas de momentos fortemente ligados à comunidade negra baiana. Por meio das cenas de protestos especificamente em pontos turísticos e nos registros do cotidiano nas ruas, pode-se pensar na ocupação desse acervo na bienal como um condutor para pensar a arte-educação pela perspectiva da arte afro-brasileira. As fotografias possibilitam trazer envolvimento para reflexão do corpo social, seja imagens que captam dores ou violências, do mesmo modo que identificam incorporações para pensar na negritude pelo amor que habita na comunidade negra.

Ao direcionar essa perspectiva para o campo das artes visuais, a qual é um campo com suas próprias linguagens, Silva (2018) aponta que é representado no campo do ensino.

As Artes Visuais representam uma das expressões humanas constituídas pela disposição de imagens e visualidades em dimensões estéticas que possuem contornos, significados e sentidos estabelecidos nas interações sociais carregadas de conceitos e valores diversos construídos no âmbito de cada cultura. O ensino e a aprendizagem em Arte, balizados na pluralidade de conteúdos e estratégias metodológicas, emergem na diversidade de saberes. E, na escola, é possível se vivenciar e se produzir a arte inter-relacionada à diversidade cultural, com o propósito de desenvolver saberes artísticos basilares mediante a inclusão e participação crítica e ativa do educando na sociedade. (Silva, 2018, p. 118)

A partir deste enfoque, é possível pensar a visualidade dentro do campo das artes visuais como ponto central para construir pensamentos e estratégias metodológicas, que possam fomentar reflexões para uma sociedade igualitária, onde os subalternos estejam por inteiro

ocupando espaços e em diálogo com os próprios saberes, tendo em vista que são importantes, assim como os repertórios que estão estruturados no campo educacional.

Para intensificar as observações, a Andrea Silva nos mostra o processo de conquistas do ensino de arte no âmbito escolar.

Na década de 1970, a Educação Artística passou a ter lugar no currículo escolar, através do Parecer nº 540/77, que abordava o tratamento a ser dado aos componentes curriculares previstos pela Lei Nº 5.692/71, que fixou diretrizes e bases para o ensino de 1º e 2º graus. Naquele período, estávamos em plena ditadura militar, e o ensino de Arte²⁵ pautava-se, apenas, na orientação tecnicista da educação, guiado por diretrizes governamentais que visavam à expansão econômica e à formação de mão de obra qualificada para o trabalho. Demarcação da disciplina, enquanto componente curricular, o ensino de Arte continuou nos mesmos moldes do desenho geométrico e no fazer pelo fazer, sem contextualização, fruição e reflexão. (Silva, 2018, p. 116)

Embora com a conquista do currículo escolar, o qual obteve reconhecimento ao longo de décadas, sobretudo em momentos complexos históricos como a ditadura militar, nota-se como a arte-educação continua sendo atravessada por limitações no que diz respeito ao desenvolvimento de determinados conteúdos, dado que havia – e ainda há – falhas de contextualização, fruição e reflexão nas obras de arte, em que toda lacuna gerada por décadas foi impossibilitando a expansão de novas reflexões no campo das artes.

Dessa maneira, o ensino se baseia em atividades mecânicas, balizado em atividades altamente engessadas que careciam de repetições de técnicas, como o caso do desenho geométrico. Com isso, a apreciação e a criatividade ficaram em segundo plano, o que não seria possível alcançar uma experiência de criticidade e sensibilidade.

Nessa ótica, a maneira como as atividades artísticas foram colocadas influenciaram fortemente no meio como a história da arte foi condicionada no campo da arte-educação. Silva (2018) aponta como foram silenciadas todas as referências de arte negra na História da Arte:

Em contrapartida ao que vem sendo alcançado, ainda nos deparamos com resquícios de práticas e materiais didáticos que silenciam e omitem os sujeitos históricos de referências negras da História da Arte. Foi justamente esse panorama histórico de silenciamento que contribuiu para a construção de uma educação que se estabeleceu numa visão estreita da Arte que manteve a escola moldada em padrões eurocêtricos, os quais suprimiram a diversidade étnico-cultural de nossa formação. (Silva, 2018, p. 118)

Por meio desse pensamento, é notório que a arte afro-brasileira, o qual é o foco da pesquisa, dentro da História da Arte não continha discussões, parâmetros e apontamentos sobre a estética ou manifestações africanas acerca desse conjunto de expressões artísticas produzidas

por diferentes povos e culturas do continente africano. Embora se compreenda que o ensino estava sob execução de maneira técnica e robotizada, se percebe o silenciamento em qualquer manifestação artística que não estava atrelada aos padrões eurocêntricos.

Desse modo, é possível perceber que a execução rígida de fazer arte inviabilizou meios de pensar manifestações artísticas ligadas às diversidades étnico-cultural. No que tange aos livros didáticos e práticas educacionais, se nota avanço, mas as contribuições da cultura e arte afro-brasileira negra dentro dessas referências permanecem em um progresso modesto, devido a parcialidade e limitações construídas no ensino de arte no Brasil.

Silva (2018) reforça como as práticas educacionais ligadas às questões raciais impactam na formação e na desconstrução de visões totalmente eurocênticas que se perpetuam ainda nos livros didáticos e no modo como as aulas são ministradas

Quando se coloca o ensino-aprendizagem em Arte na perspectiva de uma educação intercultural, a partir de representações positivas sobre afrodescendentes com a visibilidade da produção e da autoria do artista negro, estamos propiciando aos alunos uma possível desconstrução de equívocos, tudo isso pautado no contextualizar, fruir, ler, criticar e refletir. Estaremos, assim, combatendo, através da educação, os efeitos danosos do racismo, da negação e da invisibilidade. (2018, p. 114)

Mediante a essa perspectiva do ensino de Arte, o qual foi formulado por uma ótica racial, ao pensar nas representações de artistas e obras de temáticas raciais tende-se a rever conceitos distorcidos e preconceituosos que inviabilizam a produção artística negra, que foram violentamente implantados nos currículos educacionais. Ao adentrarem no processo da arte, como a contextualização, o fruir, a crítica e o refletir, impulsionam como ferramenta para combater os efeitos do racismo, que ainda é enraizado nas salas de aula.

Esse processo da arte, utilizado para elaborar novas reflexões e possibilidades na sociedade, foi criado pela Ana Mae Barbosa, que capacita reconhecimentos de formas diferentes para valorização da cultura brasileira, bem como a arte afro-brasileira. Andréa Silva (2018) utiliza das concepções de Ana Mae Barbosa para tratar sobre abordagem triangular. Considera como um dos meios para conscientização racial no ensino/ aprendizagem da arte.

Não mais se pretende desenvolver apenas a vaga sensibilidade nos alunos por meio da Arte, mas também se aspira influir positivamente no desenvolvimento cultural dos estudantes pelo ensino/aprendizagem da Arte. Não podemos entender a Cultura de um país sem conhecer sua arte. A Arte como uma linguagem aguçadora dos sentidos transmite significados que não podem ser transmitidos por nenhum outro tipo de linguagem, tais como a discursiva e a científica. Dentre as artes, as visuais, tendo a imagem como matéria-prima,

tornam possível a visualização de quem somos, onde estamos e como sentimos. (Silva, 2018 apud Barbosa, 2012, p. 19).

Por essa perspectiva apresentada, inserir os elementos já mencionados acima como a contextualização projeta meios de alcançar as subjetividades do indivíduo, de maneira que aproxima da realidade e identidade humana, sobretudo quando se tratar de relações conflituosas na sociedade que tendem gerar empecilhos para o desenvolvimento cultural e racial de um determinado grupo.

Neste contexto, em que a arte afro-brasileira é orquestrada dentro do ensino de arte por meio desta ideia da autora, propõe-se emancipações de elementos carregados de memórias, símbolos, cores etc., ao passo que se recria culturalmente novos repertórios que estão para além do que são marcados em um país que reproduz cultura e ciência advinda da colonização europeia.

Nesse viés, é oportuno apresentar pequenas ideias do que seria a colonização e as reparações que estão em uma constante busca para serem inseridas na sociedade. Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino, em sua obra *Flecha no Tempo*, propõem um olhar para a colonização.

A colonização é um trauma permanente, ferida aberta, sangria desatada. A libertação dos produzidos como desvio ao longo da tragédia é uma emergência; uma dívida. Quais são os caminhos possíveis para a uma emergência; uma dívida. Quais são os caminhos possíveis para a reparação? O pós-colonial será lido aqui como um jogo de palavração em que a enunciação que ecoará será aquela historicamente interdita. A descolonização, por sua vez, será perspectivada como fenômeno encruzado, ato responsável que implica transgressão e remontagem. (Simas; Rufino, 2019, p. 17- 18)

O que se nota é uma colonização com dívidas históricas, que ainda está marcada por danos irreparáveis, uma vez que influencia na exclusão, nos apagamentos culturais e na desigualdade. Embora a pós-colonização tenha lentamente se modificado conforme movimentos sociais progridam e resistam, a disputa de territórios de saberes ainda é um fato pertinente em diversas facetas da comunidade negra e dentre outras minorias.

Então, a partir das observações acerca da descentralização da colonização, a arte afro-brasileira surge como possibilidade de preservar a memória e a identidade. Observa-se uma descentralização para impedir que a colonização persista ainda mais no campo educacional, em ênfase no ensino de arte, a qual é o campo de estudo que enfrenta ataques sistemáticos que visam à sua retirada do currículo escolar ou modificações de seus conteúdos.

Assim, esses caminhos apresentados pelos autores recriam orientações para romper com olhares demonizados e ampliam para o âmbito escolar, a fim de integrar as influências

afro-brasileira e africana nesse espaço que insistentemente opera modelos eurocêntricos.

Abaixo, são apresentadas por meio de recortes obras da 35^a que podem ser utilizadas para pensar na arte afro-brasileira pelo viés da arte-educação, como uma tentativa de vislumbrar as possibilidades, conscientizar e demarcar espaços culturais que podem englobar produções artísticas de conjunto de expressão artística.

Inicialmente apresentou a obra de Abigail Campos Leal, chamada de Frente 3 de Fevereiro, a qual elabora práticas de intervenção social, como um meio de apresentar denúncias sobre as situações de violência acometidas às pessoas negras. Sobretudo, o assassinato de Flávio Ferreira Sant'Ana, um jovem dentista negro de São Paulo em 2024 foi violentado e morto por policiais militares. A peça produz críticas de como o Brasil pode ser entendido do ponto de vista da negritude, já que posto como um território por vezes anti-negro.

Figura 29 -Obra Frente 3 de Fevereiro

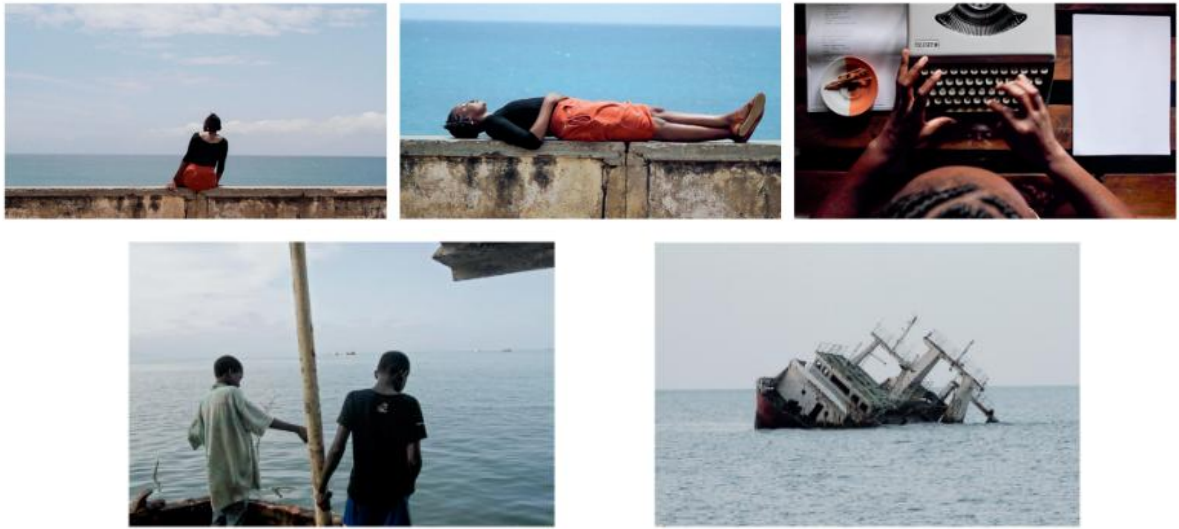


Fonte: Catálogo 35ª Bienal de São Paulo, 2023.

Apresentar produções que conscientizam a população negra, assim como toda sociedade, colabora para compreender a maneira como o estado influencia e prepara a segurança no país e no ambiente escolar, além de proporcionar entendimentos aprofundados do modo como um território composto por pessoas negras as coloca na estrutura social brasileira.

