

Moisés Patrício, *Aceita?* (2013-2024).
Detalhe. Fonte: imagem cedida pelo artista

BIENAL DE DAKAR: A PARTICIPAÇÃO DE ARTISTAS BRASILEIROS PÓS-2000

ALECSANDRA MATIAS DE OLIVEIRA – ABCA/SP

RESUMO: Neste ensaio, sob a perspectiva da história das exposições, apresenta-se um exercício de reflexão sobre a presença de artistas brasileiros nos eventos que antecedem a Bienal de Dakar, suas participações nas edições do evento pós-2000 e suas práticas no continente africano. Criada na década de 1990, em resposta às demandas de artistas e intelectuais senegaleses, a Bienal se coloca, hoje, como plataforma internacional para as artes visuais contemporâneas. Nesse sentido, o objetivo desta investigação é compreender como a produção de artistas brasileiros é produzida e exibida a partir do continente africano, em particular quando essas obras são colocadas nas chaves de interpretação como afro-brasileiras e diaspóricas ou, ainda, como se apresentam como meio de resgate de uma memória ancestral.

PALAVRAS-CHAVE: Bienal de Dakar; arte brasileira; arte diaspórica.

ABSTRACT: this essay, from the perspective of the history of exhibitions, presents an exercise in reflection on the presence of Brazilian artists in the events that preceded the Dakar Biennial, their participation in the post-2000 editions of the event, and their practices on the African continent. Created in the 1990s in response to the demands of Senegalese artists and intellectuals, the Biennial now stands as an international platform for contemporary visual arts. In this sense, the objective of this investigation is to understand how the production of Brazilian artists is produced and exhibited from the African continent, when these works are interpreted as Afro-Brazilian and diasporic, or even as a means of recovering an ancestral memory.

KEYWORDS: Dakar Biennial; Brazilian art; diasporic art.

INTRODUÇÃO

Artistas diaspóricos têm buscado em Dakar, Senegal, um espaço de ancestralidade e, ao mesmo tempo, de aprimoramento de suas práticas artísticas¹. Para esses artistas, existe a “saudade de um lugar onde nunca estiveram” ou, ainda, uma vivência que envolve memórias e intercâmbios profundos (ARAÚJO, 2020)². Essa busca tem permitido a reconexão com possíveis origens; sobretudo, tem contribuído para a adoção de um discurso global mais inclusivo e diversificado sobre a arte e a cultura africana.

Nas edições da Bienal de Dakar, a participação brasileira tem sido relevante ao longo dos anos - enfatizando a conexão entre o Brasil e o continente africano. Num passado próximo, artistas como Moisés Patrício, Sônia Gomes, Daniel Lima, Paulo Nazareth e Thiago Martins, por exemplo, representaram o Brasil. Esses e outros artistas afrodescendentes sempre se destacaram no evento pela diversidade de linguagens e obras, que se desdobraram em temas tais como

identidade, diáspora, resistência e memórias ancestrais.

Curadores brasileiros também vêm marcando presença no evento, entre alguns deles, Ivo Mesquita (na edição de 2004), curador-chefe da Bienal de São Paulo (1999-2000), Solange Farkas (na edição de 2016), fundadora da Associação Cultural Videobrasil, e Paulo Miyada (na edição de 2018), curador do Instituto Tomie Ohtake. Esses curadores atentaram-se para os diálogos existentes entre as culturas, mas, acima de tudo, deram visibilidade aos artistas brasileiros no circuito internacional.

Nas proposições contemporâneas, o avizinhamento entre Brasil e África se dá ainda através dos lugares cheios de sentidos para as memórias da escravidão e da diáspora. Ayrson Heráclito, por exemplo, produziu a videoinstalação *O sacudimento da Casa da Torre e o da Maison des Esclaves em Gorée*, envolvendo a realização de rituais na Casa da Torre (Bahia) e na Casa dos Escravos (na Ilha de Gorée, no Senegal). Nessa proposta, o artista empregou os espaços históricos

para afirmar a densa conexão entre o passado e o presente, abordando questões relacionadas à resistência, à memória e à espiritualidade.

As residências artísticas são outro modo de aproximação entre Brasil e África, tal como a realizada por Panmela Castro, em 2023. Durante essa residência, a artista desenvolveu uma série de obras que tratavam de identidade e da diáspora, incluindo retratos de líderes femininas africanas e instalações que abordam suas experiências e conexões com a “terra-mãe”.

