

extremos
34° Encontro Nacional anpap FURG Rio Grande/RS

# A NOVA MÃO AFRO: A HISTÓRIA DA ARTE AFRO-BRASILEIRA NÃO É A HISTÓRIA DO ARTISTA NEGRO

## *THE NEW AFRO HAND: AFRO-BRAZILIAN ART HISTORY IS NOT THE HISTORY OF THE BLACK ARTIST*

Diogo Nogueira Silva[1]
Universidade Estadual Paulista (UNESP)
Associado ANPAP: Não

**RESUMO**
*Neste artigo, apresento um recorte da pesquisa de mestrado em andamento, intitulada Corpo Encanto: Poéticas do Homem Negro. A partir da exposição A Nova Mão Afro-Brasileira (2013), curada por Emanoel Araújo no Museu Afro Brasil em São Paulo/SP, reflito sobre os limites do termo "arte afro-brasileira" e sua dissociação em relação à trajetória do artista negro. Dialogando com autores como Roberto Conduru, Hélio Menezes e Molefi Kete Asante, com catálogos e arquivos, e a partir de uma perspectiva da Afrocentricidade, analiso como a curadoria de Araújo contribuiu para a visibilidade de artistas negros, ao mesmo tempo em que dialoga com as tensões do sistema hegemônico de arte. O objetivo é reposicionar o debate sobre a arte afrodiaspórica no Brasil como formas de reexistência a partir de epistemologias negras.*

**Palavras-Chave:** Arte afro-brasileira. Afrocentricidade. Artista negro. Emanoel Araújo. Museu Afro Brasil.

***ABSTRACT***

In this article, I present an excerpt from my ongoing master's research, titled *Corpo Encanto: Poetics of the Black Man*. Starting from the exhibition *A Nova Mão Afro-*

[1] Mestrando em artes no Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo, orientado pela Profa Dra Priscila Leonel de Medeiros Pereira. Bacharel e licenciado em Artes Visuais pelo Centro Universitário Belas Artes e Universidade Cruzeiro do Sul respectivamente. Aluno da Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo, SP, R. Dr. Bento Teobaldo Ferraz, 271 - Barra Funda, São Paulo - SP, 01140-070 E-mail: diogo.n.silva@unesp.br Lattes ID: http://lattes.cnpq.br/2809266712260294 / https://orcid.org/0009-0008-7200-308X .São Paulo - SP, Brasil.

*Brasileira* (2013), curated by Emanoel Araújo at the Museu Afro Brasil in São Paulo, I reflect on the limitations of the term “Afro-Brazilian art” and its disconnection from the trajectory of Black artists. Engaging with authors such as Roberto Conduru, Hélio Menezes, and Molefi Kete Asante, along with catalogs and archival materials, and from an Afrocentric perspective, I analyze how Araújo’s curatorship contributed to the visibility of Black artists while also negotiating the tensions within the hegemonic art system. The aim is to reposition the debate on Afrodiasporic art in Brazil as forms of re-existence valuing Black epistemologie.

***KEYWORDS:*** *Afro-Brazilian art. Afrocentricity. Black artist. Emanoel Araújo. Museu Afro Brasil.*

## Introdução

O ano de 2023 marcou um momento singular nas artes visuais no Brasil. Em curto intervalo, diversas instituições culturais e econômicas acolheram exposições com curadores e artistas negros ou centradas na chamada “arte afro-brasileira”. Esse fenômeno permitiu uma análise comparativa entre tendências, materialidades, temáticas e linguagens adotadas por artistas da afrodiáspora sul-americana. Mostras como Dos Brasis (Sesc Belenzinho), a 35ª Bienal de São Paulo, Mãos: 35 anos da Mão Afro-Brasileira (MAM/SP e Museu Afro Brasil) e Encruzilhadas da Arte Afro-Brasileira (CCBB) evidenciam um movimento crescente de afirmação e visibilidade negra na arte contemporânea.

Além de São Paulo, outras iniciativas relevantes ocorreram, como a ocupação de Abdias Nascimento no Instituto Inhotim (MG), Um Defeito de Cor no Museu Nacional de Cultura Afro-Brasileira (BA) e Funk: Um Grito de Ousadia e Liberdade no Museu de Arte do Rio (RJ), bem como mostras individuais e participações em feiras, que abriram espaço à inserção de artistas negros nos mercados nacional e internacional.

Apesar dos avanços, ainda prevalecem leituras marcadas por um racismo estrutural velado, que reduzem a produção negra a categorias como “identitária”, “religiosa” ou “política”. Tais enquadramentos ignoram que toda criação artística — inclusive a

branca ocidental — é atravessada por marcadores raciais, culturais e políticos. Essa assimetria revela a urgência de rever criticamente os critérios de legitimação, que, sob aparência de neutralidade, operam de forma excludente na arte brasileira.

Nesse contexto, a exposição A Nova Mão Afro-Brasileira (2013), realizada no Museu Afro Brasil sob curadoria de Emanoel Araújo, marca um ponto importante ao retomar a mostra de 1988 e reafirmar a centralidade da autoria negra, evidenciando a diversidade das práticas da afrodiáspora.

