

Expor para ensinar: pedagogias culturais e reconfiguração do campo da arte afro-brasileira (1988–2025) ¹

Exhibiting to Teach: Cultural Pedagogies and
the Reconfiguration of the Afro-Brazilian Art
Field (1988–2025)

Exponer para enseñar: pedagogías culturales
y la reconfiguración del campo del arte
afrobrasileño (1988–2025)

Francione Oliveira Carvalho (UFJF-Brasil) ²

José Albio Moreira de Sales (UECE-Brasil) ³

¹ Vinculado a pesquisa de pós-doutorado *Territórios Negros, Patrimônio Cultural e Artístico na Formação de Professores*, em desenvolvimento no PPGE da Universidade Estadual do Ceará.

² Faculdade de Educação da UFJF/PPGHDL-USP/ Pós-doutorando no PPGE/UECE. <http://lattes.cnpq.br/6262224578426097>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7511-5708>. E-mail: francione.carvalho@ufjf.br

³ Programa de Pós-Graduação em Educação da UECE - Universidade Estadual do Ceará. <http://lattes.cnpq.br/5175762444724772>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2521-6364>. E-mail: albio.sales@uece.br

RESUMO

Este artigo analisa como a produção de autoria negra vem ocupando território no cenário da arte brasileira a partir do estudo comparativo de seis exposições coletivas dedicadas à arte afro-brasileira entre 1988 e 2025. Tomando como marco inicial *A Mão Afro-Brasileira* (1988), investiga-se a transformação do campo por meio de um banco de dados estruturado com informações sobre artistas (gênero, ano de nascimento, estado de origem e formação). O eixo conceitual central é o de pedagogia cultural (Andrade; Costa), compreendida como o conjunto de práticas e artefatos que produzem aprendizagens, valores e imaginários para além da escola. Nessa perspectiva, exposições e catálogos são entendidos como dispositivos formativos que ensinam modos de ver, interpretar e narrar a presença negra na história da arte brasileira. A análise dialoga ainda com Pierre Bourdieu, no entendimento do campo artístico como espaço de disputas simbólicas, e com autoras como Linda Nochlin e Sueli Carneiro, ao abordar desigualdades de gênero e raça. Os resultados indicam três tendências curatoriais — histórica-genealógica, transição moderna e contemporânea — evidenciando ampliação territorial, pluralização de gênero e consolidação acadêmica. Conclui-se que essas exposições não apenas ampliam visibilidades, mas reconfiguram pedagogicamente os critérios de legitimação e memória que estruturam o sistema artístico brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE

Arte Afro-Brasileira; Pedagogia Cultural; Exposições.

ABSTRACT

This article examines how Black authorship has gradually occupied territory within the Brazilian art scene through a comparative analysis of six major group exhibitions dedicated to Afro-Brazilian art between 1988 and 2025. Taking *A Mão Afro-Brasileira* (1988) as a founding landmark, the study investigates transformations in the field by means of a structured database including artists' gender, year of birth, state of origin, and educational background. The central conceptual framework is that of cultural pedagogy (Andrade; Costa), understood as the set of practices and cultural artifacts that produce learning processes, values, and imaginaries beyond formal schooling. From this perspective, exhibitions and catalogues function as formative devices that teach ways of seeing, interpreting, and narrating Black presence within Brazilian art history. The analysis also draws on Pierre Bourdieu's notion of the artistic field as a space of symbolic dispute, as well as on authors such as Linda Nochlin and Sueli Carneiro in addressing racial and gender inequalities. The findings identify three curatorial tendencies—historical-genealogical, modern transition, and strongly contemporary—revealing territorial expansion, gender diversification, and academic consolidation. The study concludes that these exhibitions pedagogically reconfigure the criteria of legitimacy and memory structuring the Brazilian art system.

KEY-WORDS

Afro-Brazilian Art; Cultural Pedagogy; Exhibitions.

RESUMEN

Este artículo analiza cómo la producción de autoría negra ha venido ocupando territorio en el escenario del arte brasileño a partir del estudio comparativo de seis exposiciones colectivas dedicadas al arte afrobrasileño entre 1988 y 2025. Tomando como hito inicial *A Mão Afro-Brasileira* (1988), se investiga la transformación del campo mediante una base de datos estructurada con información sobre artistas (género, año de nacimiento, estado de origen y formación). El eje conceptual central es el de pedagogía cultural (Andrade; Costa), comprendida como el conjunto de prácticas y artefactos que producen aprendizajes, valores e imaginarios más allá de la escuela. En esta perspectiva, exposiciones y catálogos son entendidos como dispositivos formativos que enseñan modos de ver, interpretar y narrar la presencia negra en la historia del arte brasileño. El análisis dialoga además con Pierre Bourdieu, en la comprensión del campo artístico como espacio de disputas simbólicas, y con autoras como Linda Nochlin y Sueli Carneiro, al abordar desigualdades de género y raza. Los resultados indican tres tendencias curatoriales —histórica-genealógica, transición moderna y contemporánea—, evidenciando ampliación territorial, pluralización de género y consolidación académica. Se concluye que estas exposiciones no solo amplían visibilidades, sino que reconfiguran pedagógicamente los criterios de legitimación y memoria que estructuran el sistema artístico brasileño.

PALABRAS-CLAVE

Arte Afrobrasileño; Pedagogía Cultural; Exposiciones.

Introdução

Este artigo pretende analisar como a produção de autoria negra foi, aos poucos, ocupando território no cenário da arte brasileira. Para isso, analisa seis grandes coletivas dedicadas a arte afro-brasileira tendo como marco inicial a exposição *A Mão Afro-Brasileira* (1988), realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1988, com curadoria de Emanuel Araújo. Essa escolha se dá devido a exposição constituir um marco fundador na historiografia da arte afro-brasileira. Seu projeto curatorial foi essencialmente genealógico e revisionista. Em um momento de redemocratização do país e promulgação da Constituição de 1988, a mostra buscou reinscrever artistas negros na narrativa da arte brasileira, rompendo com a marginalização histórica promovida por museus, crítica e mercado. A estratégia curatorial foi ampla e transversal: reuniu artistas do período colonial ao contemporâneo, dissolvendo hierarquias entre arte erudita, arte popular, arte sacra e produção moderna. Ao fazer isso, Araújo deslocou o debate da representação do “tema afro” para a centralidade do negro na formação cultural brasileira.

Após essa exposição, e principalmente, nos últimos 10 anos⁴, houve um aumento significativo de exposições dedicadas a esse recorte. Contudo, priorizamos exposições coletivas de grande visibilidade e repercussão crítica que foram centradas na discussão sobre a arte afro-brasileira, e pensadas a partir de temas específicos relacionados à história das culturas negras no Brasil, em detrimento de mostras dedicadas a um/a artista ou tema específico; terem sido organizadas, ou contarem com curadoras/es negras/os também foi um delimitador importante. Outro critério adotado foi a publicação dos catálogos de cada exposição, pois acreditamos que eles se tornam, além de documentação histórica, importantes artefatos culturais que educam e ampliam os imaginários referentes a arte e aos artistas. Os catálogos sobrevivem às exposições e continuam ecoando os eventos, tornando-se disparadores da reflexão sobre arte, educação, raça e cultura visual indo ao encontro das mobilizações teóricas dos Estudos Culturais. Para Andrade; Costa (2015) “o conceito de *pedagogias culturais* surgiu como uma produtiva ferramenta teórica acionada para discutir a relação entre artefatos da cultura e processos educativos” (p. 49). Ou seja, os artefatos culturais são compreendidos como fenômenos construídos socialmente, que transmitem valores, discursos e que, muitas vezes, naturalizam privilégios, estereótipos e relações de poder.