Já Raquel Lima, na composição *Em Rasura*, apresenta revisitações e reinvetações dos traumas, dores, abandonos dentre outras dimensões que são atravessadas em corpos negros que tiveram sua identidade anulada ou sua própria história rasurada, com significado de resistência à comunidade negra.

Figura 30 - Obra Em Rassura



Fonte: Catálogo 35ª Bienal de São Paulo, 2023.

Através da lente fotográfica, pode-se perceber barcos à deriva, em espaço onde a exploração e a sucumbência andam juntas, já que a obra traz vestígios violentos e, também, apresenta potencial para transmitir através da arte novos caminhos emancipatórios que gera reflexos dos traumas ao longo dos séculos da escravidão.

Sob esse olhar, direcionado para o campo da arte-educação, de forma imagética, engendra debates dos corpos negros que atravessaram o atlântico como mercadoria e propõe conscientizar sobre um período histórico de apagamentos de saberes e civilizações, na mesma medida que permite reinvenções que ultrapassam as cicatrizes, embora inflamadas. As obras mostram que se pode seguir percursos como forma de narrar o cotidiano através de outras coreografias de possibilidades.

4 A ANCESTRALIDADE AFRICANA NO TERRITÓRIO DO MARANHÃO

Pensar no território do Maranhão é confluir rios, mares, tradições, culturas e sotaques variados. É reconhecer as mais diversas manifestações sociogeográficas e culturais que são enraizadas nesse espaço de identidades. Nesse sentido, o autor Antonio Evaldo Almeida Barros apresenta em seu trabalho sobre *O Processo de Formação de Identidade Maranhense em meados do século XX* as fases que o estado perpassou para que atualmente possua um olhar mais aguçado para as expressões artísticas, culturais e religiosas afro-brasileiras.

A dois graus ao sul do Equador, na fronteira sociogeográfica entre a Amazônia e o Nordeste do Brasil, o Maranhão é atualmente conhecido e propagandeado por ter a única capital brasileira fundada por franceses (e que também é Patrimônio Histórico da Humanidade devido ao seu acervo arquitetônico – o mais homogêneo de origem portuguesa nas Américas) e, particularmente, pela riqueza e diversidade de sua cultura e religiosidade popular e negra. Esta diversidade se relaciona ao conjunto múltiplo de povos que formaram essa região e à heterogeneidade das interações entre eles estabelecidas desde o período colonial. Eram diversos os povos nativos que habitavam esse torrão quando da vinda dos primeiros europeus no século XVI. A estrutura social da região foi ainda mais complexificada com a chegada massiva de africanos a partir do século XVIII, quando o Maranhão, assim como a Bahia, passou a se constituir como uma das áreas mais negras do Brasil e, do mesmo modo que a Amazônia, continuou uma importante região indígena (Barros, 2009, p. 185)

Neste trecho é apresentado a historiografia do Maranhão a partir de sua colonização, onde sinaliza as misturas de culturas que foram imbricadas, em que por vezes foram consideradas e conhecidas somente por influências europeias. A conexão com homogeneidade eurocêntrica impossibilitou por décadas uma estrutura social e cultural desenvolvida de forma diversificada, visto que antes da invasão dos europeus havia povos nativos bem como em outras partes do Brasil.

A partir dessa perspectiva, a complexidade de reconhecer, desenvolver as culturas e os meios de pensar o mundo, sobretudo na contemporaneidade, intensifica-se quando ocorre a chegada massiva de povos africanos, a partir do século XVIII.

Nessa linha de pensamento, analisar as violências que foram cometidas com estes povos que carregam narrativas sociais, culturais e econômicas do estado demandou tempo, em especial para compreender a singularidade que o Maranhão apresenta no período do Estado Novo.

No entanto, com passar das transformações no campo da comunicação, a exemplo dos jornais, meio que influenciava olhares e visões da população em massa, passou-se a credibilizar

vagarosamente a África e os povos nativos, como é observado por Barros:

Durante muito tempo, no Maranhão Atenas Brasileira se perseguia aberta e oficialmente tudo que lembrasse África e os povos nativos. Depois, passou-se a elogiar alguns elementos culturais índio e afrodescendentes. Entretanto, continua-se a não se saber como promover oportunidades iguais para pessoas de todas as cores e classes. Isto é, no Maranhão, assim como no Brasil, houve uma apropriação simbólica de alguns elementos das culturas negras e populares, mas não uma inserção sócio-econômica das pessoas pobres e não brancas – fenômeno ainda por ser manifestado. (2009, p. 223-224)

Isto é, no Maranhão, assim como em outras partes do Brasil, a apropriação foi um marco simbólico nas culturas negras e populares, de maneira que não ascendeu no seio socioeconômico para pessoas não-brancas e pessoas pobres, tendo em vista que único objetivo seria para compor uma identidade regional e nacional, através das utilizações das produções.

Com isso, a apropriação não viabilizou qualquer tipo de inserção que pudessem suprir as populações marginalizadas, questão que é permeada ainda na contemporaneidade, considerando que se valoriza a cultura, mas pouco se faz pela população. Baseado na ótica de Barros, que trata sobre o processo de construção identitário do estado do Maranhão, o autor expõe a maneira que se enxergava a cidade de São Luís, sobretudo no período da Primeira República:

Na tentativa de construção da identidade nacional sob o patrocínio do Estado Imperial, no início do século XIX, uma série de intelectuais e poetas maranhenses começou a se destacar no plano nacional. Por causa dessa cultura inclinada às letras, a região recebeu (ou se deu!) o aposto de “Atenas Brasileira”. Essa condição, de ateniense, de prosperidade, foi transposta a todos os maranhenses como sua condição essencial. Um provincianismo tão ou mais refinado que o nacionalismo. (Corrêa, 1993) Durante a Primeira República, as elites letradas dessa região tentaram recuperar o presente através da rememoração de exemplos do passado, especialmente do período 1850-1900, cuja geração teria justificado o título de Atenas Brasileira, o que serviria como uma espécie de remédio para sanar as mazelas provocadas pela estagnação econômica e ainda inspirar renovação nas letras maranhenses (Ibid., p. 189)

O que se percebe ao nomear São Luís como “Atenas Brasileira”, não está direcionada apenas ao elogio, mas em uma tentativa de embranquecer a cultura e as produções territoriais que majoritariamente são de origens africana e indígena, assim como todo o imaginário regional. É importante salientar que essa construção está relacionada com um período marcado pela crise de estagnação econômica, que provocava reações para o estado identificado como progressista.

Tal panorama reforça o *provincianismo refinado*, que impulsionou para a valorização interna da cultura local, ou seja, apresentou um novo sentido às narrativas coloniais, de modo que puderam reforçar a suposta relevância na cultura e na política. Isso levou a um enfraquecimento para culturas que não faziam parte do olhar homogêneo e se distanciavam do refinamento imposto nesse período.

Para compreender o processo de tentativa de embranquecimento no estado do Maranhão, especificamente em São Luís no século XIX e parte do século XX, Barros escancara as estratégias racistas e coloniais para afirmar a positividade das *heranças europeias*:

Enquanto se afirmam positivamente algumas – inventadas – heranças européias maranhenses, se anunciam pejorativamente e se perseguem as práticas que na época eram identificadas como heranças de África e dos povos nativos, a exemplo dos bumbas e dos variados tambores. O bumba-meu-boi é proibido de ser realizado ou de ir ao centro das cidades, particularmente da capital do estado, porque seria barafunda de pretos e da dita semibárbara caboclada. Na década de 1940, ainda se denuncia que o Maranhão é um Estado débil e doente resultado do sangue de negros e índios circulando nas veias dos regionais, algo que só a imigração européia poderia sanar. (Barros, 2009, 185)

Com este plano de fundo, o Maranhão passou por um olhar de refinamento e progresso como já mencionado. Diante da ótica da elite intelectual, adota-se uma lógica que atendeu as narrativas eurocêntricas, de maneira que fomentou as manifestações culturais advindas dos povos africanos e povos originários, que são fortemente marcados no território maranhense como um projeto de desvalorização e perseguições.

Uma vez que eram entendidas como manifestações de “atrasos”, todo o processo de marginalizar essas práticas advindas fez com que os grupos subalternos precisaram descentralizar para que pudessem ocupar um lugar de centralidade, como o Bumba meu Boi e o Tambor de Mina. Esse apagamento cultural está atrelado a um projeto de identidade nacional e regional, que possibilita que os olhares e práticas europeias sejam dominantes e verdadeiras.

Por meio dessa observação, é de extrema importância apresentar datas marcantes que modificaram cenários sociopolíticos. Como por exemplo, por volta de 1940, havia considerações referentes ao Maranhão como um território de pessoas “doentes e débeis”, já que possuíam um número significativo de pessoas negras e indígenas, em que era notado pelo fenotípico. Ou seja, tais discursos foram naturalizados por décadas na medida que respiravam olhares criminosos e folclorizados dessas manifestações.

Para reforçar sobre a identidade maranhense, nomeada por décadas como “Atenas Brasileira”, o autor trata de toda construção para rejeitar as influências africanas e indígenas, já

que inserir o Maranhão na imagem de Atenas reverbera como uma cultura refinada.

Ora, é importante lembrar ainda que embora a representação maranhense-ateniense (a identificação do Maranhão como Atenas Brasileira) seja um pretensão marcador identitário regional, que visa diferenciar a região de outras regiões e da própria nação, instituindo o Maranhão em padrões branco-europeus, em grande medida, parece ter se tornado possível no contexto da ideologia do branqueamento, que é de caráter nacional e mesmo latino-americano. A Atenas Brasileira poderia ser interpretada como uma refinada idéia-imagem local, gestada e estruturada pelas elites, da ideologia do branqueamento. A invenção da Atenas Brasileira deu-se exatamente nos anos fortes dessa ideologia, de 1822 aos anos 1930. Nesse período, quando se discutia a viabilidade de uma civilização nos trópicos, dois obstáculos eram encontrados: a “raça” e o clima. (Barros, 2009, p. 220)

Todavia, havia dois fatores que impossibilitaram a intensificação do discurso: o clima quente, já que não faz alusão aos países europeus; e a raça, visto que predominantemente o estado possui um número de negros e indígenas elevado. No entanto, a estimulação para se adotar a expressão “Atenas Maranhense” era profunda, o que permitiu mascarar as culturas fortemente cultuadas pela população e potencializar a identidade branca, letrada e europeizada disseminada pelo estado.

Barros segue na mesma linha de pensamento ao tratar sobre o modo com as elites letradas do Maranhão do século XIX e XX se sobressaíam nesse contexto.

O fato é que as idéias de civilização e cultura europeamente entendidas foram levadas muito a sério pelas elites letradas do Maranhão, que tentaram, a todo custo, europeizar e, sob certo aspecto, embranquecer o patrimônio cultural e identitário regional. E tal operação, muitas vezes, foi acompanhada por um outro empreendimento, a tentativa de ignorar ou execrar os elementos que eram identificados como herança de indígenas e africanos. Elas aceitavam que havia altas culturas, e que estas se localizavam na Europa. Crentes de que a civilização se desenvolveu plenamente em regiões recordadas em um passado distante, como a Grécia, acreditavam poder compartilhar de um pedaço, ainda que ínfimo, dessa civilização e dessa cultura. Fazendo-o, tinham certeza de que estavam contribuindo para o progresso do Brasil e da América. (Ibid., 221)

Sob esse enfoque, se compreende como as narrativas predominantes foram as europeias, considerando que foram impostos diversos efeitos para uma reprodução dos modelos europeus como no campo da arte, da literatura e do próprio comportamento da população. Ao nomear a cidade como “Atenas Brasileira”, condiciona a civilização Grega, já que é conhecida como o berço da civilização e da cultura ocidental. Dessa forma, resultou-se nas proliferações de violências sob os elementos culturais africanos e indígenas que não eram possíveis serem encaixados.

Em síntese, toda essa visão e movimentação no território maranhense, obteve consequências fortes no que se refere a desvalorização cultural popular. Já que o modo como se nota a diversidade racial e étnica no Maranhão possibilitou desencadeamento para duas circunstâncias, como a desigualdade cultural e social.

Para que possa ser entendido a maneira como essas manifestações foram vistas e perseguidas, o autor apresenta exemplos violentos que nutriram o fortalecimento da desigualdade cultural do estado.