Este artigo, recorte da dissertação de mestrado em andamento no Instituto de Artes da UNESP, intitulada Corpo Encanto: Poéticas do Homem Negro, propõe uma reflexão crítica sobre os limites e contradições do termo “arte afro-brasileira” e sua dissociação em relação à trajetória do artista negro. A partir da Afrocentricidade, segundo Molefi Kete Asante (2019), e das análises de autores como Roberto Conduru (2012) e Hélio Menezes (2018), investigo como a curadoria de Araújo contribuiu para valorizar artistas negros, ao mesmo tempo em que dialogou com as tensões do sistema hegemônico de arte. O objetivo é reposicionar a arte afrodiaspórica fora dos parâmetros eurocêntricos, reconhecendo-a como forma de resistência, reexistência e afirmação de epistemologias negras.

**A Nova Mão Afro-Brasileira**

A exposição A Nova Mão Afro-Brasileira, inaugurada no Dia da Consciência Negra de 2013, no Museu Afro Brasil, é um marco relevante para a análise do cenário político e artístico do país naquele ano. A seguir, apresento as condições do período e os impactos da mostra nos anos seguintes.




Imagem 1 - Anúncio de divulgação contendo a programação de abertura da exposição. Fonte: Acervo Biblioteca Carolina Maria de Jesus do MAB

A exposição retoma a emblemática *A Mão Afro-Brasileira*, de 1988, ano do centenário da abolição da escravidão e da aprovação da "Constituição Cidadã", no contexto pós-ditadura militar. A mostra original, montada no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), foi ponto de partida para a criação do Museu Afro Brasil. Com nove anos de existência em 2013, o museu já exercia papel fundamental na afirmação das contribuições negras à sociedade e na centralização de talentos das artes visuais, pesquisa, arte-educação e curadoria.

A abordagem curatorial de Emanoel Araújo foi moldada ao longo de sua trajetória, iniciada no Museu de Arte Moderna da Bahia (1963), onde trabalhou com Lina Bo Bardi (1914-1992), até se tornar diretor do Museu de Arte da Bahia entre 1981 e 1983 (Menezes, 2018). *A Mão Afro-Brasileira,* resultou de décadas de pesquisa e colecionismo, aprofundados posteriormente em projetos como *Negro de Corpo e*

*Alma*, parte da controversa *Brasil +500 – Mostra do Redescobrimento nos anos 2000* (Menezes, 2018). Sua atuação como artista e colecionador foi decisiva para o registro histórico da presença negra no país, dando sequência às pesquisas de Manoel Querino[i]. Araújo articulou diferentes tradições: arte sacra cristã e afro-religiosa, arte popular, arte moderna e contemporânea, aproveitando os espaços teóricos abertos por Lina Bo Bardi, Marianno Carneiro da Cunha[ii] e Nina Rodrigues[iii].

O desejo da nova montagem tem seu início em 2010, quando se registram os primeiros projetos da mostra sob o título *A Mão Afro-brasileira na arte contemporânea, vinte anos depois,* prevendo 15 artistas.



Imagem 2 - Encontro com os artistas participantes da exposição “A nova mão afro-brasileira” dia 20 de novembro, 2013 no Museu Afro Brasil Fonte: Biblioteca Carolina Maria de Jesus do MAB

Desde o início, a curadoria de Araújo se diferenciava: primeiro, o foco na autoria negra, entendendo “afro-brasileira” mais como marcador espaço-temporal do que

estilístico. Segundo, inseria essa produção no panorama geral da arte contemporânea, e não como uma subdivisão.

Não encontrei registros nos arquivos da biblioteca do museu que permitam compreender as mudanças na seleção inicial dos artistas. No entanto, observa-se uma alteração de direção que, antes voltada a nomes já consolidados ou em ascensão como Alex Hornest, Rosana Paulino e Sidney Amaral, passou a incluir artistas menos conhecidos fora do eixo Rio-São Paulo, nomeados no catálogo como novos talentos.



Imagem 3 - Ato, Série Torções de Sônia Gomes e a artista em frente a sua obra Fonte: Arquivo de Moisés Patrício

Essa nova abordagem resultou na divisão da exposição em três núcleos: 1 – Artistas apresentados — Advânio Lessa, Anderson Santos, Arjan Martins, Ayrson Heráclito, Claudinei Roberto da Silva, Eustáquio Neves, Heberth Sobral, Izidorio Cavalcanti, Lippe Muniz, Marcos Ricardo Dutra, Moisés Patrício, Pedro Marighella, Renato Matos, Rener Rama e Sonia Gomes.; 2 - Os já consolidados — Hornest, Paulino, Amaral,

Tiago Gualberto e Washington Silveira; 3 – E os que participaram da edição de 1988 com Yêdamaria, Rubem Valentim, Jorge dos Anjos, Zé Igino, Mário de Andrade entre outros que fazem parte do acervo do museu. A análise aqui destaca o primeiro grupo, com base no catálogo lançado em 15 de abril de 2014.