4 Territórios: Artistas Afrodescendentes no Acervo da Pinacoteca (2015-2016). Curadoria: Tadeu Chiarelli. Estação Pinacoteca, São Paulo. Diálogos Ausentes (2016-2017). Curadoria: Diane Lima e Rosana Paulino. Itaú Cultural, São Paulo; Galpão Bela Maré, Rio de Janeiro. Negros Índícios (2017). Curadoria: Roberto Conduru. Caixa Cultural São Paulo, São Paulo. Carolina Maria de Jesus: Um Brasil para os brasileiros (2021). Curadoria: Hélio Menezes e Raquel Barreto. IMS Paulista, São Paulo; Sesc Sorocaba e Sesc Rio Preto, São Paulo; MAR, Rio de Janeiro. Encruzilhada (2022). Curadoria: Ayrson Heráclito e Daniel Rangel. MAM, Salvador. Um Defeito de Cor (2022–2023). Curadoria: Ana Maria Gonçalves, Amanda Bonan, Marcelo Campos. MAR, Rio de Janeiro; MUNCAB, Salvador; Sesc Pinheiros, São Paulo. Um oceano para lavar as mãos (2023). Curadoria: Marcelo Campos e Filipe Graciano. Centro Cultural Sesc Quitandinha, Petrópolis, Rio de Janeiro. Abolicionistas Brasileiras (2024). Curadoria: Ana Carla Soler e co-curadoria de Francela Carrera e Carolina Rodrigues. MAR, Rio de Janeiro; CAL – Casa da Cultura da América Latina, Brasília; MAMAM, Recife, Pernambuco.

Neste contexto, além de *A Mão Afro-Brasileira* (1988), foram selecionadas as exposições *A Nova Mão Afro-Brasileira* (2013), também idealizada por Emanuel Araújo, a mostra pode ser compreendida como uma atualização e expansão do projeto de 1988. Realizada no contexto já consolidado do Museu Afro Brasil (fundado por Araújo em 2004), ela reflete uma nova etapa institucional: a existência de um museu dedicado à arte e à cultura afro-brasileira na maior cidade do país. A proposta curatorial desloca-se da reconstrução histórica ampla para uma ênfase maior na produção moderna e contemporânea, evidenciando continuidades e transformações desde a geração anterior. *Mãos – 35 anos* (2024), com curadoria de Claudinei Roberto da Silva, ocorrida no MAM/SP, que opera como um marco comemorativo e reflexivo. Seu título sugere continuidade e legado, articulando diferentes gerações de artistas ao longo de três décadas e meia. *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), organizada de forma conjunta pelo Museu de Arte de São Paulo e pelo Instituto Tomie Ohtake, teve a curadoria coletiva assinada por Adriano Pedrosa, Lilia Schwarcz, Ayrson Heráclito, Hélio Menezes e Tomás Toledo. A exposição problematiza as relações entre África, Américas e Europa a partir da diáspora e do Atlântico Negro. Única exposição selecionada que inclui artistas não brasileiros, entretanto, na análise empreendida somente artistas negros/as/es brasileiros/as foram priorizados. A exposição tornou-se um marco tanto pelo projeto curatorial quanto pelo ineditismo do MASP em abordar a temática. *Dos Brasis* (2023/2024), com curadoria de Igor Simões, Lorraine Mendes e Marcelo Campos, exposição itinerante que passou pelo Sesc Belenzinho, em São Paulo, Centro Cultural Sesc Quitandinha, em Petrópolis, Rio de Janeiro. A mostra enfatiza a pluralidade e a multiplicidade da produção artística negra no Brasil, com destaque para o contemporâneo. *Encruzilhadas da Arte Afro-Brasileira* (2024/2025), com curadoria de Deri Andrade, o projeto itinerante que abarcou o maior número de cidades: CCB, São Paulo; CCB, Belo Horizonte; CCB, Rio de Janeiro; CCB, Brasília; MUNCAB, Salvador. A própria noção de “encruzilhada” do título sugere cruzamento, interseção e complexidade — conceito profundamente vinculado às cosmologias afro-diaspóricas.

Após a delimitação do corpus de análise, os procedimentos metodológicos basearam-se em um banco de dados construído a partir da listagem de artistas participantes das seis exposições, que foram assim numeradas: 1. *A Mão Afro-Brasileira* (1988); 2. *A Nova Mão Afro-Brasileira* (2013); 3. *Mãos – 35 Anos* (2024); 4. *Histórias Afro-Atlânticas* (2018); 5. *Dos Brasis* (2023/2024); 6. *Encruzilhadas da Arte Afro-Brasileira* (2024/2025).

A base de dados foi organizada em planilha estruturada com as seguintes variáveis: a. nome do artista, b. gênero, c. ano de nascimento, d. estado de origem, e. formação. Muitas outras informações podem ser acionadas a partir dos dados, entretanto, devido a limitação deste texto, priorizaremos as variáveis mencionadas porque acreditamos que a partir delas podemos vislumbrar tanto uma cartografia da produção de autoria negra contemporânea, quanto um panorama histórico das transformações do campo da arte afro-brasileira.

Diferenças geracionais entre artistas

A leitura comparativa por período de nascimento revela diferenças geracionais bastante claras entre as 6 exposições, indicando não apenas recortes curatoriais distintos, mas também mudanças históricas no próprio campo da arte afro-brasileira.

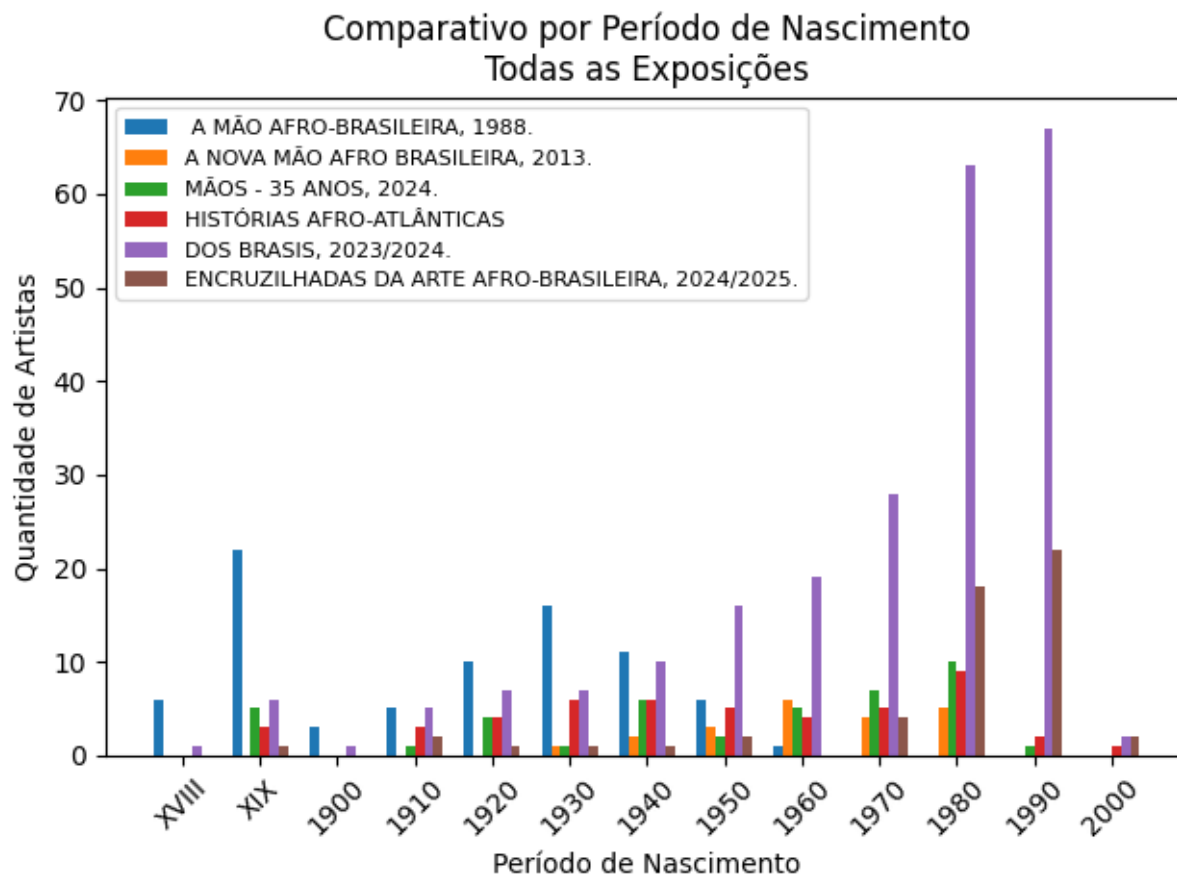


Fig. 1. Gráfico criado pelos autores, 2026.