Nessa direção, o presente exercício tem como objetivo pensar a produção desta arte dita “afro-brasileira”³ a partir da produção e da exibição em Dakar. Algumas questões motivam a investigação: como os artistas brasileiros tiveram seu histórico de participação na Bienal de Dakar? Como artistas afrodescendentes do Brasil lidaram com as estéticas ocidentais e africanas que se interpenetram e despertam diálogos e vivências? E, mais ainda, como as obras refletiram sobre esse “retorno” às raízes africanas?

As possíveis respostas podem estar na retomada da experiência brasileira em eventos antecedentes à Bienal de Dakar, tais como a formação da École Nationale des Beaux-Arts de Dakar (ENBA, 1960), a organização do *Festival Mondial des Arts Nègres* (FESMAN, 1966), a realização de exposições de arte africana na contemporaneidade, como *Magiciens de la Terre* (Centre Pompidou, Paris, 1989), e a própria Bienal de Dakar, desde 1990 - quando era dedicada à literatura e depois, em 1992, quando privilegiou as artes visuais. A volta às ações organizadas a partir dos anos de 1960 pode indicar pontos fulcrais, bem como pode jogar luzes sobre artistas e intelectuais que enfrentaram o desafio deste “retorno”.

Nesse contexto, evoca-se a atuação do crítico de arte Clarival do Prado Valladares; pontuam-se as presenças do escultor Agnaldo Manoel dos Santos e dos pintores Rubem Valentim e Heitor dos Prazeres, selecionados para o FESMAN, e, dos três brasileiros apresentados em *Magiciens de la Terre*, Cildo Meireles, Deoscóredes Maximiliano dos Santos, conhecido como Mestre Didi, e Ronaldo Rego.

Já na Bienal de Dakar, em 1992, merece atenção a participação dos artistas brasileiros que, de certo modo, destoou do tom das intenções do evento. Aqui, mesmo com a presença de Emanuel Araújo, a delegação brasileira insistia na tese do sincretismo cultural e na “democracia racial”. Nessa ocasião, a Bienal já dava indícios de sua direção voltada à reflexão sobre o colonialismo e ao registro de micro-histórias do continente negro.

Além disso, o que mais interessa, no âmbito deste ensaio, é a ideia de “retorno” que se firma como discussão a partir da década de 2000, assim como o surgimento do pensamento crítico pós-colonial. Esses novos paradigmas substituíram a noção de primitivo pelo conceito de múltiplas identidades. E, isso, por sua vez, estendeu o discurso da arte africana para fora das fronteiras do continente e para dentro de uma comunidade marcada pela diáspora, incluindo nessa coletividade o Brasil.

Os roteiros diaspóricos com artistas brasileiros, nesta investigação,

iniciam-se a partir da participação de Arjan Martins (na edição de 2006) e Rosana Paulino (na edição de 2014), destacando-se ainda as obras apresentadas por Moisés Patrício e Paulo Nazareth (na edição de 2016). As produções de Ayrson Heráclito (2018) e Panmela Castro (2023) foram colocadas como evidência das trocas artístico-culturais. De tudo, nos trabalhos destes artistas, procura-se o sentimento do pan-africanismo e o conceito de diáspora, visto como um campo de solidariedade negra.

EVENTOS ANTECEDENTES

Como evento anterior à Bienal de Dakar, merece ênfase a École Nationale des Beaux-Arts de Dakar (ENBA), fundada em 1960, vista como parte da política de Léopold Sédar Senghor, escritor e presidente do Senegal, entre 1960 e 1980. Juntamente com Aimé Césaire, poeta e político da Martinica, e Léon-Gontran Damas, poeta e escritor nascido na Guiana Francesa, Senghor defendia a importância de reconhecer e celebrar a ancestralidade como forma de resistência e afirmação da identidade negra⁴. Nesse campo,

os aparatos institucionais eram colocados como vitais para a reflexão e a prática do ensino das artes.

Incentivada pela cooperação e pelo fortalecimento dos intercâmbios entre os territórios africanos e diaspóricos, a ENBA não desejava a simples reprodução do modelo europeu de arte e educação, mas a criação de novo formato para pensar e fazer arte, sendo a presença de estrangeiros parte desse projeto de aprender para redefinir. A proposta da escola foi duramente criticada por artistas da geração seguinte, que a viam como uma espécie de pedagogia colonial, isto porque esses estrangeiros, em sua maioria, eram marcados pela branquitude - algo que reforçou os discursos ocidentais das artes.