O primeiro ponto a destacar é a pequena representação de artistas mulheres. Sonia Gomes aparece como única artista na seleção de novos nomes e teve apenas uma obra na montagem. A escassez de registros e o pouco reconhecimento de artistas negras até o século XXI, sob ótica euro-brasileira, exigem um debate mais aprofundado em outro momento. Nomes como Michelle Mattiuzzi, Janaina Barros, Lita Cerqueira e Renata Felinto poderiam ter enriquecido a mostra. As duas últimas, inclusive, participaram da reedição ampliada do livro *A Mão Afro-Brasileira*, de 2010.

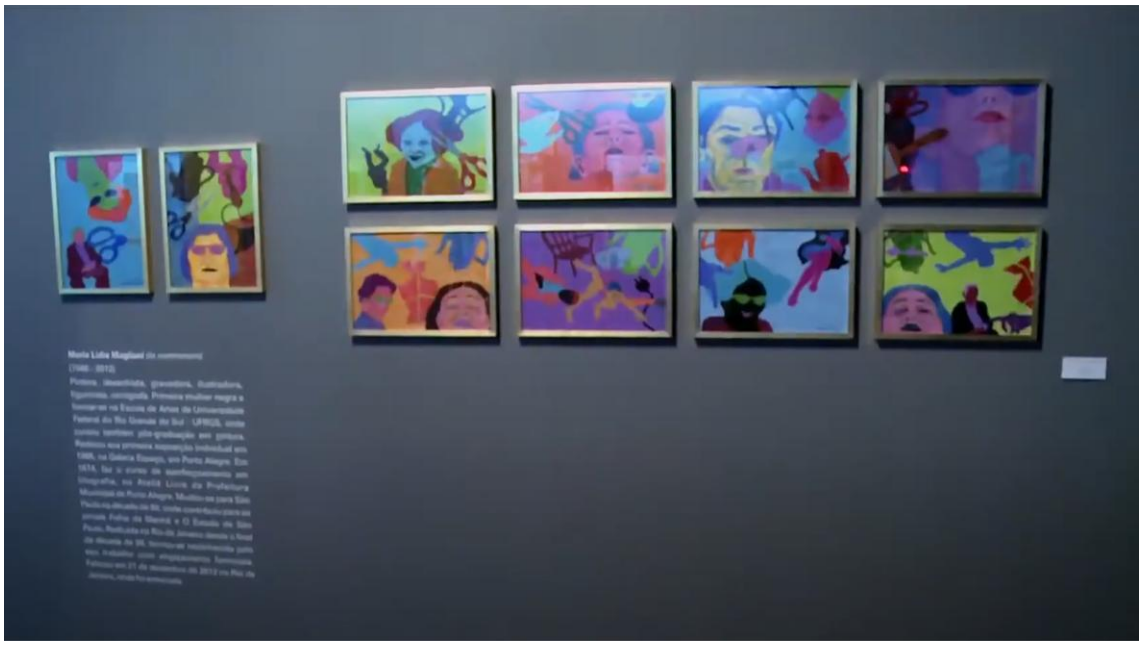

Imagem 4 - Obras de Maria Lídia Magliani em área em homenagem à artista. Fonte: frame de reportagem Rede TVT

As homenagens a Yêdamaria e à Maria Lídia Magliani (falecida em 2012), foram importantes, mas não supriram a carência de representatividade criticada pelo público nas redes sociais do museu. Além da predominância masculina, com uma faixa etária

que variava entre os mais jovens, como Lippe Muniz e Moisés Patrício (com 26 e 29 anos, respectivamente), até os mais velhos, como Renato Matos e Sonia Gomes (com 61 e 65 anos, respectivamente).




Imagem 5 - Página Cubo Preto na rede social Facebook. 2013 Fonte: Reprodução postagem Facebook.

A distribuição geográfica dos artistas evidenciava relações históricas: em destaque a Bahia, com cinco representantes, seguida de Minas Gerais com quatro. Rio de Janeiro e São Paulo, dois artistas cada, enquanto Pernambuco e Tocantins apresentaram um representante cada.



Imagem 6 - Vistas da mostra A nova mão afro-brasileira, obras de Moisés Patrício, Renato Matos, Izidorio Cavalcanti, Heberth Sobral e Advânio Lessa. Fonte: Acervo Biblioteca Carolina Maria de Jesus

Os trabalhos expostos revelavam uma diversidade de linguagens e abordagens formais e temáticas. Ainda que nomes como Eustáquio Neves, com suas técnicas fotográficas, Arjan Martins, com sua pintura, e Moisés Patrício, com suas monotipias, incorporassem experimentações em seus processos criativos, a montagem seguiu uma estrutura expositiva convencional. Foram utilizadas diversas mídias — pinturas em telas e mural, fotografias, objetos e a performance acompanhada da instalação sonora de Renato Matos.




Imagem 7 –Manifestação 1, 2013. Heberth Sobral. Ampliação fotográfica 63,5 x 93,5 cm. Acervo Museu Afro Brasil Fonte: catálogo da exposição

Um dos diferenciais da mostra, em contraste com outras exposições da época fora do Museu Afro Brasil, foi a presença de obras figurativas que representavam pessoas negras de formas não estereotipadas, como as pinturas de Claudinei Roberto.