No primeiro bloco (XVIII–1950), a exposição *A Mão Afro-Brasileira* (1988) apresenta forte presença de artistas do século XIX, além de concentração significativa nas décadas de 1920, 1930 e 1940. Isso sugere um projeto de caráter histórico e fundacional, interessado em estabelecer uma genealogia ampla da produção afro-brasileira, incorporando artistas do período pós-escravidão e da consolidação do modernismo. A presença do século XVIII é residual, mas simbolicamente relevante. A mostra não ficou circunscrita às artes visuais, mas integrou música, literatura e manifestações populares de autoria negra. Uma ressalva feita por Emanuel Araújo no catálogo da exposição é precisa para exemplificar a dificuldade da tarefa proposta: “São raros, no entanto, os pesquisadores do passado que se preocuparam com a etnia do artista. O baiano Manoel Querino, foi de certa forma, o pioneiro destes estudos” (1988, p. 9).

A Nova Mão Afro-Brasileira (2013) mostra perfil mais concentrado no século XX, especialmente a partir de 1940–1960, indicando um recorte menos histórico e

mais voltado para a produção moderna e contemporânea. A mostra comemorou os 25 anos do Museu Afro Brasil e do livro *"A mão afro-brasileira – Significado da contribuição artística e histórica"* (Araújo, 1988). Para Emanuel Araújo (2014) "Esta celebração histórica serve para afirmar a produção de jovens artistas, negros, mulatos e descendentes da transmigração de africanos para o Brasil" (p. 13).

Mãos – 35 anos (2024) apresenta uma distribuição mais equilibrada entre 1940 e 1980, sugerindo uma leitura de continuidade geracional, articulando artistas modernos e contemporâneos. Claudinei Roberto da Silva (2023) afirma que a exposição revê a exposição histórica de 1988, partindo de produções hoje historicizadas e "outras realizações contemporâneas que, naturalmente, não estiveram presentes à mostra revisitada, mas que, dão prova do estado de parte da atual arte afro-brasileira" (p. 9).

Já *Histórias Afro-Atlânticas* (2018) também apresenta um arco histórico extenso, embora com maior densidade entre 1930 e 1950. O foco parece deslocar-se da construção genealógica nacional para uma leitura moderna e transatlântica do século apoiada na ideia de Atlântico Negro, cunhado por Paul Gilroy (2001). Para os curadores Adriano Pedrosa, Ayrson Heráclito, Hélio Menezes, Lilia Moritz Schwartz e Tomás Toledo (2018) *Histórias Afro-Atlânticas* "misturam geografias, deslocamentos e temporalidades. Em nossa perspectiva, as histórias têm seu ponto de partida na África, mas se lançam ao Atlântico, a partir do séc. 16, em direção à Europa e sobretudo às Américas" (PEDROSA, p. 36).

Nas duas últimas exposições, a diferença em relação às outras torna-se ainda mais evidente. *Dos Brasis* (2023/2024) apresenta um crescimento muito expressivo nas décadas de 1980 e 1990, superando amplamente as demais exposições em número absoluto. Isso aponta para um projeto fortemente orientado à contemporaneidade e à ampliação quantitativa do campo artístico afro-brasileiro nas gerações mais recentes. *Encruzilhadas da Arte Afro-Brasileira* (2024/2025) também se concentra majoritariamente nas décadas de 1980 e 1990, embora em escala menor. O perfil sugere uma curadoria focada em debates contemporâneos e em artistas formados no contexto pós-redemocratização. É fundamental destacar que ambas as exposições partiram de um longo e contínuo processo de investigação que abarcou todo o país.

A equipe curatorial de *Dos Brasis* (2023/2024), composta por Igor Simões, Lorraine Mendes e Marcelo Campos, abriu um processo de pesquisa em todas as regiões do Brasil, com o apoio de equipes do Sesc em cada estado. Essa pesquisa incluiu: visitas a ateliês e coletivos; leituras de portfólios; análise de trabalhos, documentos e coleções públicas e particulares; programas e atividades locais, como exposições e palestras voltadas à produção negra. Essa etapa foi essencial para que a exposição representasse vozes negras da arte brasileira espalhadas por todo o território nacional, não se limitando apenas às capitais ou aos circuitos hegemônicos. Uma segunda frente de seleção foi o programa de residência artística on-line chamado *"Pemba: Residência Preta"* (realizado entre maio e agosto de 2022). O programa recebeu mais de 450 inscrições, das quais 150 artistas foram selecionados como residentes.

A exposição *Encruzilhadas da Arte Afro-Brasileira* foi organizada pelo curador Deri Andrade e tem como origem o *Projeto Afro*, uma plataforma de pesquisa e

mapeamento de artes visuais de autoria negra no Brasil. A partir desse banco de dados, o curador selecionou os/as artistas para compor a exposição, com representatividade de diferentes regiões do país e gerações.

De modo geral, os dados analisados das 6 exposições indicam três tendências curatoriais distintas: 1. Exposições de caráter histórico-genealógico (maior presença de XIX e primeiras décadas do XX); 2. Exposições de transição moderna (1940–1970); 3. Exposições fortemente contemporâneas (1980–1990).

Também se observa um deslocamento cronológico progressivo nas exposições mais recentes, com maior concentração nas décadas finais do século XX. Isso pode indicar ampliação do reconhecimento institucional de artistas afro-brasileiros nas gerações pós-1980, além de maior documentação e inserção no circuito expositivo.

A presença, ainda que minoritária, de artistas dos séculos XVIII e XIX — sobretudo concentrada em *A Mão Afro-Brasileira* (1988) — deve ser compreendida como um gesto de reconstrução histórica. Durante o período colonial e imperial, não havia políticas culturais estruturadas voltadas ao reconhecimento de artistas negros. A produção existia, mas era absorvida por sistemas corporativos, oficinas, irmandades religiosas e práticas artesanais, frequentemente sem registro autoral consolidado.

A incorporação desses artistas em exposições do final do século XX reflete o movimento de revisão historiográfica impulsionado pela redemocratização (pós-1985) e pela ampliação do debate sobre identidade nacional. Nos anos 1980, políticas culturais começam a se reorganizar após o regime militar, culminando na criação do Ministério da Cultura (1985) e na posterior Lei Sarney (1986), primeira lei federal de incentivo fiscal à cultura. Esse contexto favoreceu projetos curatoriais com vocação revisionista e histórica.

A forte presença de artistas nascidos entre 1920 e 1940 em exposições como *A Mão Afro-Brasileira* e *Histórias Afro-Atlânticas* está diretamente ligada tanto ao período de consolidação do modernismo brasileiro quanto às discussões mais contemporâneas promovidas pela decolonialidade nas artes, pois como afirma Alessandra Simões Paiva (2022), “ao longo dos anos 2000, se sucederam várias exposições, principalmente abordando as poéticas afrodiaspóricas, que selaram a caminhada da virada decolonial na arte brasileira” (p. 52/53).