Possivelmente, a presença de Rossini Perez, um artista brasileiro marcado pela branquitude, também tenha sido atravessada por essas questões. Entre 1974 e 1975, ele ajudou a montar uma oficina de gravura na ENBA, assumindo o cargo de professor entre 1977 e 1978. Nos estudos para a exposição “Arqueologia da Criação: uma imersão

no acervo-ateliê de Rossini Perez”, apresentada no Museu Lasar Segall (2021), a curadora Sabrina Moura aponta que a presença de Rossini em Dakar poderia ser registro de um artista branco que realçava o ensino colonial e, simultaneamente, era a manutenção dos estereótipos que cercam a produção artística africana. A pesquisadora também menciona a horizontalidade e a cooperação entre alunos e professor, uma postura que o diferenciava do restante do corpo docente.

Seis anos depois da criação da escola, com o apoio da UNESCO, Senghor promoveu o *Festival Mondial des Arts Nègres* (FESMAN), com a intenção de confirmar Senegal como o lugar da memória da dispersão africana. No seu discurso inaugural, ele afirmou: “Se assumimos a terrível responsabilidade de organizar esse festival, foi em defesa e para a ilustração da negritude”⁵. Eram cerca de 2.000 convidados oficiais, entre eles, líderes políticos, chefes de Estado, intelectuais e artistas. A delegação brasileira foi composta de aproximadamente 30 representantes (músicos, críticos, atores, pintores,

escultores, políticos, etc.), selecionados pelo Ministério das Relações Exteriores do Brasil.

No caso das artes visuais, a participação brasileira se deu na exposição “*Tendances et Confrontations*”, mostra organizada pelo etnólogo suíço Jean Gabus e pelo historiador da arte americano Robert Goldwater, com o objetivo de mostrar as diversas expressões artísticas da diáspora; entre os artistas brasileiros, estavam Rubem Valentim, Mário Cravo Júnior, Agnaldo Manoel dos Santos e Genaro de Carvalho. O responsável pela seleção foi Clarival do Prado Valladares, também designado como júri do festival.

Em seus escritos sobre o FESMAN, Valladares desenvolveu uma análise crítica das obras e das apresentações, com foco na importância do sincretismo cultural brasileiro como uma alternativa à noção de *nègritude* (GERALDO, 2022, p. 79). O intelectual argumentava que a cultura brasileira, com sua mistura de influências africanas, europeias e indígenas, poderia servir como um modelo de integração cultural.

A essa altura, torna-se importante ressaltar que as ideias de Valladares inseriram-se no espectro de um pensamento nacional que tomou o país como berço de uma “democracia racial”, ou seja, ele rejeitava os marcadores étnico-raciais nos percursos dos artistas por ele selecionados e examinados; eliminava o conflito e as alteridades. Como crítico de arte refuta o racismo como aspecto estruturante da experiência histórica e social brasileira.

Assim, o intelectual sustentava uma visão crítica sobre a negritude. O autor reconhecia a relevância do movimento, mas também apontava suas limitações e desafios, especialmente no contexto brasileiro. O crítico via o Brasil como um exemplo de integração cultural, no qual diferentes tradições se fundiram para criar uma identidade única. Ele criticava o uso político do termo “negritude” por algumas autoridades africanas, considerando-o muitas vezes demagógico e baseado em uma ruptura social fundamentada na superioridade racial.

E, por fim, defende que a arte brasileira deveria ser valorizada não apenas por sua origem racial, mas também por sua qualidade estética e contribuição cultural. Ele destacava a importância de reconhecer a diversidade dentro da própria arte negra, sem limitar-se a uma visão homogênea. Historicamente, sabe-se que as tensões raciais foram ocultadas pelas políticas de cooperação externa e pelo discurso oficial brasileiro, porém essa nunca foi uma posição defendida por intelectuais negros.

Diferente da postura diplomática oficial brasileira, Abdias do Nascimento questionou a seleção de artistas, especialmente a desconsideração do Teatro Experimental do Negro (TEN) - tornando-se, então, crítico da leitura da arte brasileira pelo viés da “assimilação” e “aculturação”, presente na política de indicação do Ministério das Relações Exteriores (NASCIMENTO, 1966, p. 97).

Segundo Moura (2020, p. 131), junta-se às posições contrárias à política nacional a trajetória desviante de Wilson Tibério, em Dakar. O artista

recorreu ao apoio francês juntamente com o pintor e músico sul-africano Gerard Sekoto para participar do FESMAN. A dupla desenvolve forte relação com Senegal: Sekoto permaneceu no país por volta de um ano, ao passo que Tibério lá fincou bases até 1970. Nesse período, ele visitou diversas colônias francesas em África, onde se inspirou nas tradições locais, como cantos, danças, rituais fúnebres e casamentos. Tibério considerava a cultura africana original e autêntica, o que influenciou profundamente seu trabalho artístico.