Alguns artistas apresentaram referências estéticas afrocentradas, visíveis em elementos simbólicos e visuais ligados às matrizes culturais africanas e afro-diaspóricas — como as fotografias da Série *Bori, Oferenda à Cabeça* de Ayrson Heráclito. Contudo, predominaram trabalhos que utilizavam códigos formais e conceituais ligados à tradição ocidental hegemônica, mesmo quando abordaram questões raciais, históricas ou ligadas ao cotidiano. Como as pinturas intituladas *Paisagens,* de Anderson Santos, em que a modelo — uma mulher branca — é retratada em diversas poses; O mural monocromático de Pedro Marighella, que figura

uma multidão azul em fundo branco; as fotogravuras de Lippe Muniz, ou as cenas construídas com brinquedos "Playmobil", fotografadas por Heberth Sobral.

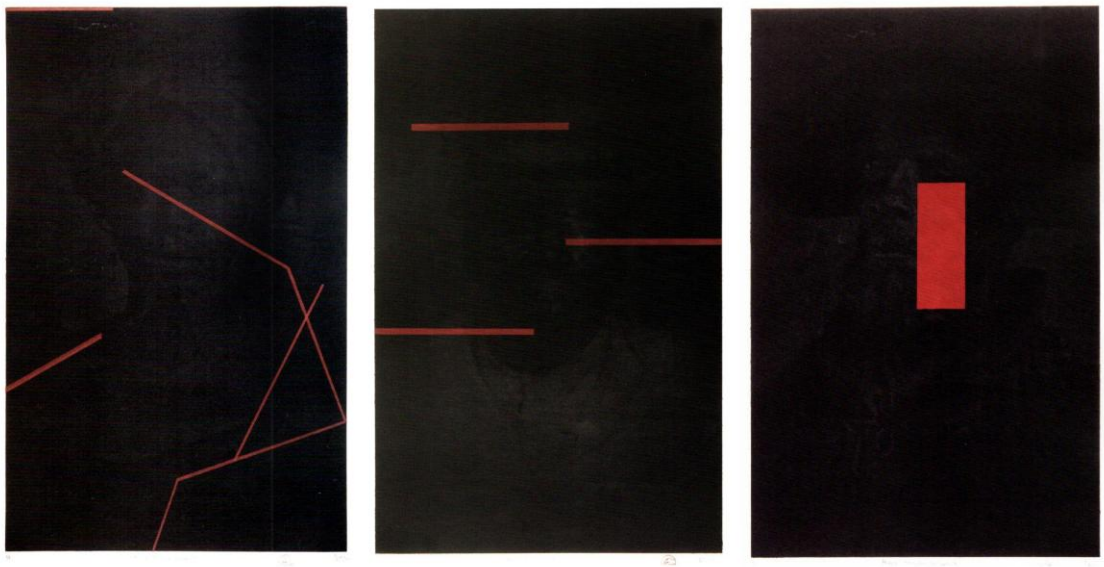

Imagem 8 - Herança - Projeto Diáspora 1, 2 e 3, 2013 - Fotogravura e pochoir 54 x 39 cm col. do artista - Lippe Muniz sobrepõem imagens de pessoas negras tiradas pelo fotógrafo Albert Henschel com elementos geométricos. Fonte: Catálogo da exposição

Para além da autoria negra, Araújo selecionou artistas com domínio técnico e longa pesquisa plástica como ponto comum entre os trabalhos. É possível identificar relações com o território teorizado da “arte afro-brasileira”, incluindo as conexões com as religiões de matriz afro, a arte popular e a abordagem de temas como racismo e representações negras na sociedade brasileira.

Matos, Gomes, Lessa e Sobral evocam, em certa medida, o universo da dita “arte popular”; Martins, Neves e Lippe abordam o racismo, a colonialidade, os conflitos políticos e as representações negras. Entretanto, outros artistas, como Anderson Santos, Claudinei Roberto, Cavalcanti, Marighella, Rama, Patrício e Dutra, não apresentam iconografias ou simbolismos diretamente ligados à cultura africana ou afro-diaspórica, trazem pesquisas abstratas ou formais — uma “liberdade” reivindicada por artistas negros atuais, e distante do território teorizado da “arte afro-brasileira”.



Imagem 9 - Herança - Projeto Diáspora 1, 2 e 3, 2013 - Fotogravura e pochoir 54 x 39 cm col. do artista - Lippe Muniz sobrepõem imagens de pessoas negras tiradas pelo fotógrafo Albert Henschel com elementos geométricos. Fonte: Acervo Biblioteca Carolina Maria de Jesus MAB

Fora do prédio do Museu Afro Brasil, a presença de artistas negros continuava restrita. Ainda são sub-representados em acervos, exposições panorâmicas, bienais, galerias e salões de arte. A ideia de vê-los em espaços institucionais de prestígio, como o MASP, fora de uma abordagem estereotipada, parecia improvável. Tal constatação é amplamente discutida por Renata Felinto (2016) em sua tese de doutorado, que demonstra como artistas afrodescendentes enfrentam obstáculos históricos para sua inserção e reconhecimento no sistema das artes visuais brasileiras. Algo que vem mudando nos últimos anos.