Essa virada é importante, porque, apesar da valorização do “popular” e do “afro” como matrizes simbólicas do Brasil moderno, artistas negras/os/es permaneceram majoritariamente à margem das instituições centrais (museus, salões oficiais, crítica especializada). Assim, a maior presença dessa geração nas exposições contemporâneas resulta menos de reconhecimento à época de sua atuação e mais de um esforço retrospectivo de reequilíbrio historiográfico.

A partir da década de 1950, com a criação de grandes museus (como MASP e MAMs) e a consolidação das bienais, o sistema de arte brasileiro se institucionaliza. Contudo, o acesso continua estruturalmente desigual. Durante a ditadura civil-militar (1964–1985), a política cultural foi marcada por centralização estatal, censura, e o não reconhecimento de políticas específicas de inclusão racial no campo artístico.

A presença relativamente equilibrada de artistas nascidos entre 1940 e 1960 em exposições como *Mãos – 35 anos* indica uma geração que produziu sob condições institucionais já consolidadas, porém ainda pouco permeáveis à diversidade racial.

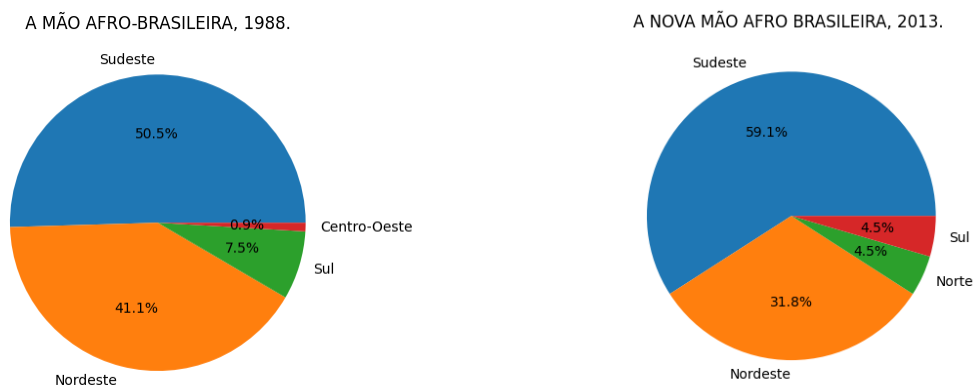
O salto quantitativo nas décadas de 1980 e 1990 — especialmente evidente em *Dos Brasis* (2023/2024) e *Encruzilhadas da Arte Afro-Brasileira* (2024/2025) — está diretamente relacionado a três fatores estruturais: Redemocratização e reconfiguração do campo cultural após 1985; Consolidação das leis de incentivo fiscal (Lei Rouanet nº 8.313/1991), Leis estaduais e municipais de incentivo. Outros mecanismos de financiamento complementares, tais como a Lei Aldir Blanc (Lei nº 14.017/2020), e os Fundos Setoriais — como o Fundo Nacional da Cultura (FNC); Expansão das universidades e dos cursos de artes visuais nas décadas de 1990 e 2000.

O forte crescimento nas décadas de 1980 e 1990 refletido nas exposições mais recentes está conectado também às políticas afirmativas implementadas a partir dos anos 2000: Políticas de ação afirmativa no ensino superior (Lei de Cotas, 2012); Criação da SEPIR⁵ (2003) e ampliação das políticas de promoção da igualdade racial; Expansão dos editais públicos voltados à diversidade cultural.

Essas transformações ampliaram o número de artistas negros/as/es com formação acadêmica e inserção institucional. Ainda que desigualdades persistam, a produção artística afro-brasileira passa a circular com maior visibilidade no circuito contemporâneo. O resultado aparece claramente na concentração geracional das exposições mais contemporâneas, que deixam de ser apenas retrospectivas históricas e passam a refletir um campo artístico efetivamente ampliado.

Distribuição regional das/os/es artistas

A análise da distribuição regional e estadual das seis exposições revela dinâmicas territoriais que atravessam o campo da arte afro-brasileira. Embora tais mostras tenham desempenhado papel fundamental na consolidação institucional da produção artística negra no Brasil, os dados indicam que essa consolidação não ocorreu de maneira territorialmente homogênea.



5 SEPIR (Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial).

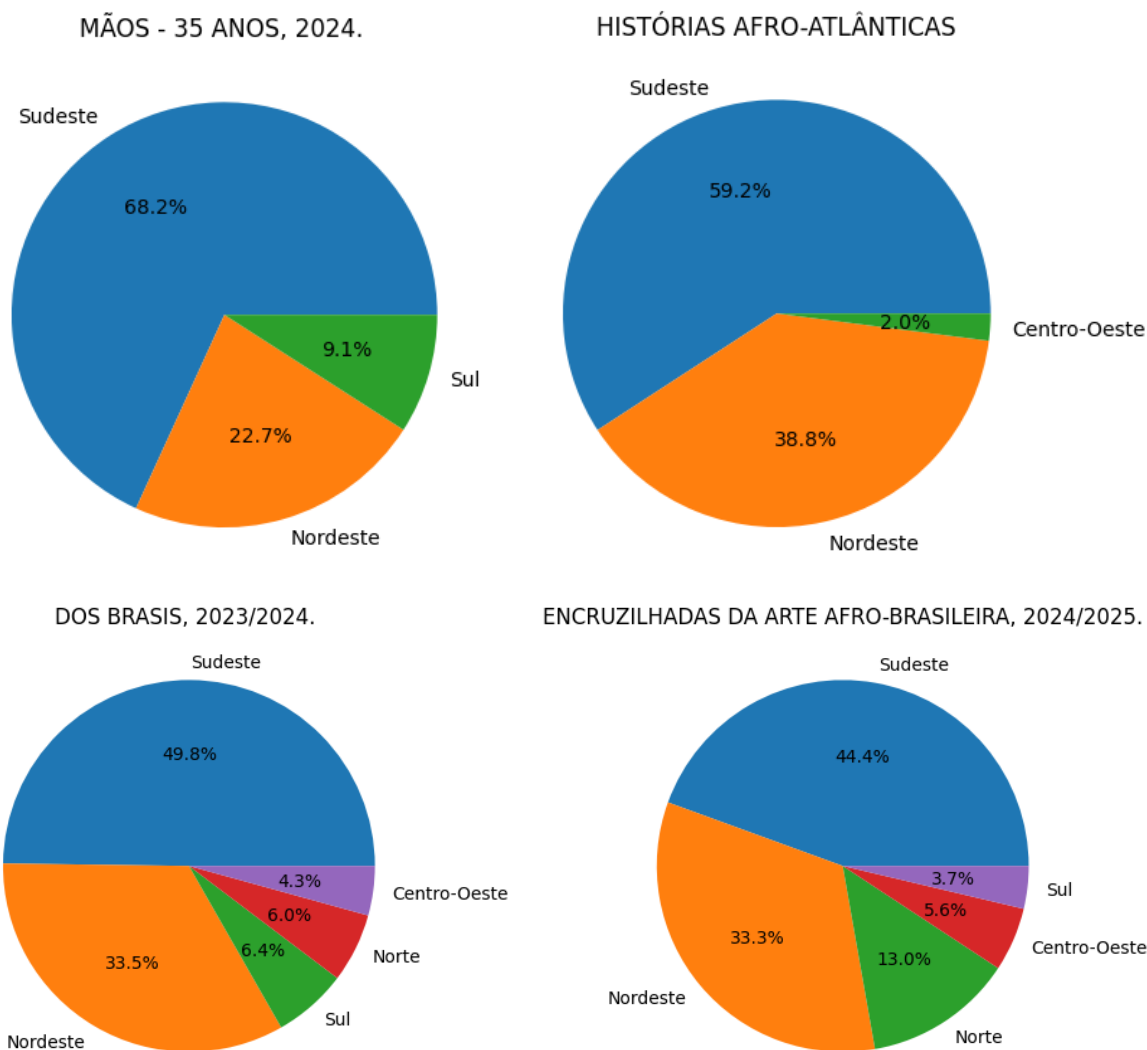


Fig. 2, 3, 4, 5, 6, 7. Gráficos criado pelos autores, 2026.