A exemplo do que ocorreu em diversos lugares do Brasil, como na Bahia e em Pernambuco, e em outros países da América Latina, no Maranhão também foi intensa a construção negativa das práticas e representações relacionadas aos repertórios sociais identificados com África ou com os povos nativos. Os rituais e festas realizados em terreiros, casas ou a céu aberto, expressos indistintamente como pajelança, tambor, tambor de mina, macumba, feitiçaria, bruxaria, canjerê, magia negra, mandinga, eram descritos como “arte diabólica” (Cruzeiro, 21/6/1947), “prática nociva” (O Globo, 30/7/1941), “pagodes fetichistas” (Cruzeiro, 21/6/1947), “imbecilidade que provém do analfabetismo”, “meio de exploração torpe”, “válvula de escape” cujo efeito seria o mesmo da diamba (maconha) e da tiquira (cachaça destilada de mandioca), “narcóticos que nutrem a fantasia dos que vivem na pobreza” (O Globo, 9/6/1947), ocasião de “cachaçadas”, incentivos ao crime (O Globo, 30/5/1948), “a mais completa anulação da dignidade humana, do bom senso e da moral” (Cruzeiro, 21/6/1947). “Mal social de profundas raízes”, o tambor de mina e a pajelança eram vistos como uma espécie de pecado original da sociedade maranhense. Os povos nativos e africanos eram responsabilizados por essa “herança perniciososa” dos maranhenses (Cruzeiro, 22/3/1949), que se evidenciaria na própria dança dos pajés, com seu “ritmo meio indígena e meio africano” (O Globo, 9/6/1947). (Barros, 2009, p. 193)

Assim, práticas religiosas e festivas como Pajelança, Tambor de Mina e os terreiros de modo geral passaram por repressão. Esses exemplos ocorreram no Maranhão, mas também se empregaram para outras partes do Brasil, como Bahia e Rio de Janeiro (respectivamente com a capoeira e o samba).

Tais manifestações artísticas e culturais fazem parte do território nacional, oriundas do processo de colonização do país. Porém, desde sua origem foram notadas por viés racista e por camadas de estereótipos, o que traz uma carga negativa de sentidos e afeta diretamente a identidade regional.

Nessa perspectiva, o Maranhão passou de maneira intensa pela opressão e criminalização das manifestações culturais, oriundas de África. Um dos meios para potencializar as visões racistas foram a mídia e a elite letrada, que proferiram incansavelmente falas ligadas a problemas sociais que deveriam ser eliminados.

Assim, Barros apresenta um olhar para cultura maranhense por outro ângulo, o qual foi

um dos primeiros atos para a mudança de interesse a cultura popular e a identidade negra maranhense.

Embora este tenha sido um movimento descontínuo, sobretudo a partir da década de 1920, diferentes órgãos da imprensa escrita e alguns letrados, contrariamente ao que ocorreu durante o século XIX e praticamente toda a Primeira República, passaram a identificar o bumba-meu-boi como o elemento fundamental do patrimônio cultural regional, que pertenceria e deveria ser preservado por todos os maranhenses, independentemente de suas diferenças e desigualdades, enquanto o principal elemento diacrítico da região (Barros, 2009, p. 202)

Nesse contexto, muitas movimentações relacionadas às manifestações de cultura africana e indígena por volta de 1920 foram iniciadas com o intuito de reconhecer o Bumba meu Boi como uma manifestação de maior símbolo cultural do estado. Mediante a uma perspectiva de titulação, aos poucos conquistou-se espaços que propiciaram pequenas rupturas com a elite e com olhar racista que estava intensamente propagado. Dito de outra forma, essa exposição ocorreu de maneira lenta e por vezes contraditória, mas foi tratada como patrimônio coletivo, de maneira que a identidade regional se estabeleceu por meio dessa expressão, como um marco para novos caminhos de possibilidades dentro do estado.

Barros, também expõe a maneira como as religiões afro-indígenas, tidas como forte marcador cultural na região maranhense, eram enxergadas e tratadas ainda no século XX.

Embora o reconhecimento público, particularmente do campo intelectual, tenha sido dado tão somente para aqueles repertórios que seriam herança africana, e não indígena, nem misturada com esta, no Maranhão de meados do século XX, os padrões do imaginário e as formas de sensibilidade eram profundamente marcados pela idéia de poder dos pajés e pais-de-santo, poder este que teria relação direta tanto com África quanto com os povos indígenas nativos. Certamente, isso tem relação, de um lado, com a atuação dos diferentes sujeitos produtores da mina e da cura e, de outro, com a participação de intelectuais, políticos e, particularmente, da imprensa, que, para além da promoção do preconceito, acabou contribuindo (na maioria das vezes a contragosto) para a divulgação, entre membros das classes intermediárias e das elites, de elementos da mentalidade e das práticas religiosas que insistiam em acusar como sinais de atraso. Apesar de serem festas, celebrações e convicções, na maioria das vezes, socialmente posicionadas na periferia, essas manifestações de cultura e religiosidade, através de uma linguagem que perpassa e se comunica com os diversos estratos sociais, não raro, definiam valores, normas e comportamentos daquela sociedade, tornando-se elemento simbolicamente central naquela engrenagem sócio-histórica. (2009, p. 209).

Essas perseguições e as invisibilização da maneira como eram atreladas a sociedade maranhense se destacavam por assumir lugares simbólicos de força ancestral, mesmo diante

das inquietações da elite. Assim, o pajé, pais de santo e toda a comunidade de terreiro influenciaram o corpo social na forma como as comunidades e os centros de poder a se relacionarem de alguma forma com as manifestações afro-religiosas.

É de suma importância enfatizar que a construção comunidade-terreiro fortaleceu a perpetuação das histórias ancestrais, já que as culturas não possuem fôlego para se manter enraizadas. Com isso, a comunicação entre pertencentes e simpatizantes dessas manifestações se entrelaçaram e puderam modelar as formas de sentir e pertencer a uma sociedade, já que as estruturas social e racial estavam coagidas.

Por esse viés, ainda em sua obra, o autor comenta modos como as ideias de identidade eram percebidas pela comunidade negra de maneira positiva.

A idéia de que os negros constituem um dos “agrupamentos humanos” de maior destaque ao longo do tempo emerge em diversos lugares. Embora esta seja uma operação que freqüentemente repete estereótipos de velhas visões sobre os negros, ela contribuirá para o enfraquecimento das múltiplas formas de pensar o Maranhão como unicamente branco-europeu, e para a consolidação da imagem da região como negra e popular. (Barros, 2009, p. 221)

Deste modo, a partir da mudança positiva ocorreram movimentações da população negra maranhense na medida que se entendia sua própria construção identitária regional. Esse processo gerou estabilidade de pertencimento e compreensão das populações negras devido ao envolvimento com cultura. Embora com as generalizações raciais que ainda se mantinham visíveis, o reconhecimento contribuiu para a desconstrução de um estado que estava em paralelo apenas por uma lente branca-europeia.

Após esta exposição sucinta, seguidamente neste capítulo será necessário abordar conhecimentos advindos da Bienal que podem se entrelaçar com o território de ancestralidade africana, como o estado do Maranhão. Para isso, é de suma importância adentrar na história da Rainha Na Agontimé, como fio condutor para compreender as narrativas afro raciais que são difundidas e vividas nesse território, essencial para compor a identidade afro-brasileira no Maranhão.

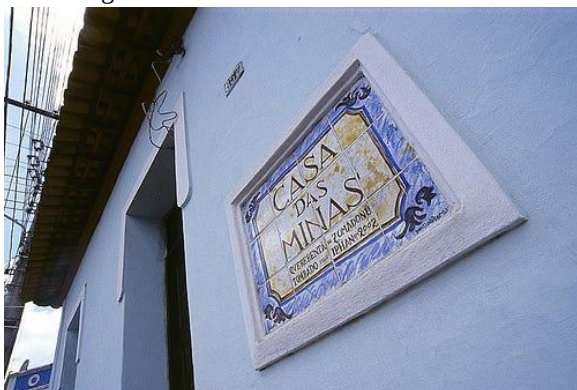
Primeiro, voltemos mais atrás, onde iniciou a primeira manifestação entre África e Maranhão, como caminhos ancestrais que se cruzam. Para entender melhor desta perspectiva histórica, cabe destacar o *Museu Afro Digital- Maranhão*, que reúne um acervo fotográfico da Casa das Minas, lugar onde foi Na Agontimé assentou seus fundamentos e suas visões ancestrais que se relacionam com o Maranhão.

O Terreiro está localizado na Rua de São Pantaleão, n. 857, também é chamado Querebentã de Zomadônu, Querebentã, em língua jeje, quer dizer “casa grande” e Zomadônu é o nome da divindade protetora dos seus fundadores e o dono da Casa. Os voduns cultuados na Casa estão organizados em três famílias distintas: Davice (principal família jeje, a qual pertence Zomadônu), Dambirá (família jeje, cujos membros são hóspedes da família Davice) e Quevioçô (Zomadônu nagô, hóspede da família Davice, cujos integrantes, por pertencerem à outra nação, não se comunicam). A casa é formada por dois casarões cercados por um muro, possui duas portas e seis janelas que se abrem, diretamente, para a Rua de São Pantaleão. É constituída por inúmeras salas, distribuídas ao longo de uma varanda e um corredor que dá acesso ao terreiro. No interior da casa se encontra o comé, área sagrada, que está sempre fechada e, para transpô-la, há exigências a respeitar-se. Dentro do comé, se encontra o péji, santuário ou altar dos voduns da Casa (Museu Afro Digital-Maranhão, 2022, não paginado).

Assim, por esse olhar ao Querebentã de Zomadônu, pode-se compreender um espaço que contribui para as manutenções identitárias e culturais maranhenses. A organização arquitetônica perpassa por viés simbólico do lugar, em que se concentram as memórias que são permeadas e dialogadas com a comunidade onde se situa o terreiro e demais comunidades.

Com base nessas descrições, nota-se uma reinvenção para adequar-se a uma nova estrutura e ramificações de algumas divindades para continuar mesmo após os atravessamentos violentos. Vale ressaltar que a Casa das Minas está localizada em uma comunidade em São Luís e, apesar de atualmente atividades espirituais não serem mais realizadas, as movimentações de dentro da casa sempre ocorrem, como no período da Festa de São Pedro, no qual muitas pessoas pertencentes ao Tambor de Mina e simpatizantes se concentram para celebrar mais um ano de devoção. Abaixo observa-se alguns registros da arquitetura e personagens que fizeram parte da casa.

Figura 31 - Casa das Minas



Fonte: Instituto Afrofuturo, 2018.

Figura 32 – Fachada Casa das Minas



Fonte: Museu Afro Digital Maranhão, 2022.

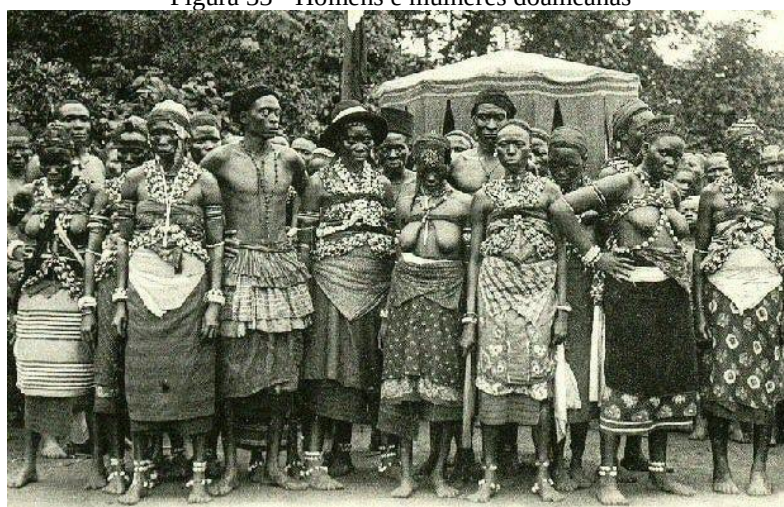
Cita-se as vivências de Ferretti, um dos autores que se debruçou nos estudos sobre o

início do desenvolvimento dessa manifestação em São Luís, especialmente na Casa das Minas. Em sua obra intitulada *A mina maranhense, seu desenvolvimento e suas relações com outras tradições afro-brasileiras discorre a denominação sobre o Tambor de Mina* (2008), o autor expõe suas vivências sob a ótica de sua vivência com a manifestação.