Nesse período, ele se envolveu em um incidente: defendeu um trabalhador negro que estava sendo maltratado por um capataz branco em uma pedreira nos arredores de Dakar. Esse ato de empatia e solidariedade resultou em sua expulsão do país pelas autoridades, que o acusaram de ser um “agitador e elemento subversivo”. Após retornar a Paris, Tibério continuou a criar obras que refletiam suas experiências em África. Ele retratou temas relacionados às condições socioeconômicas dos africanos e explorou novas técnicas e formas em suas pinturas.

Retornando às discussões suscitadas pelo FESMAN, o ativista e escritor francês André Malraux substituiu o antigo conceito de arte negra por arte africana, sendo esse o ponto de introdução desta arte no sistema oficial da arte contemporânea ocidental. As primeiras exposições com peças africanas ocorreram em Londres (1967), Chicago (1977) e Berlim (1979). Porém, a constância da arte africana e diaspórica no circuito das artes visuais ocidentais tornou-se consolidada a partir da exposição *Magiciens de la Terre*, organizada pelo Centro Pompidou, em Paris (1989).

Com curadoria de Jean-Hubert Martin, a exposição apresentou 100 artistas contemporâneos, sendo 50% de países ocidentais e 50% de países não ocidentais. Seu objetivo principal era desafiar as práticas etnocêntricas do mundo da arte, apresentando todos os artistas como indivíduos, sem categorizá-los por região geográfica ou *background* cultural – algo que motivou a abordagem inclusiva na representação da arte contemporânea em escala global. A mostra foi vista como um esforço para desconstruir

as perspectivas colonialistas e eurocêntricas que dominavam o mundo da arte, tornando-se um evento grande e controverso na história das exposições de arte.

Da seleção de artistas globais, três eram brasileiros: Cildo Meireles, Ronaldo Rego e Mestre Didi. Nessa ocasião, a obra *Missão/Missões (Como construir catedrais)* (1987) chamou a atenção internacional, isto porque era uma crítica à presença dos jesuítas no Brasil, empregando materiais como moedas, ossos e hóstias para criar uma reflexão sobre a colonização e a exploração econômica.

Já Ronaldo Rego apresentou obras que tratam de temas ligados à umbanda e outras tradições religiosas brasileiras. Porém, no âmbito desta reflexão, destaque-se Mestre Didi, que, conhecido por suas esculturas e objetos rituais que combinam elementos da cultura afro-brasileira e de religiões de matriz afro, tal como o candomblé, trouxe uma perspectiva única e espiritual para a exposição – o culto aos orixás e aos ancestrais se fez presente.

Nos trabalhos de Mestre Didi prevalecem materiais como palhas de palmeiras, conchas e búzios. Essas obras refletem a espiritualidade e as tradições religiosas africanas; combinaram profundidade mística, arte e religiosidade de maneira singular. Além disso, sua participação na mostra foi significativa não apenas pela contribuição artística, mas também por promover um diálogo sobre a inclusão de culturas não ocidentais no mundo da arte contemporânea. Sua vida-obra desafia as fronteiras entre arte erudita e popular, mostrando a riqueza e a diversidade da cultura afro-brasileira.

Na vertente que trata sobre a história das exposições, *Magiciens de la Terre* causou intenso debate. Alguns críticos evocaram-na a partir da modernidade, vista como um conceito ocidental e demasiadamente hegeliano⁶; outros críticos questionaram o modo como os artefatos religiosos e cerimoniais foram expostos a partir de padrões estéticos do Ocidente, retirando-lhes suas funções e significados místicos; outros disseram que

ela favoreceu o encontro entre críticos e artistas ocidentais e não ocidentais. E outros, ainda, julgaram os critérios do curador que selecionava os artistas por quesitos que envolviam “tradição”, “originalidade” e “autodidatismo”.