**O texto curatorial da mostra**

Emanoel Araújo inicia o texto curatorial celebrando os 25 anos da exposição *A Mão Afro Brasileira* e do livro homônimo, destacando seu papel ao rememorar o centenário da abolição em 1988 e o protagonismo dos descendentes de escravizados na construção da sociedade brasileira. A nova montagem, segundo ele, reafirma a produção de "jovens artistas, negros, mulatos e descendentes da transmigração de africanos para o Brasil, desde tempos terríveis e severos da escravidão até os dias não menos severos de hoje." (Araújo, 2014, p.13). Além de homenagear os artistas que "desde os séculos mais remotos da nossa cultura fizeram e fazem arte pela invocação suprema desse significado" (Araújo, 2014, p.14)

Na sequência, Araújo aborda a violência policial e o assassinato de jovens periféricos, fazendo referência indireta ao caso de Douglas Rodrigues, assassinado em 27 de outubro de 2013 na zona norte de São Paulo[iv]. Para ele "essa celebração será sempre um ato frustrado diante do presente quadro de exclusão social" (Araújo, 2014, p.13).

O curador defende a importância de lembrar nomes invisibilizados, como dever estético, ético e moral, que devem alcançar além dos críticos e intelectuais da arte "que são excludentes em relação a criação genuinamente nacional" (Araújo, 2014, p.14). Reflete também sobre como as definições acadêmicas e teóricas servem para confundir a percepção da criação artística, reforçando que ela não é excludente, sendo a apropriação sem rastros, uma de suas facetas. Com ironia, questiona se não seria afro as apropriações de Picasso, Miró e Giacometti, e provoca: "Será que não poderemos jamais nos livrar das definições estabelecidas por critérios definidos [por] uma cultura do racionalismo europeu e de sua hegemonia ocidental?" (Araújo, 2014, p.15).

Utilizando a definição inicial de Nina Rodrigues, para traçar a genealogia do termo arte afro-brasileira, ressaltando o contexto histórico das teorias do autor, Araújo traz as influências dos artistas afrodescendentes pelos artistas de Benin, as relações com os rituais, a memória de reis e símbolos de poder. Convocando em dado momento

“temos que buscar entre nós mesmos novas propostas para definir o que [é] um artista afro-brasileiro, quais as suas premissas e descobertas de um mundo que lhe seja significativo, que coadune com as suas perspectivas, com a sua identidade” (Araújo, 2014, p.17).

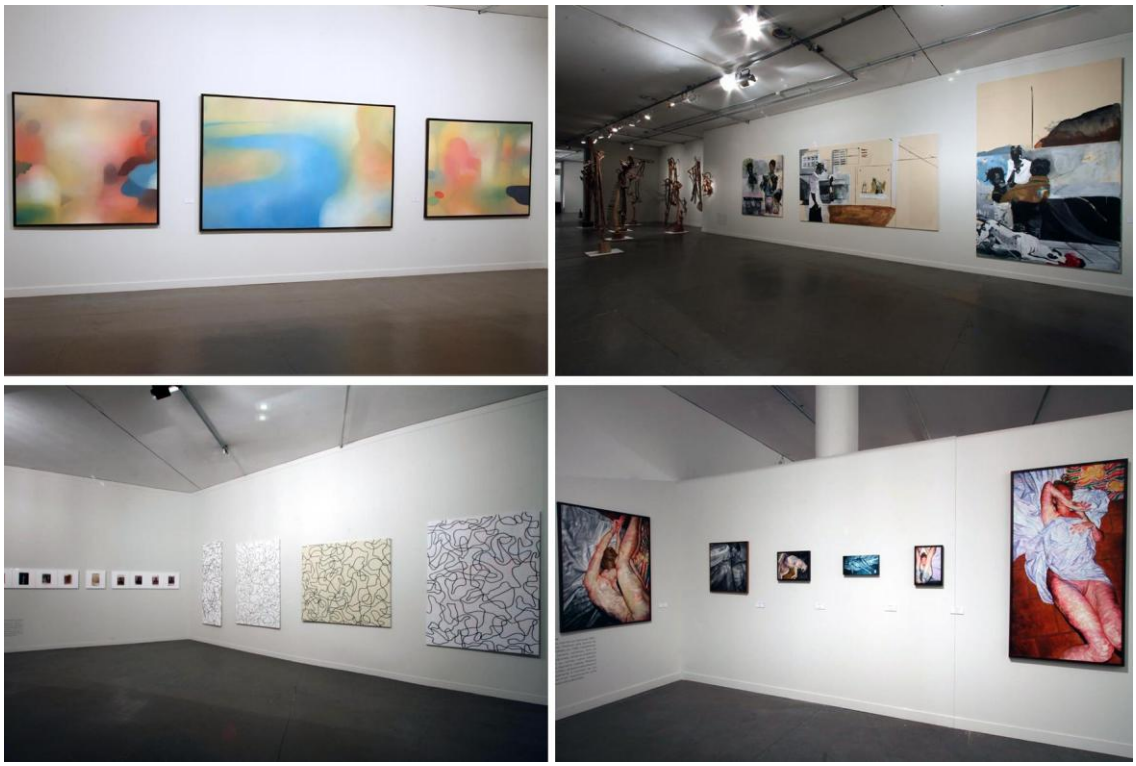

Imagem 10 - Vistas da exposição - Rener Rema (à esquerda cima), Marcos Dutra e Eustáquio Neves (à esquerda baixo), Arjan Martins (à direita cima), Anderson Santos (à direita em baixo) Fonte: Acervo Biblioteca Carolina Maria de Jesus

O texto se encerra com minibiografias dos artistas da mostra, mas é o convite de Araújo à redefinição, por nós mesmos, dessa arte afro-brasileira, fora dos cânones eurocêntricos. Algo que reverbera nas exposições citadas na introdução deste artigo e que aprofundarei a seguir.