Tambor de mina é a manifestação religiosa afro-brasileira típica do Maranhão. Surgiu em São Luís antes da abolição da escravidão (ocorrida em 1888) mas, há muito, saiu da capital e foi levado para as cidades litorâneas e do interior do estado, onde se integrou a tradições religiosas locais. Apesar de possuir características próprias, o tambor de mina foi sincretizado com o terecô (tradição afro-brasileira desenvolvida em Codó, no interior do estado), com a cura (pajelança maranhense), com a macumba, tradição afro-brasileira proveniente do Centro-Sul e com a umbanda, bastante influenciada por essa última, e, mais recentemente, com o candomblé, tradição afro-brasileira surgida na Bahia, hoje amplamente difundida no Brasil. Fora do estado o tambor de mina difundiu-se para o Norte, principalmente em Belém/PA (ver FIGUEIREDO, 1966; SILVA, A.V, 1976) e para cidades de outras regiões que receberam grandes número de migrantes do Maranhão e do Pará, especialmente para São Paulo. (Ferretti, 2008, p. 2)

Nessa linha de pensamento, o autor realça como o Tambor de Mina é uma manifestação afro-brasileira do Maranhão, que fortalece, rompe fronteiras territoriais e resiste de modo cultural, em um contexto regional como fortalecimento para cultura negra nascida de narrativas advindas de reinos africanos que cruza com São Luís, assim como outros atravessamentos raciais formados em outras partes do Brasil.

Figura 33 - Homens e mulheres doameanas



Fonte: Instituto Afrofuturo, 2018.

O autor Pierre Verger (1990) expõe em sua obra *Uma Rainha Africana Mãe de Santo em São Luís* como foi um dos processos importantes para a construção identitária do estado do

Maranhão, que é a vinda forçada da Na Agontimé em conjunto com o início do Tambor de Mina. Sendo assim, o autor apresenta o termo *Mina*, para que se compreenda os processos de aproximação entre Maranhão, Reinos e África.

Para Ferretti (2008), em seu artigo *A mina maranhense, seu desenvolvimento e suas relações com outras tradições afro-brasileiras*, tem-se que:

O termo tambor de mina deriva de denominação dada no Brasil a escravos sudaneses de diversas etnias, embarcados no forte português de São Jorge Del Mina, na Costa do Ouro, atual Gana (RODRIGUES, 1935, pp.164-5; FERRETTI, S. 1996, p.11; 300). Embora não se possa afirmar com segurança quando a mina (tambor de mina) surgiu na capital maranhense, sabe-se, com base em documentos encontrados na Casa das Minas e no Arquivo Público do Estado, que, na 2ª metade do século XIX, tanto aquele terreiro como a Casa de Nagô já funcionavam no lugar em que se encontram hoje e pediam licença para fazer festa (FERRETTI, 2001 apud FERRETTI. 2008, p. 2).

Em seu artigo, o autor complementa sobre os dois terreiros mais antigos de São Luís, ambos fundados como africanas que vieram ao Brasil como escravizadas: “a ‘Casa das Minas’ (jeje/Daomé - fon), consagrada ao vodum Zomadonu, e a ‘Casa de Nagô’ (nagô/Abeocutá - PEREIRA, 1979, p.14), consagrada ao orixá Xangô” (Ibid., p. 2-3).

Com este cenário, pensar no Tambor de Mina é aproximar encontros ancestrais que cruzam momentos históricos importantes entropostos ao tráfico transatlântico de escravizados. Em volta desse contexto, as crenças foram carregadas pela oralidade que pudessem facilitar o processo de resistência e a permanência independentemente do espaço geográfico que os corpos negros se situavam.

Verger (1990) apresenta o processo que fundamentou as influências negras no Maranhão, como o deslocamento forçado para as Américas, sobretudo para o Brasil-Maranhão, com influências em comportamentos, nas cosmologias, nas línguas e nos ritmos únicos que propiciaram para a população negra maranhense seguir certas maneiras influenciadas por esse povo.

À vista disso, pode-se notar uma reconstrução e reinterpretação de culturas para se manterem vivas, com uma peculiaridade única, como cultuar voduns que possuem influência da nação Jeje e fundamentos vindos da África Ocidental.

Para Ferretti (2006), em sua obra *Tambor-de-Mina em São Luís: dos registros da Missão de Pesquisas Folclóricas aos nossos dias*, evidenciam-se as nações que dominam o Tambor de Mina, que repercute em todo território maranhense, além de unir as manifestações espirituais e ancestrais que já habitavam em toda região.

Na organização do que hoje se denomina Tambor-de-Mina foi fundamental a tradição jeje, da Casa das Minas; a tradição nagô, da Casa de Nagô (tão antiga quanto aquela, mas ainda pouco estudada); e a tradição cambinda, menos conhecida, identificada com um terreiro de Cangumbá, povoado de Codó, e com o do Cutim, de São Luís, ambos desaparecidos. Mas elementos da tradição cambinda podem ser encontrados na Casa de Nagô e demais terreiros de Mina de São Luís. (Ferretti, 2006, p. 92)

Nessa perspectiva, acredita-se que o Tambor de Mina não é uma religião de caráter homogêneo, mas uma crença que se entrelaça de maneira complexa e plural, como citadas, as tradições Jeje, Nagô e Cabinda que se agruparam para persistir no processo de fortalecimento da diáspora africana no Maranhão.

Enquanto a tradição de Jeje que está associada aos cultos aos voduns, oriunda dos povos do Daomé (atual Benim), a tradição ligada a Nagô possui raízes Iorubá, originada da região (atual da Nigéria) que pertence aos cultos aos orixás e por fim, a tradição de Cabinda, ainda pouco conhecida em comparação às demais, porém com forte presença de cangumbá (Codó). Sendo assim, apresentar as três ramificações demonstra o diálogo em comum entre as tradições que estavam marcadas pelo apagamento.

Vale ressaltar que existem diferenciação entre esses segmentos, visto que o Tambor de Mina vem a ser o culto às entidades africanas, no qual os protagonistas são os voduns, ancestrais da família real do reino de Daomé. Os orixás também são cultuados e representados pelas forças da natureza, ou seja, elementos oriundos da água, terra, ar e fogo e já os caboclos não estão somente enquadrados como espíritos brasileiros, pois apresentam diferentes ancestralidades, como Oriente Médio que são os turcos e europeus como franceses, italianos e portugueses, conforme explicado por Ferretti.

Apesar do prestígio do candomblé e do avanço da umbanda em todo o Brasil e, embora muitos terreiros maranhenses estejam se apresentando como “de umbanda” e incorporando elementos do candomblé, a mina - religião afro-brasileira típica do Maranhão - continua dominante na capital e muitos terreiros maranhenses continuam sendo conhecidos como de terecô ou de curador. Mas como a mina, além de mais antiga e hegemônica na capital, foi mais estudada, o Maranhão é sempre lembrado como “terra de mina”. No entanto, o tambor de mina do Maranhão não é um campo religioso homogêneo. Sua divisão em “nações” reflete diferenças culturais existentes entre os africanos que fundaram os primeiros terreiros e também a valorização atual da África em terreiros abertos por afrodescendentes. (Ferretti, 2009, p. 8)

Evidencia-se essa manifestação afro-religiosa como um dos papéis fundamentais na construção de identidade do estado, que excede o primeiro espaço físico e por natureza fortalece

a população negra que foi violentada, mas que não deixou de ecoar suas raízes culturais, o que diversifica a ancestralidade maranhense.

Figura 34 - Tambor de Mina em São Luís, dançantes.



Fonte: Prêmio Pierre Verger, 2022

Figura 35 - Rosário na mão de integrante do Tambor de Mina



Fonte: Márcio Vasconcelos, da série Estética do Terreiro

Já Pierri Verger apresenta a rainha Na Agotimé, enquanto uma figura que atravessou o atlântico e sustentou seu legado por meio das tradições.

Assim podemos perceber que nenhum dos *voduns* citados é posterior ao reinado de Agonglo. Acontece, também, que alguns destes nomes são conhecidos apenas pelos sacerdotes e a prova de que existiam, no Novo Mundo, descendentes de membros da família real, mandados fora do Daomé no tempo do tráfico dos escravos. Foi como uma senha para Mivede, o sacerdote de Zomadonu, dedicado ao mesmo *vodun* que Mãe Anderesa da Casa das Minas. (Verger, 1990, p. 152)

Por meio dessa narrativa, entende-se que a rainha teria sido deportada como escravizada para o Brasil, e logo após o Novo Rei Adandozan⁴ assumiu o trono e perseguiu personagens

⁴ Adandozan ficou como regente por 22 anos.

importantes do reino de Daóme. Nessa mesma perspectiva, relatos apresentam que depois da chegada em São Luís do Maranhão, embora tida como cativa, permaneceu com a sua posição espiritual com base nos seus conhecimentos ancestrais, mesmo em um território que provocou reorientações necessárias como tentativa de sobrevivência a partir de sua visão de mundo.

Figura 36 - Trono do Novo Rei Adandozan



Fonte: Instituto Afrofuturo, 2018

Com base nessa observação, houve a preservação com os saberes tradicionais no modo como foi desenvolvido o fortalecimento das tradições, como por exemplo a Casa das Minas, espaço de maior reverência à história e a sua contribuição afro-religiosa para a identidade negra do estado, que destaca o altar de uma rainha africana e, que por décadas, manteve apenas mulheres seguiram com os processos ritualísticos.

Figura 37 - Altar da Casa das Minas

Figura 38 - Algumas Filhas da Casa de Mina



Fonte: Instituto Afrofuturo, 2018



Fonte: Museu Afro Digital Maranhão, 2022.

Por meio dos relatos buscados por Verger, entende-se que as relações sociopolíticas foram cruciais para que saberes de outros territórios também chegassem ao Maranhão e para acompanhar novos meios de olhar a cultura identitária negra.

Um chefe indígena, contando a história do Daomé para Le Hérissé, disse: “Adandozan era; entre os filhos primogênitos de Agonglo, quem reunia todas as condições de nascença necessárias para tornar-se rei. Mas seu caráter sanguinário fazia temer sua chegada ao trono. Bem jovem já suprimiu os que lhe faziam sombra! Em desespero de causa. Agonglo perguntou ao Destino, ‘Fá’ designou Guezo! Infelizmente Guezo tinha ainda pouca idade. Apesar disso Agonglo teve fé no oráculo. Resolveu apresentar Guezo como seu sucessor e confiá-lo, como também o Daomé, a Adandozan, persuadido de que os ancestrais protegiam nosso país e seu rei. Um dia, pois, sentindo seu fim próximo, apareceu a todo seu povo, no mercado de Adjahito, para ditar sua vontade. Em seus braços carregava Guezo: à sua direita estava Adandozan... O Daomé teve a impressão de que tristes acontecimentos iriam produzir-se... (Verger, 1990, p. 152)

Por meio dos relatos buscados por Verger, entende-se que a importância da tradição de manter, embora Na Agotimé já estivesse em outro território, permaneceu na figura onde estava antes e depois da deportação como escravizada. As buscas contadas pelo autor mostram a mobilização que a rainha possuía:

Quando Guezo quis encontrar sua mãe, a rainha Agontimé, vendia aos negreiros por Adandozan, Francisco de Souza, que ficou encarregado das buscas, viu em Dossuyévo homem mais inteligente, mais devotado e mais apto para desempenhar esta missão. Migan Atindébacu (primeiro-ministro ao mesmo tempo que carrasco) foi seu adjunto. (Ibid., p.153)

Assim, compreende-se que o Tambor de Mina é um ponto crucial para uma das formas de olhar a identidade Maranhense, não somente como religião, mas como um meio de sistema profundamente ancestral que liga questões sociorraciais e afro-espirituais, pois não se limita à

territorialidade, de modo que proporciona a uma criação de uma nova singularidade.

A Arte afro-brasileira tem um papel fundamental na formação da identidade e resistência de povos negros do Maranhão. Há inúmeras representações que através das expressões visuais constroem repertórios potentes para dialogar com a identidade local. Levar essas reflexões é essencial para o campo das artes visuais pelo olhar da educação. Para isso, é necessário apontar como o processo identitário é desenvolvido, formado por uso de simbologias da ancestralidade africana como as cerâmicas, bordados e as manifestações culturais como Bumba Meu Boi e Tambor de Mina.

Essas expressões permitem que o educando possa reconhecer seu próprio repertório histórico e cultural, que frequentemente sofre tentativa de apagamento e, ao tratar desses vínculos que possibilitam fortalecer suas identidades sociais, culturais e históricas, há fortalecimento para pensar as obras de artistas negros maranhenses da contemporaneidade, por diferentes nuances que estão além do cruzamento com a própria cultura, mas abrigam narrativas e estéticas que abordam na sociedade sobre outras narrativas dos corpos negros.

A partir das exposições locais, as instituições de arte evidenciam um olhar mais apurado acerca da cultura do Maranhão. Embora haja desafios que precisam ser apontados, como a escassez de políticas públicas culturais, financiamento e a inserção em circuitos de arte oficiais, que possibilitam novas pontes e expansão de suas produções, tem se observado um território que necessita de reconfigurações para que continuem resistindo e fabulando histórias voltadas a corpos negros maranhenses.

Desta forma, mesmo que os artistas locais perpassem por essas lacunas ligadas à valorização, pensar nas memórias, no reconhecimento da autoimagem e pertencimento instiga possíveis marcadores para o currículo escolar, como uma tentativa de romper com ideias tradicionais e hegemônicas acerca dos conteúdos que são apresentados em sala de aula.