Se, por um lado, a exposição reforçou a imagem exótica da arte popular e “primitiva”, de outro, ao questionar a hegemonia da arte ocidental, direcionou olhares para culturas e tradições diversas. Notadamente, nos estudos sobre a história das exposições, *Magiciens de la Terre* é vista como uma “virada epistemológica”; um movimento de descentralização e democratização; uma motivação para exposições que pretendam a reescrita da história, como, por exemplo, “*Seven Stories about Modern Art in Africa*” (1995-1996) ou “*África Remix*” (2004). Nesse sentido, a Bienal de Dakar (1990) está no contexto e alinhada aos princípios de inclusão e diversidade que têm seu cerne em *Magiciens de la Terre* e nos eventos antecedentes pontuados aqui.

BRASILEIROS EM DAKAR – OS ANOS 2000

Em 1990, durante o mandato do então presidente Abdou Diouf, a Bienal de Dakar surgiu a partir das demandas de artistas e intelectuais senegaleses. Eles exigiam uma atuação mais forte do Estado na promoção de uma plataforma cultural pan-africana – o exemplo claramente remetia às ações de Senghor, nos anos de 1960.

No princípio, a proposta do evento visava à alternância entre literatura e artes visuais. Com o passar das edições, a mostra tornou-se predominantemente visual e passou a se chamar Dak’art. Sua perspectiva, porém, converteu-se em regional e essencialmente voltada à comunidade artística africana e sua diáspora. Desse modo, manteve sua vocação pan-africana. E, desde 1992, registra-se a participação de artistas brasileiros.

Como já mencionado, a diplomacia brasileira não considerava como critério de seleção os marcadores étnico-raciais dos artistas, afirmando convicções centradas no sincretismo e na “democracia racial”.

Sob esse aspecto, a delegação brasileira nas primeiras Bienais estava na contramão dos ideais da *négritude*, porém, mesmo assim, os artistas brasileiros continuaram a expor a cada edição do evento.

O ponto de mudança na representação do país na Dak’art pode ser relacionado à participação de Arjan Martins, na edição de 2006. Evidentemente, outros artistas afrodescendentes já haviam exposto seus trabalhos, mas a produção de Martins confirmou os “novos ventos” na produção artística afro-brasileira e, principalmente no entendimento das questões identitárias e diaspóricas que envolvem a arte contemporânea produzida a partir do Brasil.

Nessa dinâmica, Martins apresentou pinturas que exploram temas relacionados à diáspora africana e à história colonial, destacando-se por sua abordagem sobre a experiência afro-brasileira a partir das lutas dos negros na história nacional – algo que está dentro do seu repertório desenvolvido até hoje, quando ele frequentemente incorpora elementos cartográficos, como caravelas e

globos terrestres que simbolizam as rotas migratórias e as memórias difíceis da escravidão.

A convite da curadora Bisi Silva, da Nigéria, em 2014 Rosana Paulino integrou um grupo de artistas e ministrou cursos durante a 11ª Bienal de Dakar. Além desses cursos e intercâmbios, Paulino expôs obras que abordavam questões de raça, gênero e memória. Seguindo sua prática, empregou técnicas como a colagem e a sutura para tratar da identidade afro-brasileira, das mulheres e da crítica anticolonial.

Na edição da Bienal seguinte, sob a curadoria de Solange Farkas, cinco artistas consolidaram as temáticas e as abordagens afro-brasileiras na Dak'art. Foram eles: Daniel Lima, Moisés Patrício, Paulo Nazareth, Sônia Gomes e Thiago Martins Melo. Em comum, esses artistas compartilham uma forte conexão com as identidades africana e afro-brasileira. Apesar de seus repertórios e fazeres únicos, todos valorizam a cultura afro-brasileira no cenário artístico contemporâneo. Neste ensaio, discute-se os trabalhos expostos na Dak'art de dois destes artistas: Moisés Patrício e Paulo Nazareth.



Figura 1. Moisés Patrício, *Aceita?* (2013-2024). Detalhe. Fonte: imagem cedida pelo artista

Moisés Patrício, por exemplo, apresentou dois trabalhos: o vídeo *Palmatória* e a série de fotografias *Aceita?* (2013-2024) (Fig. 1). No vídeo, Patrício usa a palmatória, um instrumento de punição, para fazer uma crítica à opressão histórica e contemporânea sofrida pela população negra. A performance era carregada de simbolismo e despertava uma reflexão sobre as cicatrizes deixadas pelo racismo na sociedade. A série *Aceita?* é um diário fotográfico, realizado desde 2013. São mais de mil imagens da palma da mão esquerda do artista (na Dak'art, foram apresentadas 100 delas). A mão se estende e oferece os mais diversos objetos. Em algumas fotoperformances surgem palavras escritas. Em todas, está o gesto de oferenda (essencial no Candomblé). A mão negra, continuamente, expõe a intolerância étnica e religiosa.