**A história da arte afro-brasileira não é a história do artista negro**

O aumento significativo de exposições protagonizadas por artistas negros, duas décadas após a implementação de bolsas integrais em universidades particulares e

uma década após a consolidação das políticas afirmativas nas universidades públicas, não pode ser visto como mera coincidência. Trata-se do resultado de lutas dos movimentos por direitos das populações africanas e da afrodiáspora em escala global.

Pesquisadores vêm disputando a definição das expressões artísticas negras como estratégia de afirmação e reivindicação de direitos nos debates sobre nacionalidade e colonização no Brasil. O livro Arte Afro-brasileira (2012), de Roberto Conduru, busca delimitar esse território conceitual a partir da tradição hegemônica. Já na introdução, o autor aponta tensões que envolvem essa categoria na história da arte brasileira: quais seriam os critérios de “africanidade” ou “brasilidade”? É possível separar brasilidade de heranças africanas? Que África está sendo evocada — e por quem?

No campo contra-hegemônico, pesquisadores negros como Igor Simões e Luciara Ribeiro aprofundam o debate. Simões (2019) observa que produções de sujeitos racializados tendem a ser enquadradas unicamente como resultado dessa racialização: “por que não sentimos necessidade de produzir noções de arte euro-brasileira?”. E ainda: “Se aquela arte é afro-brasileira, toda a outra seria o quê? Euro-brasileira?” (Simões, 2019, p. 265). Já Ribeiro, em artigo na revista ArteBrasileiros, destaca que atribuir marcadores raciais apenas a certos grupos revela o reconhecimento tácito da arte branca como norma (Ribeiro, 2020).

A percepção branca de uma arte africana no Brasil foi teorizada inicialmente por Raimundo Nina Rodrigues (1862-1906), em “A bellas artes dos colonos pretos do Brasil” (1904). Baseado em determinismo biológico, via os negros como parte de uma “raça inferior”, associada à infância da humanidade (Rodrigues, 1904). Para ele e outros intelectuais da época, essa inferioridade seria um entrave ao progresso nacional, reforçando estigmas de atraso e criminalidade sobre a população negra. Embora refutadas, tais ideias seguem influenciando a estrutura social e cultural brasileira.

Segundo Hélio Menezes (2018), autores como Mário Barata e Marianno Carneiro da Cunha atualizaram essa visão, categorizando a arte afro-brasileira ao religioso e a uma suposta inferioridade frente à arte europeia. Além disso, condicionaram essa produção ao reforço de narrativas nacionais, ora legitimando o ideal de branqueamento, ora afirmando uma brasilidade por meio da mestiçagem (Menezes, 2018, p. 71). Aponto que, sob o disfarce de neutralidade científica, atribuíram à ancestralidade africana limitações cognitivas, negando a intencionalidade e a reflexão no fazer artístico.

Entretanto, a arte produzida por artistas negros não pode ser compreendida apenas por critérios eurocêntricos ou coloniais. A Afrocentricidade evidencia que a história dos povos africanos antecede em milênios o processo de escravização, desde o surgimento do Homo sapiens no continente — como revela o fóssil encontrado em 2017 no Marrocos, datado entre 300 e 200 mil anos a.e.c — até civilizações como Kemet, Gana e Mali, que já expressavam sistemas culturais e estéticos complexos antes da intervenção europeia (Asante, 2019). Reduzir a produção negra a manifestações coloniais desconsidera essa profundidade histórica. Nina Rodrigues (1904), limitado pelo contexto racista de seu tempo, analisou a produção negra apenas pelos critérios estéticos das belas-artes europeias, ignorando a diversidade e autonomia das tradições africanas.

Assim, a pintura, o desenho e a escultura não são apresentados às pessoas negras apenas pela Europa. O uso dessas técnicas em outros contextos deve ser visto como ato de autodeterminação, considerando-se as trajetórias individuais de cada artista.