Para isso, cabe apresentar uma presente ancestralidade cruzada através da Rainha Na Agotim, vinda de outro continente, presente na herança da Casa das Minas, situada no bairro da Madre Deus, e O Monumento à Diáspora Africana, situado na Praça do Conjunto das mercês, ambos sediados em São Luís, como forma de articular vivências da população maranhense como meio de coreografar possibilidades dentro de um estado marcado por violências culturais.

4.1 Monumento à Diáspora Africana no Maranhão

Aqui, a pesquisa será direcionada para o Monumento à Diáspora Africana, conjunto de obras que visa fortalecer e emancipar olhares para arte negra do Maranhão, com o objetivo de

dar visibilidade a artistas negros maranhenses que tendem a contribuir para o reconhecimento e compreensão de suas subjetividades e que estão relacionados com as diversas manifestações culturais e religiosas afro-brasileiras.

Segundo o site Geledés (Instituto da Mulher Negra⁵), a forma como o Monumento é constituído tem como base outros painéis de grandes dimensões (6x4,8 metros). Sua produção e composição é feita por artistas negros maranhenses reconhecidos em âmbito regional e nacional do campo das artes visuais.

Figura 39 - Monumento à Diáspora Africana



Fonte: EBC, 2025.

Como complemento ao conjunto do monumento, possui um extenso painel em granito negro, que apresenta informações históricas referente ao período do tráfico transatlântico no Maranhão. Estão inclusas as datas, os portos de origem, os números de africanos e nomes das embarcações oriundas de inúmeras nações que se aportaram ao estado entre 1693 e 1841.

Nesse contexto, entende-se que, por quatro séculos, a África subsaariana atravessou de maneira violenta o tráfico negreiro, de modo a evidenciar o Brasil como um país que comporta um número significativo de africanos durante o período da colonização portuguesa, que perdurou através de estratégias ilegais até o período do Império.

Nessa mesma linha de pensamento, segundo Fundação Municipal de Patrimônio Histórico (FUMPH, 2023), o estado do Maranhão foi o quarto em submeter negros escravizados desde o século XVII. Nessa lógica, é perceptível ver as influências culturais em todo estado e, mesmo o território maranhense ainda marcado pelas invisibilidades das comunidades negras, as influências e as demandas deixadas nos fazem pensar como o Maranhão e o continente africano possuem caminhos próximos, sobretudo de ordem cultural.

É imprescindível traçar estratégias para construções de pontes culturais, artísticas e

⁵ O monumento possui poucas informações para apresentar ideias embasadas, qualquer esvaziamento foi em razão dos poucos materiais consistentes encontrados.

educacionais como meio para aproximar Maranhão de suas memórias e origens, as quais atravessam a diversidade cultural, de identidade e religiosidade, aspectos fortemente acentuados no Monumento da Diáspora Africana. Pode-se compreender como um espaço de celebração, resgate e modos para enfatizar que sociedade negra representa muito mais do que as marcas violentas vistas em livros didáticos, visto que esta abrange 80% da população do estado, conforme a própria FUMPH.

Assim, a expressão artística tende a atuar como centro de memória viva, reunindo as mais diversas práticas culturais afro-maranhenses das artes visuais, a literatura, as produções contemporâneas ligadas à identidade, a culinária ancestral e as religiosidades.

Essas possibilidades se relacionam com a população maranhense, por meio das produções artísticas que fomentam os saberes, as estéticas e as próprias subjetividades de cada artista negro, ao buscar centralizar a formação cultural maranhense. De acordo com o catálogo O Monumento à Diáspora Africana no Maranhão, apontar as junções das obras apresentadas podem contribuir para o pensamento racial na sociedade maranhense:

O Monumento à Diáspora Africana no Maranhão se destaca como uma poderosa ferramenta de reflexão na sociedade maranhense, incitando uma profunda análise e reconhecimento do legado do povo negro ao longo dos dolorosos quatrocentos anos de escravidão. As contribuições dos negros, frequentemente invisibilizadas e silenciadas por esforços de embranquecimento, são inegavelmente fundamentais para a riqueza cultural e histórica do país. (Fundação Municipal do Patrimônio Histórico, 2023, p. 6)

Assim, o Monumento propõe-se a atuar como centro de memória, onde agrupa diversas práticas culturais afro-maranhenses das artes visuais, a literatura negra, as produções contemporâneas ligadas à identidade, a culinária ancestral e as religiosidades de matriz africana. Com isso, as possibilidades da população maranhense, sobretudo negra, se relacionam como as produções artísticas são fortemente notadas, visto que as peças expostas dialogam com saberes locais, a estética e as vivências dos artistas focados na formação cultural maranhense.

Por este prisma, pode-se analisar que os direcionamentos do Monumento estão atrelados à ruptura do apagamento negro institucionalizado e engessado, uma vez que esses espaços expõem e celebram obras afro-brasileiras.

Ao direcionar para as relações entre o Monumento e a 35ª Bienal de São Paulo, nota-se contranarrativas que se integram para pensar os apagamentos e as memórias negras em espaços culturais e artísticos. Na medida em que a Bienal apresenta visibilidade das produções e dos artistas racializados, a produção da Diáspora ocupa a mesma narrativa de englobar as mesmas

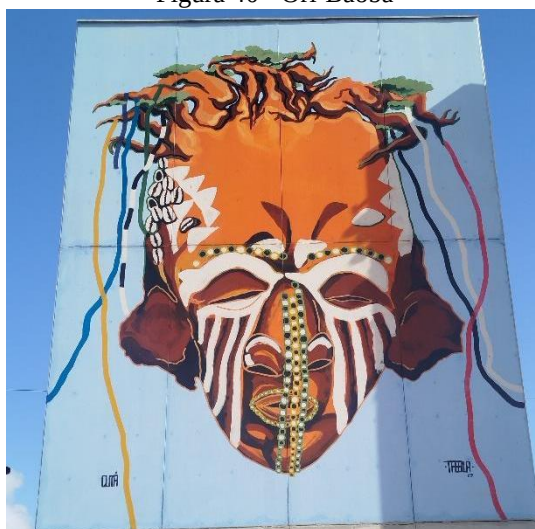
questões, contudo com direcionamento regional.

Embora com um número inferior e com recortes específicos de cada espaço, as construções são semelhantes, visto que há a corporificação da memória árdua, a beleza e a resistência das comunidades que provocam desafios para pensar o presente, o futuro e a ancestralidade.

Por meio dessas observações, serão apresentadas de forma sintética as peças que compõem o Monumento, tendo como base produções textuais de escritores que trataram sobre as obras de arte inseridas no documento do Monumento, com foco em favorecer compreensão e visualização clara de produções afro-brasileiras realizadas no estado do Maranhão e meios para articulação diante das potencialidades culturais que são presentes.

Inicialmente será apresentada a obra ori-Baobá, produzida por Tassila Custodes e comentada por Elisabete Nascimento.

Figura 40 - Ori-Baobá



Fonte: Arquivo pessoal

A produção está relacionada a uma carta às gerações com o propósito de fortalecer e viabilizar o amor negro, sobretudo com a perspectiva de enaltecer negros sequestrados no período da colonização, escravizados que tinham famílias, foram reis e rainhas do país Benim, África. Apesar da tentativa de esquecimento desses povos, a memória foi crucial para pensar nas tecnologias ancestrais como a música, as ervas, a culinária, os tambores e outros elementos herdados.

Segundo a escritora Elisabete Nascimento, a qual apresenta a obra no documento do Monumento à Diáspora Africana sobre Baobá a partir de uma ótica que busca fortalecer o que foi mantido por séculos como algo perdido e desprovido de valor:

Assim, o esquecimento não destruiu a memória, porque o Ori, palavra iorubá que significa cabeça, está no meio da Memória, Origens diaspóricas. A viagem forçada, nos navios tumbeiros, pelas águas do Atlântico negro, deu origem à Diáspora Africana e à Jornada de superação. Os antepassados inventaram aqui o Tam Os antepassados inventaram aqui o Tambor de Crioula; o Bumba meu boi, a Capoeira, germinaram quilombolas, a intelectual Maria Firmina dos Reis, as Casas de Axé, com Encantados, Caboclos e Voduns... É tanta coisa pra contar que aqui não caberá. 9 O Monumento à Diáspora Africana no Maranhão é a riqueza deste Testamento. (Nascimento, 2023, p. 8)

Por essa lente, entende-se que apesar das inúmeras violências da escravidão e dos períodos tortuosos na travessia atlântica, a ancestralidade se mantém como um fio para que as manutenções ancestrais permaneçam. O Orí que é cabeça, o destino e o centro da identidade espiritual, tem como um dos principais norteadores centrais a cultura afro-maranhense e está na permanência dos ritmos, dos gingados, das intelectualidades e das próprias culturas espirituais que são geminadas nos quilombos e nas casas de axé.

Ao Tratar sobre a obra Territorialidades, produzida por Marcos Ferreira, comentada por Nicinha Durans, vemos que está fortemente ligada aos processos de aquilombamento, em que espaços de resistência como a terra de preto, a favela, a periferia, o gueto e o quilombo fazem parte de ferramentas que transformam vivências e asseguram para continuar ao que foi deixado pelos ancestrais.

Figura 41 -Territorialidades



Fonte: Arquivo Pessoal

Partindo desta ideia, a peça representa não só espaços da capital São Luís que agregam quilombos urbanos como do Coroadinho, do Bairro de Fátima, da Liberdade e da zona rural, como também para região da Baixada Maranhense que ecoam seus espaços negros, tendo laços de resistência são presentes e fortalecem nesse lugar.

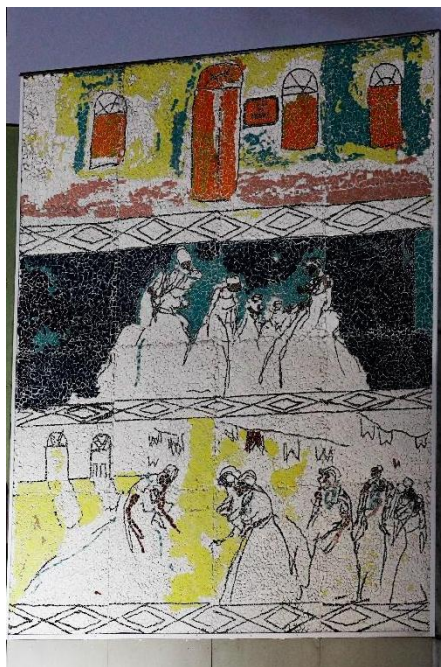
Para Durans (2023), atravessar essa atmosfera é um meio de olharmos a extensão aguçada do estado quando se pensa em quilombos:

Trazidos de África fortalecidos na diáspora, negros e negras buscaram sua liberdade. Partindo de interesses coletivos, criaram sua negra territorialidade, Espaços de resistência cultural, Fruto de uma dinâmica socio-espacial, principal forma de luta contra o escravismo. Hoje, fortes na luta contra o racismo: Quilombo, mocambo, terra de preto, Favela, periferia, gueto. Maranhão, Grande território negro no Brasil (Durans, 2023, p. 10)

Desse modo, criar sua territorialidade negra carrega estratégias de resistência contra o escravismo, em que a comunidade começa a ocupar o lugar de protagonista no que se refere às manifestações culturais através do próprio modo de existir. Em suma, a obra convida o público a entender as atmosferas ancestrais que circulam nesse espaço de um ponto de vista que transcende a estigmatização que são concebidos nesses territórios do Maranhão.

Em relação à exposição *Religiosidade*, produzida por Studio Cena e Jesus Santos e comentada por Sônia Nogueira, há referência a hábitos e práticas religiosas trazidos para uma nova amplitude em que entrecruzam à pajelança, ao candomblé, ao tambor de mina, ao terecô, à umbanda, entre outras manifestações que habitam no Maranhão. Divinizar orixás, voduns e encantados é um ato de resistência assim como de sobrevivência cultural e fortalecimento na reparação histórica, já que as tentativas de apagamento se perpetuam no presente. De modo geral, a obra vem nos lembrar a importância de um olhar afetuoso para expressões culturais que fazem parte do território maranhense.