A literatura sobre desigualdades regionais no Brasil demonstra que a concentração econômica e simbólica no eixo Sudeste — particularmente Rio de Janeiro e São Paulo — produz efeitos estruturais sobre os circuitos culturais (Santos, 2001; Cano, 2007). No campo artístico, essa concentração impacta diretamente os mecanismos de legitimação, circulação e consagração (Bourdieu, 1996). A partir dessa perspectiva, a análise territorial das exposições permite observar como a descentralização racial não implica automaticamente descentralização geográfica.

Em todas as seis exposições, o Sudeste aparece como a região com maior número de artistas representados. Nas exposições iniciais, sua participação supera 50%, alcançando patamares próximos de 60% em determinados momentos. Dentro da região, observa-se forte centralidade de Rio de Janeiro (RJ) e São Paulo (SP), com presença relevante de Minas Gerais (MG) e participação marginal do Espírito Santo (ES) nas primeiras fases.

Essa configuração reflete o padrão histórico de concentração institucional do sistema artístico brasileiro. Como argumenta Pierre Bourdieu (1996), os campos culturais tendem a se organizar em torno de centros de capital simbólico, onde instituições, crítica especializada e mercado operam como dispositivos de legitimação. No Brasil, esse capital encontra-se historicamente concentrado no eixo Rio–São Paulo.

Assim, mesmo em exposições voltadas à produção afro-brasileira — frequentemente entendidas como movimentos de descentralização simbólica — observa-se reprodução da geografia hegemônica do campo artístico nacional.

A Região Nordeste ocupa consistentemente a segunda posição em termos de representatividade. Contudo, a análise estadual revela forte concentração na Bahia (BA) nas quatro primeiras exposições, frequentemente superando 60% da participação nordestina e chegando a quase 90% em determinados casos.

Esse dado é particularmente significativo. A Bahia ocupa lugar central na construção histórica da identidade afro-brasileira, tanto no plano simbólico quanto no plano cultural. Como apontam autores como Kabengele Munanga (1999) e Lélia Gonzalez (2020), a Bahia consolidou-se como território emblemático da africanidade no Brasil. Inclusive, é na Bahia, ou escrito por pesquisadores baianos, que surgiram textos clássicos sobre a arte afro-brasileira⁶.

No entanto, essa centralidade baiana pode também operar como nova forma de concentração interna. Nas exposições mais recentes *Dos Brasis* (2023/2024) e *Encruzilhadas da Arte Afro-Brasileira* (2024/2025), observa-se maior dispersão entre estados como Maranhão (MA), Pernambuco (PE), Paraíba (PB), Ceará (CE), Piauí (PI) e Sergipe (SE). Tal diversificação sugere deslocamento de um modelo simbólico concentrado para uma representação mais plural do Nordeste.

Essa transição pode ser interpretada como ampliação da noção de territorialidade afro-brasileira, rompendo parcialmente com a associação quase exclusiva entre negritude e Bahia. Essas exposições apresentam maior número absoluto de artistas e maior diversidade estadual. Estados do Norte (AC, AM, PA, RO, TO) e do Centro-Oeste (DF, GO, MT, MS) tornam-se mais visíveis, ainda que com percentuais menores. Esse movimento indica processo de expansão territorial do campo expositivo. Se nas primeiras exposições a lógica territorial reproduzia fortemente o eixo Sudeste–Bahia, nas mais recentes observa-se maior capilaridade nacional.

Tal expansão pode ser interpretada à luz das discussões sobre políticas culturais e democratização do acesso institucional (Rubim, 2007). A ampliação do número

6 Em 1904 Nina Rodrigues publicou na revista *Kosmos* um texto que será basilar na discussão sobre a produção de autoria negra, *As Belas Artes nos Colonos Pretos do Brasil*. O artigo concentra-se na análise e comparação de objetos e esculturas vindas do continente africano com as criadas no Brasil, estabelecendo ligações e procurando perceber como se operou o cruzamento de códigos africanos com o baiano. Alguns anos depois, o pesquisador negro Manuel Querino, publica duas obras sobre o panorama artístico da Bahia do século XIX e do início do século XX, *Artistas Bahianos: Indicações biográficas* (1909) e *As Artes na Bahia* (1913). E em 1968, Clarival do Prado Valladares publica o artigo *O negro brasileiro nas artes plásticas* enfatizando a miscigenação étnica e artística. O autor reconhece que a inferioridade numérica dos negros nas artes plásticas brasileiras naquele período era decorrente de alguns fatores, tais como o negro situar-se predominantemente na margem do desenvolvimento político e econômico; a desvinculação dos brancos e mestiços, que integrados às elites procuravam destituir-se do lastro cultural africano.

de estados representados sugere maior abertura curatorial e reconhecimento de produções antes marginalizadas geograficamente.

Distribuição de gênero

A análise da distribuição de gênero nas seis exposições dedicadas a artistas negras/o/es permite observar não apenas dados quantitativos, mas também transformações nos campos curatorial e institucional. Embora tais mostras se configurem como marcos no reconhecimento da produção artística negra no Brasil, os dados revelam que as desigualdades de gênero permanecem estruturantes, ainda que progressivamente tensionadas ao longo do tempo.

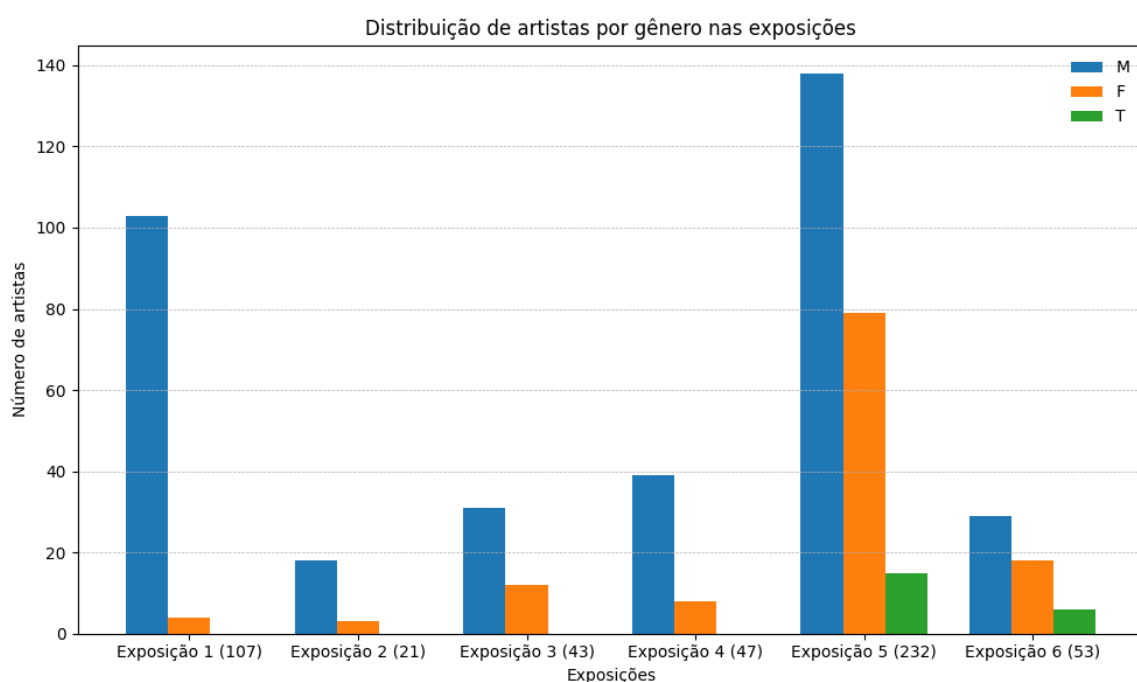


Fig. 8. Gráfico criado pelos autores, 2026.