É fundamental, portanto, reconhecer que o engajamento de artistas negros com as linguagens visuais se inscreve em percursos marcados por escolhas políticas, estéticas e humanas. Um exemplo significativo dessa articulação entre técnica, pertencimento e afirmação é a trajetória de Wilson Tibério (1916-2005), pintor negro

formado pela Escola Nacional de Belas Artes, cuja obra dialoga com o candomblé e tradições africanas. Em entrevista ao jornal Alvorada, em 1946, declarou:

> O preto que se dedica a uma arte pode ser sempre um negro artista e não se tornar nunca um artista negro. Artista negro como eu entendo, isto é, o negro que coloca a sua arte a serviço de sua raça, que procura motivos negros para sua produção artística e que tem uma sensibilidade especial para tudo que recorda essa África gloriosa que sempre revejo nas litanias dos 'candomblés' baianos" (Tibério, 1946, p.1)

Essa distinção proposta por Tibério aproxima-se da Afrocentricidade, ao destacar a ancestralidade negra, em um contexto ocidental racista, que exige não só resistência à desumanização, mas também resgate da cultura e compreensão afro-diaspórica de mundo. Atualizando a visão de "raça" por um construção social e não um dado biológico, a criação artística torna-se uma das formas de reivindicar a humanidade e possibilidades de existência digna. No entanto, essa atividade está imersa em uma série de sistemas complexos que foram construídos para deslegitimar a humanidade de pessoas negras.

A figura do "negro artista", segundo Tibério, representa o indivíduo racializado cuja produção não expressa, necessariamente, um resgate cultural de povos africanos — consequência da própria estrutura racista. Em contrapartida, o "artista negro", é aquele que direciona sua arte à coletividade, assumindo uma consciência histórica e política, ancorada em referências africanas e afro-diaspóricas, buscando a humanização em sua própria cultura.

Repensar a arte negra a partir da afrocentricidade é, portanto, um dos caminhos para deslocar os critérios ocidentais de validação artística. A luta do artista negro, portanto envolve a criação de estruturas que promovam a autonomia da arte negra, livres das amarras do controle colonial e da categorização limitadora imposta pela hegemonia ocidental.

**Conclusão**

A mostra A Nova Mão Afro-Brasileira (2013) ocorreu em um contexto de forte efervescência política, marcado pelas Jornadas de Junho. Iniciadas com a demanda por transporte público gratuito, as manifestações logo se ampliaram para pautas mais amplas, como saúde, educação e justiça social. Contudo, o movimento foi atravessado por repressão policial e manipulação midiática, que contribuíram para a deslegitimação das reivindicações e alimentaram um discurso antipolítico. Embora a exposição não adotasse um tom explicitamente ativista, tanto o texto curatorial quanto a obra “Manifestação 1” (Imagem 5), de Heberth Sobral, dialogam com os acontecimentos daquele ano.

A partir de então, o Brasil testemunhou a ascensão de discursos autoritários de extrema direita, que passaram a disputar e controlar narrativas sobre brasilidade, identidade e futuro nacional. Nesse mesmo período, dados do Fórum Brasileiro de Segurança Pública (2023) e do Infopen (2022) revelam a persistência do genocídio negro: 77% dos jovens assassinados são negros e 61% da população carcerária também. Diante desse cenário, a produção artística negra intensificou sua denúncia contra as violências do racismo estrutural, o legado colonial e a exclusão histórica de pessoas negras dos espaços de poder e representação. Simultaneamente, curadores e artistas passaram a reivindicar liberdade criativa, denunciando os limites impostos pelo rótulo “arte afro-brasileira”, frequentemente instrumentalizado para enquadrar corpos e temas negros em categorias específicas — como o religioso, o político ou o identitário.




Imagem 10 – Vistas da mostra com pinturas Mãe e Filho e Irmãos e Lili, 2013. Claudinei Roberto da Silva. Óleo sobre tela, 160 x 160 cm Col. do artista e Fonte: Acervo Biblioteca Carolina Maria de Jesus MAB

A exposição de 2013 demonstra que, até aquele momento, tais restrições ainda não haviam se consolidado como norma, permitindo uma produção múltipla e menos condicionada, porém presa em modelos ocidentais do que é ser um artista. Também revelou artistas que se tornariam centrais no cenário contemporâneo brasileiro e internacional, como Ayrson Heráclito, Sonia Gomes, Moisés Patrício, Advânio Lessa e Eustáquio Neves. Destaca-se ainda a atuação posterior de Claudinei Roberto da Silva, participante da mostra e curador da exposição Mãos: 35 anos da Mão Afro-Brasileira, em 2023.

Avançar no reconhecimento da produção de artistas negros exige deslocá-la da função de legitimação de uma brasilidade conciliatória. É essencial centrá-la na luta contra o apagamento histórico, no resgate das cosmopercepções africanas — como as tradições banto, ioruba e fon, trazidas à força para este território — e no reconhecimento das lutas indígenas, que resistem há mais de cinco séculos à invasão colonial. Reposicionar essas práticas artísticas a partir de suas matrizes civilizatórias e centrais epistemológicas implica romper com critérios eurocêntricos de validação e construir caminhos de autonomia simbólica e institucional.

Seguindo a distinção proposta por Wilson Tibério entre “artistas negros” e “negros artistas”, pode-se afirmar que a mostra de 2013 abrigou ambas as figuras. Destacou a pluralidade de vozes afrodescendentes, com abordagens territoriais, geracionais e formais diversas, marcando uma virada na forma como os artistas passaram a tratar temas como escravidão, corpo negro e disputas por representação. No entanto, manteve uma visão machista, com pouca presença de mulheres artistas.