Figura 42 - Religiosidade



Fonte: Arquivo pessoal

Nogueira (2023) reforça como as divindades se fazem presentes e fortalecem a singularidade da cultura afro- religiosa maranhense:

No Maranhão, nomes como Casa das Minas, Casa de Nagô, Codó, Jorge Babalaô, Pai Euclides, Bita do Barão, Nhá Agotimé compõem a religiosidade. Nas festas religiosas, vestiam-se com roupas bonitas, lenços e chapéus na cabeça, colares de contas coloridas nas cores azuis, vermelhas, amarelas, verdes, brancas ou pretas. Assim eles mostravam para qual orixá, caboclo ou índio, ou famílias de encantados estavam representando. Os séculos se passaram, e os Orixás continuam inspirando maranhenses e brasileiros a inúmeras formas de resistência por meio das folhas, do canto, das comidas, da dança, dos Itans, que são as histórias dos Orixás contadas às gerações. (Nogueira, 2023, p. 12)

Todas essas simbologias visíveis de pertencimento se atrelam a uma estética e modo de praticar a própria ancestralidade, desde as vestimentas à forma da dança e as histórias que são de particularidades. Além disso, as manifestações religiosas do estado reforçam a necessidade de manterem vivas as discussões raciais que estão de pertinentemente nos laços comunitários e na estrutura cultural do estado.

Por sua vez, a obra *Intelectualidades Negras*, produzida por Telma Lopes e comentada por Pietra D'Ofá, traz a intelectualidade negra como advinda da ancestralidade, sobretudo da oralidade, e percebe-se como um marcador que atinge a comunidade negra, desde aos fatos históricos que englobam aos processos de escravidão representados pelas colheitas de algodão e pelos grilhões, elementos simbólicos do período. Os corpos explorados arduamente, as

libertações e as subjetividades contemporâneas foram herdadas desse contexto em que a intelectualidade negra se afirma dentro dessa perspectiva.

Figura 43 -Intelectualidades Negras



Fonte: Arquivo pessoal

Assim, a escritora D'Ofá (2023) comenta seus olhares perante a obra que está atrelada às memórias maranhenses:

Nosso conhecimento não vem da França, nem da Holanda e também não é de Portugal, não pertence a Europa!!!! Tudo o que vocês conhecem, tudo o que vocês sabem, vem da nossa Ancestralidade. Eu fui marcada pela pedra da memória. E minhas memórias percorrem o futuro, o agora e o passado. Tudo o que vocês sabem da minha oralidade, da minha ginga, da minha ancestralidade, da minha intelectualidade, da minha história vem do nosso conhecimento eu vou recontar nossa história através das nossas falas. (D'Ofá, 2023, p. 14)

Diante dessa ótica, há um rompimento na percepção intelectual europeia como o único meio intelectual a ser compreendido, visto que historicamente tentou-se impor a população negra ao projeto de higienização dos saberes ancestrais africanos. Expor Intelectualidades Negras é uma provocação à sociedade para relembrar memórias que ainda são forçadamente apagadas e oferece possibilidades de olhares para a cosmologia africana por um ângulo circular, não linear, ou seja, está em constante encontro com retorno e renovação dos saberes.

Quanto à obra sobre Rezas e Benzimentos: Tecnologias ancestrais, de Gê Viana e comentada por Alberto Rodrigues, há um convite mais leve para pensar no Maranhão enquanto território negro.

Figura 44 - Rezas e Benzimentos: Tecnologias ancestrais



Fonte: Arquivo pessoal

Nela, o estado é abordado através da perspectiva diáspórica, a qual apresenta as Tecnologias Africanas acerca das especificidades que englobam o território maranhense e as sabedorias africanas. Tendo como ausência o peso de memórias e o olhar de reconhecimento, a obra se debruça para celebrar formas tecnológicas ancestrais, como o próprio benzimento e as parteiras, os quais foram e são primordiais para a existência humana.

Nessa linha de pensamento, ao adentrar nos pontos turísticos como o Centro Histórico, embora banhados de sangue africanos, a proposta do autor é está no inverso desse olhar, já que tem como busca as influências e as contribuições corporais e tecnológicas dos povos africanos, conforme comentada por Rodrigues (2023).

Ah, a Ilha do Amor! Cheia de encantos e resplendor. Oh, meu Maranhão, tens digitais da África em toda a sua construção. Para qualquer canto ou ladeira que se olhe é possível contemplar as contribuições das tecnologias Afro-diaspóricas, que em ti há. Seus lindos casarões com fachadas azulejares. As igrejas, como a de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, E os encantos de seus altares apresentam, a cada metro quadrado, riquíssimos detalhes de todo conhecimento ancestral de tecnologias milenares. (Rodrigues, 2023, p. 16)

Embora pouco visto por esse olhar avesso, os conhecimentos são fortemente manifestados nos casarões coloniais, nas igrejas dos sobrados, nas ruas estreitas e tantos outros espaços da Ilha de São Luís, em uma tentativa de rever quem de fato herdou, construiu e produziu as tecnologias ancestrais mesmo diante de forças brutas. É imprescindível simbolizar

e remodelar quem deixou marcas profundas na construção da cidade, mas é possível apresentar novos sentidos às mãos que, por séculos, foram vistas como subserviência e enobrecimento a quem foi silenciado.

Abaixo, temos Arte, Memória e Cultura, obra produzida por Eduardo Inke.

Figura 45 - Arte, Memória e Cultura



Fonte: Arquivo pessoal

A obra apresenta as manifestações culturais do estado, dos ritmos e da maneira como a sociedade se relaciona e empodera a população que está inserido na cultura. Ressalva a importância de preservar ancestralidade por meio das manifestações artísticas, em um dos pontos cruciais da obra, além de reforçar o protagonismo cultural do Maranhão em um território que é nordestino.

Para compreender, Goreth Pereira (2023) apresenta as inúmeras manifestações e a maneira como o corpo social e os grupos de pessoas de quem está inserido na cultura maranhense se relacionam nessa atmosfera.

Nosso tambor de crioula chegando pra animar. Ouvindo o som do tambor, parada não vou ficar, pois o rufar dos tambores me convidam pra dançar. Chegando à festa junina, É completa a animação. Tem forró e comida boa, Quadrilha no São João. Me fazem sentir saudades do meu querido sertão. Acho lindas as mulheres no salão sair rodando, em filas jogando as saias, no cacuriá dançando. Todo povo aplaudindo E todo mundo cantando. Depois o bumba meu boi chega trazendo alegria. O mestre abre seu cantar. O sanfoneiro anuncia, nas gaitas e nos baixos, Festa até o raiá do dia. O encontro das culturas, dessa maneira, se faz: Bebidas comidas típicas, que o nosso São João traz. Festejar com alegria, todo mundo na santa Paz. Culturas são importantes, para todas as regiões. Vêm dos nossos ancestrais, antigas populações, tornando a cultura viva, por suas manifestações (Pereira, 2023, p. 18)

Assim, trazer as Africanidades para o centro das manifestações artísticas maranhenses rompe com as ideias de arte apresentadas no eixo sudeste e dá possibilidades para que as estéticas singulares do Maranhão sejam reconhecidas e vistas como formação identitária regional e nacional.

Na medida que evidencia as peculiaridades e as referências locais como a identidade dos povos negros do Maranhão, as quais são perpassadas pelas corporalidades, afro-religiosidades e cotidiano, esses aspectos abrem caminhos mais solidificados para que arte maranhense se reconheça como agente de sua própria narrativa, estética e pensamentos dentro da contemporaneidade.

Culinária, afeto e empoderamento, obra produzida por Dinho Araújo e comentada por Alberto Rodrigues, faz pensar na culinária e agricultura como elucidadora das singularidades dos saberes transmitidos por geração. Nesse sentido, o processo de arar a terra, de plantar, de colher está envolvido na circularidade dos saberes, que por vezes são colocados em um lugar de ritos e sagração, como uma forma de nutrir não só o corpo, mas também o espírito.

Figura 46 - Culinária, afeto e empoderamento



Fonte: Arquivo pessoal

Desse modo, Rodrigues (2023) apresenta suas percepções perante a obra que trata de forma afetuosa sobre a culinária negra maranhense.

Até hoje se encontram, pelas ruas e ladeiras do centro histórico da Ilha do Amor, mulheres vendendo mingau de milho e seus bolos. Catharina Mina é a grande referência de São Luiz quando se trata de negras empreendedoras e empoderadas, assim como as mulheres de Itapuã e as Baianas do Acarajé na Bahia, Mãe Beata e Tia Ciata, no Rio de Janeiro, que versaram a história nas linhas de suas receitas escritas na oralidade. A culinária nos apresenta elementos que são inseridos em nossa cultura, reafirmando nossa identidade e trançando a identidade cultural de São Luiz do Maranhão como a juçara com farinha d'água e camarão seco. (Rodrigues, 2023, p. 21)

Por meio desse olhar, o Maranhão carrega seus afetos, sua culinária e seu empoderamento adquirido das oralidades ancestrais que perpetuam, tornando possível pensar nas manifestações afro-brasileiras que estão englobadas no estado. Nota-se a permanência ativa de aspectos culinários e de manuseio de práticas das ervas tanto para uso medicinal como culinário, instrumentos de afeto e empoderamento da comunidade negra.

Por último, temos a obra (Re)Existências, produzida por Origes e comentada por Luanda Martins Campos. As demonstrações das manifestações apresentadas na obra estão vinculadas às lutas territoriais, dos movimentos que estão ligados à subjetividade maranhense e as culturas como o todo, por exemplo o tambor de crioula, urro do boi e personagens que compõem a historicidade negra do estado. Essas resistências, ainda que sejam vistas como apenas parte cultural do estado, contribuem também para o reconhecimento e as pluralidades ancestrais que carregam a população negra maranhense.

Figura 47 - (Re)Existências



Fonte: Arquivo pessoal

Por esse viés, Campos (2023) destaca pontos que potencializam a cultura do estado pelo olhar racializado:

E é assim que o Maranhão se movimenta! Em cada canto dessa terra o povo negro organizado resiste e (re)existe. Entidades, organizações, gerações que se cruzam para ensinar e aprender ao mesmo tempo. Para entender essa história de luta, você precisa conhecer as organizações e pessoas importantes nesse caminhar: como o Movimento Quilombola do Maranhão, que representa quilombolas da cidade e do interior resistindo pelos seus territórios. Nossos corpos falam, e como falam, dançam e cantam! Conheça o Bloco Afro Akomabu, o Movimento Hip Hop Quilombo Urbano, os grupos de tambor de crioula, a capoeira e o reggae que trazem em suas linguagens as denúncias e os desejos pela liberdade. Mulheres sempre à frente. (Campos, 2023, p. 23)

Através desses elementos de resistência ligados à região maranhense, como a sonoridade das radiolas, dos tambores, ritmos, vestimentas, gingados etc., essas composições se relacionam e se tornam existência para uma ancestralidade que por décadas foi perseguida arduamente. Com isso, as comunidades, as periferias, os terreiros, os quilombos e povos indígenas estão como eixos que compõem toda atmosfera de pensamentos e novas criações, atravessando a memória e o futuro das populações negras.

Tal percepção vai além da reflexão árdua que povos negros perpassam, pois traz a leveza que também está presente no corpo - território que necessita fabular para vislumbrar possíveis caminhos melhores. Portanto, com base nas obras apresentadas do Monumento à Diáspora Africana, é fundamental dialogar com essas produções maranhenses da 35ª Bienal e do modo como as obras podem contribuir para o ensino de arte na educação básica em que se compreende que ambas propostas expositoras tem como centralização fomentar novas percepções no que concerne a arte afro-brasileira.

Tendo como intenção apresentar caminhos de possibilidades, em um sistema que por inúmeras vezes condiciona corpos subalternos a não ocupar espaço enquanto sujeito de sua própria narrativa, a Bienal e o Monumento à Diáspora propõem reflexões que fortalecem novos modos de compreender obras de arte afro-brasileira e de como reconhecer as produções artísticas que são ligadas aos contextos raciais vividos ou ainda presentes na sociedade.

Com base neste viés, ambas exposições oferecem ao público um olhar para além das percepções que agregam ideias de conscientização e equidade, bem como propicia rotas antirracistas de modo que as ideias se entrelaçam profundamente com a realidade da sociedade, sobretudo no que se refere a população negra, mesmo que as percepções atuais são distintas em comparação às décadas passadas e consequentemente os séculos anteriores. É crucial que as relações do modo como percebe-se a arte afro-brasileira estejam cada vez mais aprofundada nas interioridades humanas.

Portanto, as obras apresentadas em territórios diferentes culturalmente (São Paulo /Maranhão) possuem debruçamentos, a fim de compreender as nuances das histórias, dos aquibolamentos, das narrativas afrocentradas e das reverberações que foram contadas e dialogam completamente com arte afro-brasileira.

À vista disso, nota-se que a maneira como o Maranhão carrega um marco negro ancestral potencializa a região como afro-brasileira por meio dos aspectos artísticos e religiosos, fortemente ligados as contribuições dos em diáspora. Portanto, pode-se concluir que a cultura e a historicidade locais se diferem fortemente de outros estados do Brasil, já que a cultura advém da estética e de uma subjetividade específica.