Já Paulo Nazareth apresentou a videoperformance *L'Arbre D'Oublier* (*Árvore do Esquecimento*) (2013) (Fig.2). Filmado em Ouidah, um dos maiores portos de tráfico negreiro da África, o vídeo mostra Nazareth dando 437 voltas ao redor da Árvore

do Esquecimento. Ele repetiu esse gesto em outras árvores, em África e no Brasil, inclusive, mostrando um ipê-amarelo, que é um símbolo nacional brasileiro. Nesse trabalho, Nazareth criou um diálogo entre o continente negro e a diáspora. Ao circundar uma árvore diversas vezes, caminhando de

costas, ele reconstituiu o ritual do esquecimento - porém, agora, em sentido inverso. De certo modo, ele reviveu o ritual pelo qual as pessoas passavam antes de serem embarcadas nos navios negreiros e escravizadas; contudo, em sentido inverso ele tentou reverter metaforicamente a herança escravocrata.



Figura 2 - Paulo Nazareth, *L'Arbre D'Oublier* (*Árvore do Esquecimento*), 2013, vídeo, 27'31. Fonte: https://www.pipaprize.com/2022/10/turning-pain-into-power-group-show-featuring-paulo-nazareth/06_paulo_nazareth_l_arbre_d_oublier__arvore_do_esquecimento___2013_/. Acesso 05 dez. 2024

Outro exemplo está na participação de Ayrson Heráclito com obras que apontam para a estética dos rituais afro-brasileiros, utilizando performances e vídeos. Seu trabalho é marcado pelo uso de materiais como carne de charque, açúcar e azeite de dendê, que simbolizam a história e as experiências do corpo afro-diaspórico. Além disso, a espiritualidade desempenha um papel central em sua arte, fundindo crenças religiosas com práticas artísticas para criar obras que falam de fé, história e resistência.

Na edição da Dak'art 2018, Heráclito apresentou um trabalho bastante impactante e significativo: *A transmutação da carne* (2015). Nela, a carne de charque simboliza o corpo negro e a resistência ao longo da história. Outra obra importante é *O sacudimento da Casa da Torre e o da Maison des Esclaves em Gorée* (2015) (Fig. 3), que integrou uma série de performances e instalações que exploraram a espiritualidade e a memória da diáspora africana. Nessa obra, o artista realizou rituais de

purificação e sacudimento, que são práticas religiosas afro-brasileiras, em locais historicamente sensíveis como a Casa dos Escravos, na Ilha de Gorée.

Nesse ponto, convém lembrar que Gorée se converteu num lugar de peregrinação para a diáspora africana, juntamente com Ajudá

(Benin) e o Castelo de São Jorge da Mina (Gana). Nessa ilha, encontra-se a “Porta do não retorno”, o momento da partida forçada de milhões de africanos escravizados para as Américas. Esse tema tem inspirado diversos artistas brasileiros a refletirem sobre a diáspora africana e seu legado.



Figura 3 - Ayrson Heráclito, *O sacudimento da Casa da Torre e o da Maison des Esclaves em Gorée*, 2015, videoinstalação. Fonte: <https://terra.bienal.org.br/Ayrson-Heraclito>. Acesso 5/dez./2024

No campo das artes visuais, diversas obras foram concebidas a partir de Gorée, evocando potentes imagens da dispersão por artistas afrodescendentes que, até hoje, se emocionam ao visitarem aquele lugar. Sendo assim, essas obras não só rememoram a resistência e a resiliência do povo afro-diaspórico, mas também convidam o público a refletir sobre a história da escravidão e suas consequências contemporâneas.

Ayrson Heráclito participou de uma residência artística na Raw Material Company, em Dakar, onde desenvolveu parte de suas obras e performances. O trabalho em residências artísticas tem sido um desdobramento das ações de brasileiros em Dakar. Outro exemplo de trabalho em residência é o de Panmela Castro, que criou obras que versam sua ancestralidade africana. Embora suas obras não sejam diretamente sobre a “Porta do não retorno”, sua experiência em Dakar e o contato com a história da escravidão influenciaram profundamente seu trabalho.