Katy Hessel (2024), Linda Nochlin (2016), Ana Paula Cavalcanti Simioni (2008), Griselda Pollock (2003) reconhecem que a exclusão histórica das mulheres artistas é um fenômeno estrutural que deve ser combatido, pois as “desigualdades nos espaços institucionais e de legitimação são reflexos de uma questão sistêmica mais ampla e, portanto, que muito do que vemos precisa mudar” (HESSEL, 2024, p. 12). No contexto brasileiro, essa discussão adquire especificidade quando articulada à dimensão racial, como apontam autoras como Rosane Borges (2025), Carolin Overhoff Ferreira (2025), Sueli Carneiro (2023), François Vergès (2023), Anne Lafont (2023) que evidenciam a interseccionalidade entre gênero e raça na produção de desigualdades. Assim, a análise aqui proposta parte da hipótese de que exposições dedicadas à arte afro-brasileira podem reproduzir, ainda que parcialmente, assimetrias de gênero presentes no sistema artístico mais amplo.

As duas primeiras exposições analisadas: *A Mão Afro-Brasileira* (1988), *A Nova Mão Afro-Brasileira* (2013), apresentam um perfil marcadamente masculinizado. Na Exposição 1, aproximadamente 96% dos participantes são homens, enquanto apenas 4% são mulheres. No texto de introdução do catálogo, Emanuel Araújo (1988) afirma que a proposta era recuperar a participação do homem negro e mestiço na formação da cultura nacional. E por mais que compreendamos que o uso do termo “homem” adotado pelo curador parte de uma visão universalizante de humanidade, é impossível perceber que essa escolha ajudou a legitimar a quase exclusão feminina.

Na Exposição 2, também organizada por Araújo a participação feminina cresce para cerca de 14%, mas ainda sob forte predominância masculina. Esse cenário dialoga com o diagnóstico clássico de Linda Nochlin (2016), segundo o qual a ausência de mulheres nos cânones artísticos não decorre de uma suposta falta de genialidade, mas de estruturas institucionais excludentes. Mesmo quando o recorte racial opera como gesto de reparação histórica, observa-se que a dimensão de gênero permanece secundarizada. A hegemonia masculina nessas exposições iniciais pode ser compreendida como reflexo de um modelo curatorial centrado na consagração de trajetórias já legitimadas — processo que tende a reproduzir desigualdades históricas (Bourdieu, 1996).

Nas Exposições *Mãos – 35 anos* (2024) e *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), observa-se ampliação relativa da participação feminina (aproximadamente 28% e 17%, respectivamente). Embora a Exposição 3 indique avanço significativo, a Exposição 4 apresenta recuo proporcional, revelando que a inclusão não segue trajetória linear.

Esse movimento oscilatório sugere que a ampliação da presença feminina não resulta necessariamente de uma política institucional consolidada, mas pode depender de escolhas curatoriais específicas. Tal dinâmica corrobora a análise de Pollock (2003), que argumenta que a inserção de mulheres na história da arte frequentemente ocorre por adição pontual, sem que as estruturas de poder sejam efetivamente transformadas.

As Exposições *Dos Brasis* (2023/2024) e *Encruzilhadas da Arte Afro-Brasileira* (2024/2025) marcam uma inflexão significativa. A proporção masculina diminui (cerca de 60% e 55%, respectivamente), enquanto a participação feminina se estabiliza em torno de 34%. Mais relevante ainda é a emergência da categoria T (travestis, pessoas trans, não binárias), com aproximadamente 6% na Exposição 5 e 11% na Exposição 6.

A presença de artistas trans indica ampliação do entendimento de gênero para além da lógica binária. Esse deslocamento dialoga com teorias contemporâneas de performatividade de gênero (Butler, 2017) e com perspectivas decoloniais que questionam categorias fixas de identidade (Lugones, 2008).

A inclusão de artistas T nas exposições mais recentes pode ser interpretada como reflexo de transformações mais amplas no campo cultural brasileiro, onde debates sobre diversidade, interseccionalidade e representatividade ganharam centralidade institucional na última década. Em pesquisa anterior (Carvalho; Assunção; Silva, 2020), ao investigarmos a presença de artistas afrodescendentes no Instagram verificamos o grande número de criadores com menos de trinta anos que a partir de suas poéticas questionam padrões de gênero e sexualidade propondo discussões interseccionais.

Suas produções artísticas alinhadas a uma vivência periférica ganham potência via plataformas digitais. As obras perpassam principalmente o suporte da performance, ficando explícita a relação entre o corpo/sexualidade/gênero dissidentes. O corpo como instrumento artístico, um corpo que não se ajusta a uma cisheteronormatividade gerando todo um discurso de força por meio do desvio.

A formação das/os/es artistas

O último aspecto a ser analisado é o da formação. Ela foi padronizada a partir das categorias: Graduação, Mestrado, Doutorado, Autodidata, Atelier/Oficina, Formação Livre, Academia, Sem Informação.

A análise quantitativa foi conduzida por meio de contagem absoluta por exposição, seguida de comparação transversal entre mostras. Optou-se por utilizar números absolutos (e não apenas percentuais), considerando as diferenças significativas no tamanho das exposições.

Algumas ressalvas são necessárias para a compreensão dos dados: a. A categoria "formação" não distingue área específica do curso (artes visuais, arquitetura, história etc.). Entretanto, constatou-se que mais de 80% das pessoas que cursaram Ensino Superior realizaram a formação na área de Arte, e dessas, uma minoria, cursaram licenciatura; b. A categoria Formação Livre abarca artistas com formações informais que perpassam mais de uma das categorias, tais como participação em oficinas ou cursos curtos, estagiários pontuais ou auxiliares de outros/as/es artistas; c. As categorias Mestrado e Doutorado agregam artistas que já cumpriram os cursos ou que ainda estão realizando suas pesquisas *Strictu Sensu*. Essa escolha se deu para identificarmos o alcance dos níveis de formação; d. A categoria Academia integra tantos artistas que estudaram na Academia Imperial de Belas Artes (1826-1889), Escola Nacional de Belas Artes (1890-1965), ou congêneres internacionais.

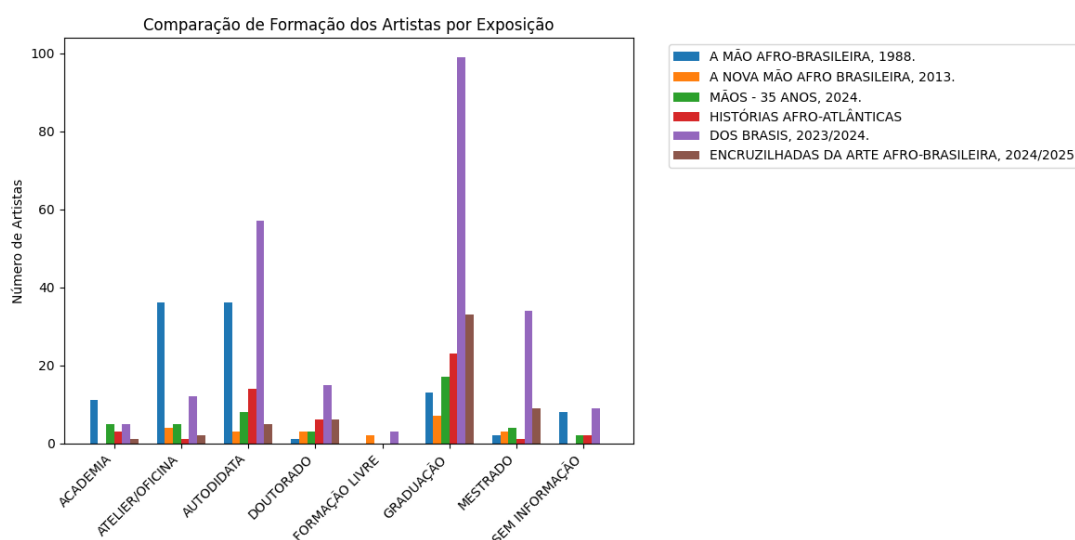


Fig. 9. Gráfico criado pelos autores, 2026.