Vinte e cinco anos após a primeira edição de A Mão Afro-Brasileira, a presença de artistas negros em grandes exposições ainda era exceção no circuito nacional. O Museu Afro Brasil, nesse sentido, manteve-se como uma instituição dissidente e estratégica na centralização de narrativas negras. Com todas as suas contradições, a figura de Emanoel Araújo seguiu sendo decisiva para que essa produção conquistasse visibilidade, legitimidade e potência no campo da arte brasileira.

**Referências**

ARAÚJO, Emanoel. A nova mão afro-brasileira. In: A Nova Mão Afro-Brasileira. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2013. p. 14–21.

ASANTE, Molefi Kete. The History of Africa: The Quest for Eternal Harmony. 3. ed. New York: Routledge, 2019.

CONDURU, Roberto. Arte afro-brasileira. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. Anuário Brasileiro de Segurança Pública. São Paulo: FBSP, 2023.

INFOPEN. Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias. Brasília: DEPEN, 2022.

MENEZES NETO, Hélio Santos. Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-07082018-164253/. Acesso em: 01 abr. 2024.

MUSEU AFRO BRASIL**.** Projeto curatorial da exposição A nova mão afro-brasileira. 2010. [Projeto não publicado]. Biblioteca Carolina Maria de Jesus, Museu Afro Brasil, São Paulo.

RIBEIRO, Luciara. Desconstruir a hegemonia branca nas artes brasileiras é uma ação efetiva de mudança. Arte!Brasileiros, São Paulo, 10 jul. 2020. Disponível em: https://artebrasileiros.com.br/arte/desconstruir-a-hegemonia-branca-nas-artes-brasileiras-e-uma-acao-efetiva-de-mudanca/. Acesso em: 2 jun. 2025.

RODRIGUES, Nina. “As bellas artes nos colonos pretos do Brazil – a esculptura”. In: Revista Kosmos, ano I, n. 8, Rio de Janeiro, agosto de 1904.

SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos. A construção da identidade afrodescendente por meio das artes visuais contemporâneas: estudos de produções e de poéticas. 2016. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2016. Orientador: Prof. Titular Percival Tirapeli.

SIMÕES, Igor Moraes. Montagem fílmica e exposição: vozes negras no cubo branco da arte brasileira. 2019. 298 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

TIBÉRIO, Wilson. “Tibério, o pintor negro”. Entrevista concedida a Isaltino Veiga dos Santos. In: Jornal Alvorada. Ano II, São Paulo, novembro de 1946, n. 14.

TV CULTURA. Exposição reforça importância de museu dedicado à memória negra. YouTube, 25 nov. 2013. 1 vídeo (2 min 16 s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=G0rv7CDxqf8. Acesso em: 4 jun. 2025.

## Notas

[i] Manoel Querino (1851–1923) foi um intelectual afro-brasileiro, autodidata, historiador, etnógrafo, artista e ativista. Destacou-se por seu pioneirismo na valorização das contribuições africanas na formação da cultura brasileira, especialmente na arte, culinária, religião e ofícios manuais. É autor de

obras como A Arte Culinária na Bahia (1928) e Os Artistas Baianos (1909), em que tensiona as narrativas eurocêntricas da história brasileira e reivindica o protagonismo negro na constituição da identidade nacional.

[ii] . Marianno Carneiro da Cunha (1821–1877) foi um médico, político e intelectual do século XIX, autor da obra Ensaio sobre as doenças mais frequentes entre os africanos no Brasil (1851). Embora sua escrita se pretenda científica, reflete os pressupostos racistas da época, tratando os corpos africanos como objetos de controle e patologização. Seu texto é exemplar da medicalização do racismo no Brasil oitocentista, e serve como fonte para entender os mecanismos institucionais de marginalização da população negra sob a retórica da higiene e da saúde pública.

[iii] Raimundo Nina Rodrigues (1862–1906) foi médico-legista, psiquiatra e antropólogo, considerado um dos fundadores dos estudos antropológicos no Brasil. Sua obra, como Os Africanos no Brasil (1890), insere-se no paradigma cientificista e racista do final do século XIX, fortemente influenciada pelas teorias eugenistas e deterministas europeias. Embora tenha sistematizado informações relevantes sobre culturas africanas no Brasil, seu trabalho está atravessado por uma visão hierarquizante das raças, na qual os negros eram tratados como inferiores do ponto de vista biológico e civilizacional. Sua produção exemplifica a maneira como o racismo científico serviu de base ideológica para a exclusão social e o apagamento epistêmico da população negra no Brasil.

[iv] Em 27 de outubro de 2013, Douglas Rodrigues, jovem negro de 17 anos, foi morto por um policial militar durante uma abordagem na zona norte de São Paulo. O caso teve grande repercussão após a divulgação da frase dita por Douglas ao ser baleado: “Por que o senhor atirou em mim?”. Em 2016, o policial foi absolvido pela Justiça sob a alegação de que o disparo foi acidental.Disponível em: https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/justica-absolve-pm-que-matou-douglas-da-frase-por-que-o-senhor-atirou-em-mim.ghtml. Acesso em: 1 jun. 2025.