Ao pensar na presença das obras na 35ª Bienal e no Monumento, redefiniu a arte afro-brasileira, uma vez que descentraliza as movimentações curatoriais e os corpos-territórios que passam a circular e atuar no espaço. Assim, reconhece-se que a presença expositiva provoca positivamente ao campo de arte, a qual de maneira progressiva conquista conexões discursivas e circulantes entre os saberes antes silenciados, evocando-os a retornar para o lugar de inclusão e centralidade da comunidade negra.

A presença das obras em ambos os espaços é um campo estratégico de viabilidades, sobretudo no período histórico em que tratar sobre arte afro-brasileira amplia para debates mais acentuadas referente ao pertencimento, à cultura e à memória, devendo estar como pontos centrais para valorizar e iniciar novos parâmetros de assimilação das relações racializadas na sociedade.

Além das apreensões claras que os elementos das obras observadas da Bienal e do Monumento apresentam, há um mapa para cosmovisões africanas que por séculos não foram compreendidas e tampouco inseridas no campo das artes, assim como no ensino. Desse modo, observar esses conhecimentos inseridos em tais espaços intensifica para crenças, ritmos e novas construções que podem ser enxergadas como produção de conhecimento.

Deve-se considerar que o campo do ensino de arte permite a contribuição destas produções no próprio repertório histórico e cultural do educando, frequentemente afetado pela tentativa de apagamento no âmbito escolar, e relacionar esses vínculos do saber para o fortalecimento de suas próprias identidades sociais, culturais e históricas, bem como contribuir para geração de direcionamentos que possam tornar as reflexões de obras de artistas negros maranhenses como produção de narrativa afro-brasileira.

Ao adentrar em outras linguagens que são difundidas no campo das artes na escola, como a história da arte, o cinema, a fotografia, o desenho e dentre outras linguagens, pode-se observar olhares eurocêntricos fortemente implantados e engessados, que ainda possuem pouca abertura

para produções das pluralidade africana e afro-brasileira. Cabe, portanto, o esforço maior de implementar obras locais e nacionais, de origem afrodescendente, para quebra este ciclo.

Outrossim, embora os artistas maranhenses sejam atingidos por essas lacunas ligadas à valorização, pensar nas memórias, no reconhecimento da autoimagem e pertencimento, há o estímulo para possíveis marcadores no currículo escolar do ensino de arte, como uma tentativa de romper com ideias tradicionais e hegemônicas acerca dos conteúdos que são apresentados em sala de aula.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante das reflexões apresentadas na pesquisa, é possível perceber os caminhos positivos percorridos que atravessam a 35ª Bienal de São Paulo sob perspectiva da arte afro-brasileira e sua relação com o ensino de arte. Com a contribuição dos olhares de autores como Abdias Nascimento, Roberto Conduru, Sally Prince e dentre outros, foi possível iniciar construções para pensar exposições de arte, como um norteador para promover estratégias antirracistas, que podem conduzir para questões raciais no ensino de arte.

Nesse sentido, foi necessário apontar aspectos sociais e históricos do modo que desencadeou discussões acerca da Lei 11.645/11, a qual possibilitou debates sobre o processo de exclusão de conteúdos afro-brasileiros pouco aprofundados no ensino de arte, assim como a formação pedagógica. Além disso, fomentou-se processos de lutas dos movimentos sociais fortalecedores das discussões raciais, enquanto ocupação em lugares de importância e conquista.

Foi desenvolvido como a arte- educação é de suma importância para o desenvolvimento cultural dos alunos, já que tendem a se aprofundar nas dimensões históricas de maneira que geram conexões identitárias, assim como a equidade e o pertencimento. Dentro desses debates, foram apontados conceitos e discussões acerca da arte afro-brasileira de forma sucinta, mas visualizando-se os períodos da construção da arte afro-brasileira.

Tivemos como escopo a trajetória dos artistas afro-brasileiros que contribuíram desde a Escola de Belas Artes, como Estevão Filho e Antônio Firmino Monteiro, pioneiros para adentrar pessoas negras no campo das artes visuais. As obras de arte produzidas por artistas negros puderam ocupar espaços de exposições que por décadas foram negadas ou vistas como produções de arte que não enobrece.

Após artistas negros e obras que tratavam sobre pautas raciais serem colocadas em espaços expositivos, foi extremamente importante demonstrar como a imagem da comunidade negra era construída historicamente e as aberturas para discutir sobre suas subjetividades, belezas e a própria cultura foi gradual, já que por vezes era vista como caricata, alegórica e outras formas de padronização da época.

Além das discussões que atravessaram a arte afro-brasileira, foi necessário incluir a visão de Sally Price em sua obra “Arte Primitiva em Centros Civilizados”, em que trata sobre o modo como as obras de arte negra foram vistas por décadas em espaços de exposição, como modelos categorizados ao fetiche exótico e ao utilitarismo. Tal linha de pensamento foi essencial para compreensão das múltiplas estéticas e suas representações em espaços curatoriais

e do modo como influencia para os olhares estigmatizados.

Posteriormente, foi detalhado o campo de estudo, a 35ª Bienal de São Paulo, a partir do esmiuçamento da proposta da edição, dos curadores e do processo de inserir “Coreografias do Impossível” como um marco na história da arte afro-brasileira. Do mesmo modo foram apontados o espaço, processo de visitas e as obras selecionadas para pensar no ensino de arte a partir da perspectiva afro-brasileira.

Com isso, compreende-se que a 35ª Bienal de São Paulo é antirracista e produz questionamentos para como as estruturas opressoras afetam grupos que são subalternos e de que forma estes se destacam na edição, convidando o público se aproximar das movimentações artísticas para compreender suas subjetividades e imergir em novas reflexões acerca do que é exposto.

Com base na pensadora Leda Martins, interpreta-se a edição como uma linearidade ligada a uma temporalidade circular, ou seja, fluida, a qual um dos pontos de destaque é o jeito das obras se apresentam de forma expositiva no espaço, em busca de resoluções e alternâncias para se pensar o corpo social. Nesse mesmo capítulo, foi apresentado a visita de campo, onde se detalham as vivências percorridas na Bienal e como os atravessamentos apontados puderam contribuir para discutir as obras selecionadas, como *Mulheres-Mangue* e *Floresta dos Infinitos*, pautadas como possibilidades para pensar as obras de arte afro-brasileira próximas das vivências da comunidade negra e contribuintes para olharmos pelo ângulo não-eurocêntrico das relações humanas.

Foram exploradas outras obras que pudessem contribuir no processo de reflexão acerca das produções afro-brasileiras como intensificadoras nas discussões em sala de aula, sendo um mecanismo para compreender perspectivas que ainda tampouco são discutidas nesse espaço.

Em sequência, foi abordado a relação e articulação entre a Bienal e a educação. Utilizou-se o Catálogo Educativo, em que se compreende os desafios e as possibilidades para pensar campos expositores, como a Bienal, como um espaço de tendências promotor de discussões e produções para novas teias de ferramentas para pensar na arte-educação, especialmente sobre produções afro-brasileiras.

Observou-se como o ensino de arte foi construído totalmente por base eurocêntrica, por meio de parâmetros e apontamentos estéticos que não atrelam as relações étnico-raciais. Devido a essa construção, por décadas, a História da Arte anula as participações da arte africana e afro-brasileira, o que se torna um vetor para acender as discussões raciais de forma efetiva, já que qualquer manifestação artística que não estava condicionada aos padrões eurocêntricos não era considerada arte.

Expôs-se, de maneira fundamental, as influências da arte afro-brasileira no Maranhão, visto que o autor da pesquisa aproxima as discussões com o contexto cultural. Para melhor trazer este tema, utilizou-se a obra que trata sobre *O Processo de Formação de Identidade Maranhense em meados do século XX*, evidenciando as diversas fases do estado para compreender as suas expressões artísticas e culturais atreladas à arte afro-brasileira.

Para isso, foi necessário apresentar norteadores que contribuíram para que a cidade de São Luís fosse vista como “Atenas Brasileira”, o que causou embranquecimentos na maneira como se pensava a cultura por décadas, impossibilitando as culturas advindas dos povos originários e africanos de serem acessadas e perpetuadas no território maranhense, e colocando-as em locais demonizados e desfigurados acerca das culturas desses povos.

A partir deste enfoque, demonstrou-se como as manifestações artísticas, culturais e religiosas enfrentaram perseguições, devido à atuação da burguesia maranhense, já que tinha como objetivo aproximar-se dos padrões eurocêtricos para projetar e associar a região ao progresso. Através dessa narrativa, diversos embates ocorreram, mas gradualmente a cultura afro-brasileira tornou-se mais significativa.

A pesquisa destaca os agentes que contribuíram para o Maranhão estar em constante consolidação como um espaço de arte e expressão artística afro-brasileira. Entre diversas influências, a Casa das Minas ocupa um papel significativo para refletir e impactar as dinâmicas culturais da cidade e estado. Como exemplo, o Tambor de Mina, que preserva sua história singular atravessadora não somente dos fiéis, mas das memórias ancestrais percebidas e entrelaçadas pela sociedade em especial, no período junino.

Assim, tornou-se necessário apresentar a história da Rainha Na Agotimé, a qual se tornou compreendida como precursora para consolidar a ancestralidade negra maranhense e está em posição cultural no contexto brasileiro, uma vez que possui uma centralidade na formação cultural e identitária do estado.

Dentro dessa mesma perspectiva, foi articulado outro norteador que insere o Maranhão dentre os lugares de arte afro-brasileira, potencializando a comunidade negra e o corpo social para se aproximar das produções de artistas que visibilizam corpos negros dentro de inúmeras possibilidades, complexidades e belezas fortemente partidas do mesmo espaço.

O Monumento Diáspora Africano no Maranhão, composto por oito obras, mostra artistas e obras negras comprometidas a abrir possibilidades para articular com o público de sua memória, representatividade e romper com as tradições de arte hegemônicas e eurocêtricas ainda presentes no estado.

Ao aproximar essas obras do espaço público, amplia-se para aberturas de diferentes

comunidades ao acesso às pautas raciais e à reflexão crítica sobre elas. Do mesmo modo, quando é articulada essa perspectiva para a 35ª Bienal de São Paulo, observa-se como uma “coreografia do impossível”, já que tensiona para pensar a arte afro-brasileira e romper com barreiras estigmatizadas que foram implantadas histórica, estética e socialmente.

Nesse processo de exposição, foram trazidas as obras que compõem o Monumento, exibidas como influência à sociedade maranhense e seus aspectos raciais através do documento ligado ao Monumento. Foi percebida a maneira como a exposição construiu uma narrativa para compreender a identidade, a culinária ancestral, a beleza, a estética e a religiosidade de matriz africana como norteadores para pensar no afro-maranhense.

Em linhas gerais, a pesquisa concretiza-se por meio da arte afro-brasileira enquanto um campo transcendente às diversas atmosferas, ao colaborar para pensar em narrativas que historicamente foram lidas como marginalizadas, com as cosmologias e práticas ancestrais se fundindo no campo artístico para aberturas de reflexões que estão no olhar fortemente implantado nas esferas educacionais e culturais.

A Arte afro-brasileira inserida na 35ª pode ser marcada por valores que contemplem a coletividade, por indicar novas formas de pensar a temporalidade, da mesma forma que as obras podem ser vistas como uma alternativa de compreender os corpos protagonistas e sustentadores da edição.

Saberes corporais, vivências e subjetividades promoveram uma curadoria demarcadora de um novo recomeço para se pensar a integração entre as obras e artistas em espaços expositivos, assumindo uma nova presença para as próximas edições, não somente para o campo social, mas epistêmico. O intuito é retirá-los de caixas engessadas que delimitam a arte e a não-arte, buscando influenciar em novas perspectivas para sociedade.

Ao analisar a 35ª Bienal de São Paulo o Monumentos à Diáspora, pode-se identificar a valorização da memória e as possibilidades para aprendizagem no ensino de arte, já que ambas possibilitam caminhos de reflexões. Embora o foco seja na 35ª, sinalizamos a importância do Monumento como centro para reflexão do território maranhense, estado banhado por número expressivo de pessoas negras e de cultura maranhense marcada pela arte afro-brasileira.