Em *A Mão Afro-Brasileira* (1988) os dados indicam forte presença de artistas Autodidatas e com formação em Atelier/Oficina, superando aqueles com Graduação formal. Esse perfil dialoga com o contexto histórico da década de 1980, quando artistas negros enfrentavam barreiras estruturais de acesso à universidade. A marginalização institucional refletia desigualdades educacionais históricas.

Sob a perspectiva de Pierre Bourdieu (1996), o campo artístico é estruturado por disputas de capital simbólico e institucional. Em 1988, o capital acadêmico ainda não era dominante entre artistas afro-brasileiros inseridos em exposições de recorte temático. Além disso, a exposição tem um caráter revisionista o que colabora para a representatividade de autodidatas e formados em oficinas.

Nas exposições *A Nova Mão Afro-Brasileira* (2013), e *Histórias Afro-Atlânticas* (2018) observa-se maior equilíbrio entre formação acadêmica e não acadêmica, com crescimento da Graduação e presença de pós-graduação. Esse período coincide com a expansão do ensino superior no Brasil (REUNI, políticas de ação afirmativa, ampliação das universidades federais). O acesso ampliado produz efeitos diretos na composição do campo artístico. Segundo Howard Becker (2009), os “mundos da arte” são sistemas cooperativos regulados por convenções. A universidade passa a operar como instância formadora dessas convenções.

Nas exposições mais recentes, como *Mãos – 35 anos* (2024), *Dos Brasis* (2023/2024) e *Encruzilhadas da Arte Afro-Brasileira* (2024/2025) há uma consolidação acadêmica dos artistas. A Graduação torna-se amplamente majoritária, acompanhada por crescimento consistente de Mestrado e Doutorado. Esse dado revela a expansão do capital educacional formal, a maior inserção de artistas no sistema universitário e a consolidação da pesquisa acadêmica como dimensão da prática artística. Sarah Thornton (2008) argumenta que o campo da arte contemporânea opera por regimes de legitimação baseados em capital cultural certificado. A titulação acadêmica funciona como marcador de legitimidade em circuitos institucionais e internacionais.

Contudo, apesar da institucionalização, categorias como Autodidata e Atelier/Oficina permanecem presentes, ainda que reduzidas. Isso sugere que o campo da arte afro-brasileira preserva certa heterogeneidade epistemológica. Selma Machado Simão (2020) afirma que uma grande parte dos artistas da atualidade se recusa a estabelecer divisões hierárquicas entre as diferentes manifestações artísticas rompendo assim com uma postura etnocêntrica e desagregadora. Ou seja, a categoria de arte popular, seus criadores e seus saberes, que durante muito tempo foi minimizada e/ou colocada em escaninhos pela crítica institucional, hoje adentra as grandes exposições de arte contemporânea em todos o mundo, ampliando paradigmas e categorias.

Considerações Finais

A análise comparativa das seis exposições dedicadas à arte afro-brasileira — *A Mão Afro-Brasileira* (1988), *A Nova Mão Afro-Brasileira* (2013), *Mãos – 35 anos* (2024), *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), *Dos Brasis* (2023/2024) e *Encruzilhadas da Arte Afro-Brasileira* (2024/2025) — permite afirmar que o campo da arte afro-brasileira passou, nas últimas décadas, por um processo consistente de expansão, complexificação e institucionalização.

Se, em 1988, a exposição inaugural de Emanuel Araújo operava como gesto fundador e revisionista — reinscrevendo artistas negros na narrativa da arte brasileira —, as mostras mais recentes revelam um campo já ampliado, com produção numericamente expressiva, maior diversidade territorial, maior inserção acadêmica e crescente pluralização de gênero. Observa-se, portanto, uma passagem de um projeto de reconstrução genealógica para um cenário de consolidação, disputa simbólica e produção ativa de contemporaneidade.

Do ponto de vista geracional, os dados indicam três momentos curatoriais distintos: 1. Um momento histórico-genealógico, voltado à recuperação de artistas do século XIX e das primeiras décadas do XX; 2. Um momento de transição moderna, concentrado entre 1940 e 1970; 3. Um momento fortemente contemporâneo, marcado pela presença majoritária de artistas nascidos nas décadas de 1980 e 1990.

Esse deslocamento cronológico progressivo evidencia que a arte afro-brasileira deixa de ocupar apenas o lugar da revisão histórica e passa a se afirmar como produção estruturante do presente. Tal mudança está diretamente associada à redemocratização, às políticas culturais de incentivo, às ações afirmativas no ensino superior e à ampliação das universidades públicas, fatores que ampliaram o acesso de artistas negros à formação acadêmica e aos circuitos institucionais.

No plano territorial, embora persista a hegemonia do eixo Sudeste — especialmente Rio de Janeiro e São Paulo —, observa-se, nas exposições mais recentes, ampliação significativa da representatividade nacional, com maior presença de estados do Norte, Nordeste (para além da centralidade baiana) e Centro-Oeste. A descentralização racial, contudo, não implica automaticamente descentralização geográfica: o capital simbólico permanece concentrado em centros historicamente legitimados. Ainda assim, o mapeamento ampliado indica um processo de capilarização e tensionamento da geografia tradicional do campo artístico.

Quanto ao gênero, o percurso é igualmente revelador. As exposições iniciais apresentam perfil amplamente masculinizado, reproduzindo assimetrias estruturais do sistema artístico. Progressivamente, observa-se crescimento da participação feminina e, nas mostras mais recentes, a inclusão de artistas trans e não binários. Essa inflexão aponta para um entendimento mais amplo de interseccionalidade e para a incorporação de debates contemporâneos sobre performatividade, corpo e dissidência. Se a dimensão racial foi o primeiro eixo de reparação historiográfica, a dimensão de gênero passa, nas últimas exposições, a tensionar e reconfigurar o próprio campo. Inclusive, exposições com recortes na produção de autoria negra feminina brasileira começam a surgir na tentativa de redimensionar essa discussão, tal

como a exposição *Abolicionistas Brasileiras* (2024), com curadoria de Ana Carla Soler e co-curadoria de Francela Carrera e Carolina Rodrigues.

No que se refere à formação, o deslocamento é igualmente significativo. Enquanto a exposição de 1988 apresentava forte presença de artistas autodidatas e formados em ateliês/oficinas — reflexo de barreiras históricas de acesso ao ensino superior —, as mostras mais recentes evidenciam consolidação acadêmica, com predominância de graduação e crescimento de mestrado e doutorado. Esse dado revela a incorporação do capital acadêmico como elemento estruturante da legitimação contemporânea, sem que se elimine completamente a heterogeneidade epistemológica do campo.

Entretanto, para além da dimensão quantitativa e institucional, as exposições analisadas operam como dispositivos de pedagogia cultural. Entendida como o conjunto de práticas, discursos e dispositivos que produzem aprendizagens fora do espaço escolar formal, a pedagogia cultural reconhece que museus, exposições, catálogos e programas educativos atuam como instâncias formadoras de imaginários, identidades e repertórios históricos. Nesse sentido, cada uma das mostras estudadas não apenas apresenta obras, mas ensina modos de ver, de interpretar e de compreender a presença negra na formação cultural brasileira.