A exposição “Deriva Afetiva: Dakar” (Centro Cultural Inclusartiz,

Rio de Janeiro, 2023) (Fig. 4) incluiu retratos, instalações e vestuário criados pela artista na sua vivência no continente africano. Foi produzida uma série de 10 retratos de mulheres negras locais, entre elas, a artista Kehinde Wiley. Nessa mesma linha, uma instalação composta de 50 espelhos



Figura 4 - Foto de Panmela Castro, divulgação “Deriva Afetiva: Dakar” (Centro Cultural Inclusartiz, Rio de Janeiro, 2023). Fonte: <https://inclusartiz.org/programacao/panmela-castro-deriva-afetiva-dakar/>. Acesso 5/ dez./ 2024

e retratos de mulheres africanas influentes, como Al-Kahina e Kimpa Vita, e tem-se ainda uma coleção de roupas, incluindo vestidos e turbantes, desenhada por ela e costurada pelo alfaiate local Mr. Mamadou Faye.

Assim, com a experiência de Panmela Castro, percebe-se um amadurecimento

da relação de artistas afro-brasileiros a partir das experiências e propostas vindas de Dakar. Evidentemente, não se esgota o assunto e tampouco as vertentes a serem exploradas, mas é possível confirmar a mudança e a intersecção do cenário nacional e internacional quando se trata das questões da arte que envolvem a identidade negra e a diáspora.

Em resumo, os eventos, obras e artistas inscritos neste ensaio contribuíram para a diversidade e a riqueza da Bienal de Dakar, promovendo um diálogo intercultural. A participação de artistas afro-brasileiros na Dak’art também reflete um movimento mais amplo de internacionalização da arte afro-brasileira, que busca reconhecimento e visibilidade em contextos globais. Exposições como a Bienal de Dakar são fundamentais para esse processo, pois permitem que artistas afro-brasileiros se conectem com um público mais amplo e com outros artistas da diáspora africana.

NOTAS

1 Neste texto, o enfoque recai sobre a diáspora africana que se refere à dispersão forçada de africanos durante o tráfico transatlântico de escravizados. Artistas afro-diaspóricos, portanto, muitas vezes abordam questões de herança cultural, resistência e a luta contra o racismo e a opressão em suas criações.

2 A tese de doutorado de Sabrina Moura, intitulada *De volta para onde nunca estive: arte africana e diáspora na Bienal de Dakar (1992-2012)*, defendida na UNICAMP, em 2020, explora a participação de artistas africanos e da diáspora africana na Bienal de Dakar. A tese investiga como esses artistas, ao participarem da Bienal, enfrentam e reinterpretam suas identidades culturais e artísticas, muitas vezes retornando simbolicamente a um continente que nunca haviam visitado fisicamente. O que se pretende neste artigo é centrar atenções aos brasileiros e, em particular, a partir de uma produção datada de 2000 a 2023.

3 Há uma ampla discussão sobre o conceito que envolve “arte afro-brasileira”. De modo geral, a arte afro-brasileira é uma expressão artística que reflete a rica herança cultural e a resiliência do povo africano e de seus descendentes

no Brasil. Esse conceito abrange uma ampla gama de manifestações culturais e artísticas que foram influenciadas pelas tradições africanas trazidas pelos escravizados durante o período colonial e que se mesclaram com outras influências culturais presentes no Brasil. Contudo, é um termo ainda em disputa porque está dentro do âmbito da arte contemporânea, sendo seu uso mais empregado como uma questão política e de distinção (SILVA 2011, p. 4).

4 Esses intelectuais foram responsáveis pelo conceito de *négritude*. O termo *nègre* em francês, historicamente, foi usado com acepção negativa. Damas, Césaire e Senghor reabilitaram o termo como afirmação e provocação. No fundo, o seu emprego desafiou os supremacistas brancos, que o usam como perjúrio. No depoimento de Senghor é possível ver o tom do movimento: “Para assentar uma revolução eficaz, o primeiro que tínhamos de fazer era desembaraçarmos nossas roupas emprestadas, as da assimilação, e afirmar nosso ser, nossa negritude” (SENGHOR in SANCHES, 2011, p. 73).

5 Programa *Festival Mondial des Arts Nègres*. Dakar, República do Senegal, 1966, p. 2.

6 Em *Lições sobre a filosofia da história universal*, Hegel diz que a África não tem

interesse histórico próprio e é um local em que os homens “vivem na barbárie e na selvageria, sem se ministrar nenhum ingrediente da civilização” (HEGEL, 1999).

REFERÊNCIAS

ARAUJO, Sabrina Moura de. “*De volta para onde nunca estive*”. *Arte africana e diáspora na Bienal de Dakar (1992-2012)*. Campinas: UNICAMP, 2020 (tese de doutoramento).