Por fim, ao pensar na presença das obras na 35ª Bienal e no Monumento, pode-se definir a arte afro-brasileira, uma vez que descentraliza as movimentações curatoriais e os corpos-territórios que passam a circular e atuar no espaço. Desta forma, pode-se reconhecer que a presença expositiva causa provocações positivas para o campo de arte que, progressivamente, conquista conexões de discussões e circularidades dos saberes antes silenciados, evocando-os retornar a um lugar de inclusão e centralidade.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Beatriz. Obras para prestar mais atenção na 35ª Bienal de São Paulo. **Sp-Arte**, São Paulo, p. 1-5, 9 nov. 2023. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/editorial/obras-para-prestar-mais-atencao-na-35a-bienal-de-sao-paulo>. Acesso em 25 de mai. 2025.
- ARAÚJO, Emanuel (org.). **A mão afro-brasileira**: significado da contribuição artística e histórica. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/ Museu Afro Brasil, 2010.
- ARTHUR Timótheo da Costa. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: **Itaú Cultural**, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/6581-arthur-timotheo-da-costa>. Acesso em: 28 dez. 2025.
- BARROS, Antonio Evaldo Almeida. O processo de formação de “Identidade Maranhense” em meados do século XX. **Revista TOMO**, [S. l.], n. 17, p. 183–231, 2010. DOI: 10.21669/tomo.v0i17.513. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/tomo/article/view/513>. Acesso em: 28 dez. 2025.
- BIENAL de São Paulo traz coreografia como um início de movimentações radicais. **Folha de São Paulo**, 27 ago. 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/08/bienal-de-sao-paulo-traz-danca-como-ponto-de-partida-de-imaginacoes-radicais.shtml>. Acesso em 15 jun. 2025.
- BRASIL. **Lei nº 11.645, de 10 março de 2008**. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”. Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF, ano 145, n. 48, p. 1, 11 mar. 2008. PL 433/2003
- CAMPOS, Luanda Martins. (Re)Existências: historicidade e militância. In: Fundação Municipal de Patrimônio Histórico. **Monumento à diáspora africana no Maranhão**. São Paulo: Quererres Edições, 2023.
- CASA das Minas. **Museu Afro Digital – Maranhão**. 17 dez. 2022. Disponível em: <https://museuafro.ufma.br/?p=5794>. Acesso em 19 nov. 2025.
- CONDURU, Roberto. **Pérolas negras**: primeiros fios: experiências artísticas e culturais nos fluxos entre África e Brasil. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2013.
- _____. **África, Brasil e arte**: persistentes desafios. **ARS** (São Paulo), [S. l.], v. 19, n. 42, p. 315– 358, 2021. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ars/article/view/187482>. Acesso em: 28 mai. 2025.
- DURANS, Nicinha. Pertencimento ao território. In: Fundação Municipal de Patrimônio Histórico. **Monumento à diáspora africana no Maranhão**. São Paulo: Quererres Edições, 2023.
- D’OFÁ, Pietra. Intelectualidades negras. In: Fundação Municipal de Patrimônio Histórico.

Monumento à diáspora africana no Maranhão. São Paulo: Quererres Edições, 2023.
PEREIRA, Gorete. Arte e cultura: expressão, memórias e herança. In: Fundação Municipal de Patrimônio Histórico. **Monumento à diáspora africana no Maranhão.** São Paulo: Quererres Edições, 2023.

EDUCAÇÃO. 35 Bienal de São Paulo. São Paulo: **Fundação Bienal de São Paulo.**
Disponível em: <https://35.bienal.org.br/educacao/>. Acesso em 15 dez. 2025.

EM OBRAS 05: Ayrson Heráclito e Tiganá Santana. Entrevistados: Ayrson Heráclito e Tiganá Santana. [S. l.]: **Bulgari – Fundação Bienal de São Paulo**, 15 mar. 2024. Podcast.
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WZCeAGJOprk>. Acesso em: 02 jun. 2025.

ESTÊVÃO Silva. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: **Itaú Cultural**, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/6799-estevao-silva>. Acesso em: 28 dez. 2025.

FERRETTI, Mundicarmo. Tambor-de-mina em São Luís: dos registros da Missão de Pesquisas Folclóricas aos nossos dias. **Revista Pós Ciências Sociais**, v. 3, n. 6, 20 Mar 2012
Disponível em: <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rpcsoc/article/view/811>.
Acesso em: 28 dez 2025.

_____. A mina maranhense, seu desenvolvimento e suas relações com outras tradições afro-brasileiras. In.: MAUÉS, R. e VILLACORTA, G. Pajelança e religiões afro-brasileiras. Belém: **EDUFPA**, 2008.

FIRMINO Monteiro. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: **Itaú Cultural**, 2025. Disponível em:
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/6842-firmino-monteiro>. Acesso em: 28 dez 2025.

FUNDAÇÃO Bienal e Canal Arte1 estreiam a série Histórias da Bienal. **35ª Bienal de São Paulo**, 06 set. 2023. Disponível em: <https://35.bienal.org.br/>. Acesso em 12 nov. 2025.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO [org.]. **Publicação Educativa:** Aqui, numa coreografia de retornos, dançar é se inscrever no tempo. 1 ed. São Paulo: Bienal, 2023.
Disponível em: <https://35.bienal.org.br/educacao/>. Acesso em 22 nov. 2025.

GOMES, Nilma Lino. Educação e Identidade Negra. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, [S. l.], v. 9, p. 38–47, 2002. DOI: 10.17851/2317-2096.9.38-47. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/17912>. Acesso em: 28 dez. 2025.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Tradução: Tomaz Tadeu da Sá, Guaracira Lopes Louro. 1 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HENRIQUE, Guilherme. Bienal de São Paulo: arte brasileira se reinventa com protagonismo de negros e indígenas. **Globo.com**, 09 set. 2023. Disponível em:
<https://gq.globo.com/cultura/noticia/2023/09/bienal-sp-arte-brasileira-protagonismo-negro-indigena.ghml>. Acesso em 14 jun. 2025.

HERACLITO, Ayrson. **Encontrei estas 2 fotos da obra "Floresta de infinitos"** [...]. São Paulo: 28 out. 2020. Disponível em: https://www.instagram.com/p/DBsBlzoSQOW/?img_index=2. Acesso em 16 jun. 2025.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. 1 ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LEITE, Dante M. **O caráter nacional brasileiro**: história de uma ideologia. São Paulo: Pioneira, 1968.

LEITE, Sylvia. Pavilhão da Bienal: arte que abriga arte. **Lugares de Memória**, 29 nov. 2021. Disponível em: <https://lugaresdememoria.com.br/pavilhao-da-bienal-arte-que-abriga-arte/>. Acesso em 16 jun. 2025.

LIMA, Diane. O impossível. In: 35ª BIENAL DE SÃO PAULO: COREOGRAFIAS DO IMPOSSÍVEL. Catálogo. São Paulo: **Fundação Bienal de São Paulo**, 2023, 360 p. Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/35bsp-catalogo-pt>. Acesso em 15 mai. 2025.

LIMA, D.; KILOMBA, G.; MENEZES, H.; BORJA-VILLEL, M. (org.). **35ª Bienal de São Paulo**: coreografias do impossível. Catálogo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2023, 360 p. Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/35bsp-catalogo-pt>. Acesso em 15 mai. 2025.

MARTINS, Leda Maria. **Performance do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MATTOS, Nelma Cristina Silva Barbosa de. Arte afro-brasileira: contraponto da produção visual no Brasil. **Revista Da Associação Brasileira De Pesquisadores/as Negros/As (ABPN)**, vol. 11, n. 27, p. 165 – 183, nov. 2018 – fev. 2019. Disponível em: <https://abpnrevista.org.br/site/article/view/670>. Acesso em 11 de mai. 2025.

MENEZES, Hélio. Coreografias do impossível: encruzilhadas do tempo. In: 35ª Bienal De São Paulo: coreografias do impossível. Catálogo. São Paulo: **Fundação Bienal de São Paulo**, 2023, 360 p. Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/35bsp-catalogo-pt>. Acesso em 15 mai. 2025.

MORENO, A. P. S.; RIZOLLI, M. A bienal de arte de São Paulo gera impacto no mercado de obras de arte brasileiro? **Trama Interdisciplinar**, São Paulo, v. 10, n. 1, p. 64-74, jan. 2019. Disponível em: <https://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tint/article/view/11886>. Acesso em 15 mai. 2025.

MUNANGA, Kabengele (org.). **Superando o racismo na escola**. 2 ed. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005.

NASCIMENTO, Abdias. **O Genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. 1ª ed. São Paulo: Perspectivas, 2016.

NASCIMENTO, Elisabete. Baobá: origens diaspóricas. In: Fundação Municipal de Patrimônio Histórico. **Monumento à diáspora africana no Maranhão**. São Paulo: Quererres Edições, 2023.

NÁ AGONTIMÉ: rainha de dois mundos. **Instituto Afrofuturo**, 16 set. 2018. Disponível em: <https://institutoafrofuturo.medium.com/n%C3%A1-agontim%C3%A9-rainha-de-dois-mundos-27b34b5144c0>. Acesso em 17 nov. 2025.

NOGUEIRA, Sônia. Matrizes africanas: religiosidades. In: Fundação Municipal de Patrimônio Histórico. **Monumento à diáspora africana no Maranhão**. São Paulo: Quererres Edições, 2023.

PANTALEÃO, Jinlova de Oliveira. Arte e educação no Brasil: linguagem, expressão e objeto do conhecimento. **Revista Belas Artes**, São Paulo, n. 29, p. 1-19, ago. 2019. Disponível em: <https://www.belasartes.br/revista-belas-artes/>. Acesso em 12 jun. 2025.

PAULINO, Rosana. **Imagens de sombra**. 2011. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

PINTORES negros contribuição negra à arte brasileira. **Portal Geledés**, 8 jun. 2015. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/pintores-negros-contribuicao-negra-a-arte-brasileira/>. Acesso em 11 dez. 2025.

PORTILHO, Gabriela. A black brazilian artist who wields poetry and persistence. **The New York Times**. Fotografia. 4. jun. 2025. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2025/06/04/arts/design/rosana-paulino-brazil-studio.html>. Acesso em 12 nov. 2025.

PRICE, Sally. Objetos de Arte e Artefatos etnográficos. In: PRICE, Sally. **Arte primitiva em centros civilizados**. Rio de Janeiro: Editora Ufrj, 2000. p. 120-142.

RAFAEL Pinto Bandeira. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: **Itaú Cultural**, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/7649-rafael-pinto-bandeira>. Acesso em: 28 de dezembro de 2025.

RIBEIRO, Luciara. Curadorias em disputa: quem são as curadoras e curadores negras, negros e indígenas brasileiros? **Projeto Afro**, Belo Horizonte, 4 nov. 2020. Disponível em: <https://projetoafro.com/editorial/artigo/curadorias-em-disputa-quem-sao-as-curadoras-negras-negros-e-indigenas-brasileiros/>. Acesso em 15 mai. 2025.

RODRIGUES, Alberto. Tecnologias africanas. In: Fundação Municipal de Patrimônio Histórico. **Monumento à diáspora africana no Maranhão**. São Paulo: Quererres Edições, 2023.

_____. Culinária, afeto e empoderamento. In: Fundação Municipal de Patrimônio Histórico. **Monumento à diáspora africana no Maranhão**. São Paulo: Quererres Edições, 2023.

ROSANA Paulino. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: **Itaú Cultural**, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/11422-rosana-paulino>. Acesso em: 28 dez 2025.

SILVA, Joana D'arc Araujo da. **Enegrecendo as Belas Artes**: ensinando história por meio das trajetórias de dois pintores negros do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX. 2016. Dissertação (Curso de Mestrado Profissional do Programa de Pós-graduação em Ensino de História) – Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <https://observatoriogeohistoria.net.br/wp-content/uploads/2019/11/ensinando-hist%C3%B3ria-pintores-negros-SILVA-joana-darc.pdf>. Acesso em 12 dez. 2025.

SILVA, Tomaz. **Monumento à Diáspora Africana**. 2025. Fotografia. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/es/foto/2025-09/monumento-diaspora-africana-1758892730-1>. Acesso 23 dez. 2025.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Arte religiosa afro-brasileira**: as múltiplas estéticas da devoção brasileira. Debates do NER, Porto Alegre, ano 9, n. 13, p. 97-113, jan./jun. 2008. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/debatesdoner/issue/view/464>. Acesso em 29 mai. 2025.

SIMAS, L.; RUFINO, L. **Flecha no tempo**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019. 112 p.

VASCONCELOS, Marcos. **A Estética do Terreiro**. s/ ano. Fotografia. Disponível em: <https://marciovasconcelos.com.br/a-estetica-do-terreiro/>. Acesso em 12 dez. 2025.

VERGER, Pierre. Uma rainha africana mãe de santo em São Luís. **Revista USP**, São Paulo, Brasil, n. 6, p. 151–158, 1990. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i6p151-158. Disponível em: <https://revistas.usp.br/revusp/article/view/35735>. Acesso em: 28 dez. 2025.

VIEIRA, Ana. Artista negro de destaque no século 19, Estevão Silva tem trajetória contada em vídeo do CCult. Belo Horizonte: **Centro Cultural UFMG**. Disponível em: <https://www.ufmg.br/centrocultural/artista-negro-de-destaque-no-seculo-19-estevao-silva-tem-trajetoria-contada-em-video-do-ccult-o-artista/>. Acesso em: 19 dez. 2025.