A exposição *A Mão Afro-Brasileira* (1988) exerceu função pedagógica fundamental ao instaurar uma narrativa histórica que até então permanecia fragmentada ou invisibilizada. Ao reunir artistas do período colonial ao contemporâneo e dissolver hierarquias entre arte erudita, popular e sacra, produziu um deslocamento epistemológico que impactou pesquisadores, instituições e públicos. Já exposições como *Histórias Afro-Atlânticas* (2018) ampliaram essa pedagogia ao inserir a produção afro-brasileira em uma perspectiva transatlântica, conectando-a a processos históricos globais e à diáspora africana.

Nas mostras mais recentes, a pedagogia cultural adquire dimensão ainda mais ampliada. A diversidade regional, a presença de artistas jovens, a incorporação de dissidências de gênero e a consolidação acadêmica produzem efeitos educativos que ultrapassam o espaço expositivo. Os catálogos, as residências artísticas, os programas públicos e a circulação itinerante contribuem para a formação de novos referenciais simbólicos, impactando estudantes, pesquisadores, curadores e o público em geral.

Essas exposições, portanto, operam como tecnologias de reescrita da história da arte. Ao ampliar repertórios, tensionar cânones e deslocar centralidades, elas contribuem para a construção de uma memória coletiva mais plural. Seus impactos educativos não se restringem à transmissão de conteúdos, mas envolvem a transformação de percepções sobre autoria, pertencimento e legitimidade cultural.

Em síntese, os dados analisados permitem compreender a arte afro-brasileira não apenas como categoria temática, mas como campo em disputa e como espaço formativo. As exposições estudadas refletem transformações sociais mais amplas, mas também atuam ativamente na reconfiguração do sistema artístico brasileiro, produzindo efeitos duradouros na formação de públicos, na legitimação institucional e na construção de imaginários.

Se a exposição de 1988 inaugurou um gesto de reinscrição histórica, as mostras das décadas de 2010 e 2020 indicam que a produção de autoria negra já não pode ser compreendida como periférica ou episódica. O que se observa é a consolidação de um campo expandido, plural e pedagogicamente potente, capaz de redefinir os próprios contornos do território artístico nacional.

Persistem desigualdades estruturais — regionais, institucionais e de gênero —, mas os dados evidenciam que o campo da arte afro-brasileira atravessa um momento de densidade histórica inédita. Mais do que ocupar território, a produção artística negra passa a redefinir, ensinar e transformar o território simbólico da arte brasileira.

Referências

ANDRADE, Paula D. de. COSTA, Marisa V. Usos e possibilidades do conceito de pedagogias culturais nas pesquisas em estudos culturais em educação. **Revista Textura**, v. 17 n.34, mai./ago.2015. Disponível em: acesso 01.08.2023. <http://www.periodicos.ulbra.br/index.php/txra/article/viewFile/1501/1140>

ARAÚJO, Emanuel. **A Mão afro-brasileira**: significado da contribuição artística e histórica. São Paulo: Tenenge, 1988.

ARAÚJO, Emanuel. **A Nova Mão afro-brasileira**. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2014.

BECKER, Howard. **Falando da sociedade**: ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009

BORGES, Rosane. **Imaginários emergentes e mulheres negras**: representação, visibilidade e formas de gestar o impossível. SP: Editora Instante, 2025.

BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CANO, Wilson. **Desconcentração produtiva regional no Brasil**. São Paulo: UNESP, 2007.

CARNEIRO, Sueli. **Dispositivo de Racialidade**: A construção do outro como não ser como fundamento do ser. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

CARVALHO, Francione Oliveira; ASSUNÇÃO, Matheus; SILVA, Karina Pereira da. A produção visual de novos artistas afrodescendentes no Brasil e reverberações na formação docente em artes visuais. Aurora. **Revista de Arte, Mídia e Política**, [S. l.], v. 12, n. 36, p. 95–113, 2020. DOI: 10.23925/v12n36_artigo1. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/view/45288>. Acesso em: 22 fev. 2026.

FERREIRA, Carolin Overhoff. **História da arte descolonial**: uma introdução metodológica. Rio de Janeiro: Edições 70, 2025.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34, 2001.

GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos. Organização Flávia Rios, Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HESSEL, Katy. **A História da Arte sem os Homens**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2024.

LAFONT, Anne. **A arte dos mundos negros**: História, Teoria, Crítica. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2023.

LUGONES, MARÍA. Colonialidad y Género. **Tabula Rasa**, Bogotá, n. 9, p. 73-102, Dez.2008. Disponível: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1794-24892008000200006&lng=en&nrm=iso. acesso 22 Fev. 2026.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1999.

NOCHLIN, L. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** Edições Aurora: São Paulo, 2016.

PAIVA, Alessandra Simões. **A virada decolonial da arte brasileira**. Bauro: SP, 2022.

PEDROSA, Adriano. In **Histórias afro-atlânticas**: [vol. 1] catálogo/Organização editorial, Adriano Pedrosa, Tomás Toledo. Curadores: Adriano Pedrosa, Ayrson Heráclito, Hélio Menezes, Lilia Moritz Schwarcz e Tomás Toledo. São Paulo: MASP; Instituto Tomie Ohtake, 2018.

POLLOCK, Griselda. **Vision and Difference**: feminism, femininity and the histories of art. Routledge: Nova York, 2003.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições. GALÁXIA. Revista **Interdisciplinar de Comunicação e Cultura**, [S. l.], n. 13, p. p. 101–113, 2006. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1469>. Acesso em: 22 fev. 2026.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**. São Paulo: Edusp, 2001.

SILVA, Claudinei Roberto. **Mãos**: 35 anos da Mão Afro-Brasileira. São Paulo: MAM-SP, 2023.

SIMÃO, Selma Machado. Os trânsitos da produção visual da arte popular no cenário artístico brasileiro contemporâneo. R. Inter. Interdisc. **Art&Sensorium**, Curitiba, v.7, n.1, p. 180 – 198 Jan.- Jun. 2020. Disponível: <https://periodicos.unespar.edu.br/sensorium/about>, acesso 21 fev. 2026.

SIMIONI, Ana Paula C. **Profissão Artista**: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras. São Paulo: EDUSP, Fapesp, 2008.

THORNTON, Sarah. **Seven Days in the Art World**. New York: W. W. Norton, 2008.

VERGÈS, Françoise. **Decolonizar o museu**: programa de desordem absoluta. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

Catálogos

A Mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica/ Emanuel Araújo (org.). São Paulo: Tenenge, 1988.

A Nova Mão afro-brasileira/ curador Emanuel Araújo. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2014.

D74. DOS BRASIS: Arte e Pensamento Negro/ Serviço Social do Comércio; Curadores: Igor Simões; Lorraine Mendes; Marcelo Campos. São Paulo: Sesc São Paulo, 2023.

Encruzilhadas da Arte Afro-Brasileira/ Organização e curadoria Deri Andrade; com assistência de Weslei Silva Chagas; textos Deri Andrade, Igor Simões, Jordana Braz; verbetes Weslei Silva Chagas e Projeto Afro; tradução John Norman; designer Estúdio Campo, Catê Bloise. 1. ed. – São Paulo: Tatu Cult, Projeto Afro, 2024.

Histórias afro-atlânticas: [vol. 1] catálogo/Organização editorial, Adriano Pedrosa, Tomás Toledo. Curadores: Adriano Pedrosa, Ayrson Heráclito, Hélio Menezes, Lília Moritz Schwarcz e Tomás Toledo. São Paulo: MASP; Instituto Tomie Ohtake, 2018.

Mãos: 35 anos da Mão Afro-Brasileira/ Organização Museu de Arte Moderna de SP; coordenação editorial Renato Schreiner Salem; curadoria Claudinei Roberto da Silva; tradução Roberta Mahfuz. São Paulo: MAM-SP, 2023.

Submissão: 22/02/2026

Aprovação: 10/06/2026