BARROS, Denise. *Do coração das guerras à poética da plasticidade: criação e engajamento no pensamento artístico em contextos africanos dos anos de 1980 a nossos dias*. São Paulo: FAPESP – Chamada LINCAR – Abordagens inovadoras na pesquisa em linguagem, comunicações e/ou artes, 2022 (projeto de pesquisa).

GERALDO, Sheila Cabo. Arte negra: Brasil-Dakar. In: SANTOS, Paloma Carvalho (org.). *Transbordar horizontes entre as artes*. São Paulo: Nau Editora, 2022, p. 75-84. Disponível em: https://naueditora.com.br/wp-content/uploads/2022/08/VOL-2_Entre-Artes_eBook-1.pdf. Acesso em 4/dez./2024.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Filosofia da História*. Brasília: Editora da UNB, 1999.

LOPES, Fabiana. A cidade num dia azul. *ArteBrasileiros*. Disponível em:

fabianalopes.com/pdf/ArteBrasileiros34_DakarBienal_5.2016.pdf. Acesso em 4/dez./2024.

MOURA, Sabrina. Pedagogias e práticas artísticas na *École de Dakar*: uma perspectiva brasileira. 3º *Texto África*, n.º 13 [África/ Brasil], janeiro de 2023: 164-177. Disponível em: https://asai.co.za/wp-content/uploads/2023/01/3TA-Africa_Brasil-S-Moura-PT.pdf. Acesso em 3/dez./2024.

MOURA, Sabrina. Duas bienais - dois países. De Dakar para o mundo - do mundo para Havana. *C & América Latina*. Disponível em: <https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/dakar-and-havana/>. Acesso em 4/dez./2024.

NASCIMENTO, Abdias. Carta aberta ao Primeiro Festival de Artes Negras. *Revista Tempo Brasileiro*, ano IV, n. 9/10, mar.-jun. 1996. Disponível em <https://ipeafro.org.br/wp-content/uploads/2016/06/Carta-a-Dakar-com-pref%C3%A1cio-de-Carlos-Moore.pdf>. Acesso em 4/dez./2024.

OLIVEIRA, Alecsandra Matias de. A reação à asfixia. *Jornal da USP*. São Paulo, 19/jun./2020. Disponível em:

<https://jornal.usp.br/artigos/a-reacao-a-asfixia/>. Acesso em 5/dez./2024.

OLIVEIRA, Alecsandra Matias de. A arte afro-indígena que devora o mundo. *Jornal da USP*. São Paulo, 24/jun./2024. <https://jornal.usp.br/articulistas/alecsandra-matias-de-oliveira/a-arte-afro-indigena-que-devora-o-mundo/>. Acesso em 5/dez./2024.

RAMOS, Célia Maria Antonacci. *Arte contemporânea versus arte africana: fronteiras e reciprocidades*. Anais do 17º. Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - Panorama da Pesquisa em Artes Visuais. Florianópolis (19-23/ago./2008), p. 1628-38. Disponível em: <https://anpap.org.br/anais/2008/artigos/147.pdf>. Acesso em 4/dez./2024.

SENGHOR, Léopold Sédar. O Contributo do homem negro. In: SANCHES, Manuela Ribeiro. *Malhas que os impérios tecem: textos anticoloniais, contextos pós-coloniais*. Lisboa: Edições 70, 2011. p. 73-92. Disponível em: https://www.historiaeparcerias.rj.anpuh.org/resources/anais/19/hep2021/1635692248_ARQUIVO_

ea2f50bcb91305f652bcb23c4298ff4d.pdf. Acesso em 4/dez./2024.

SILVA, Renato Araújo da. *O conceito da arte chamada afro-brasileira: elucubrações*. Datilografado, 2011. 4 p. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/69274240/0-Conceito-da-Arte-Chamada-Afro-Brasileira#scribd>. Acesso em 5/dez./2024.

ALECSANDRA MATIAS DE OLIVEIRA

Doutora em Artes Visuais (ECA-USP). Pós-doutorado em Artes Visuais (UNESP). Curadora independente. Professora do CELACC-USP. Pesquisadora do Centro Mario Schenberg de Documentação e Pesquisa em Artes (ECA-USP). Especialista em Cooperação e Extensão Universitária no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP). Membro da Associação Internacional de Crítica de Arte (AICA). Articulista do *Jornal da USP*, editora da *Revista Arte & Crítica* e colaboradora da DasArtes. Autora dos livros *Schenberg: Crítica e Criação* (EDUSP, 2011) e *Memória da Resistência* (MCSP, 2022).