



NASCIMENTO, Nicolas Rangel Vaz **

<https://orcid.org/0009-0003-8913-5023>

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de ***

<https://orcid.org/0000-0002-3705-1667>

RESUMO: O presente trabalho tem como objetivo investigar o modo que a crítica de arte brasileira abordou a presença de artistas negros, ou com temática relacionada, e a circulação da arte negra/afro-brasileira em exposições promovidas e financiadas pelo Ministério das Relações Exteriores entre 1964 e 1985. O termo arte afro-brasileira foi entendido a partir de Maria Heloisa Leuba Salum, ou seja, um lugar de retomada da estética africana tradicional e os cenários socioculturais do negro no Brasil. Desse modo mobilizando as exposições como veículos pertencentes a política cultural externa, que segundo Edgar Telles Ribeiro, define como fator de desenvolvimento nacional. O trabalho priorizou observar como as mostras no contexto da Guerra Fria, promoveram artistas afro-brasileiros internacionalmente e como sua recepção na imprensa contribuiu para a formação do conceito de arte afro-brasileira. Foram observadas as documentações disponibilizadas de forma on-line como as do Arquivo Nacional da Hemeroteca e os relatórios anuais do Itamaraty. Todos os dados foram analisados a partir de uma bibliografia que operasse na intersecção entre história cultural, história da crítica de arte e da história das exposições de arte. Os resultados demonstram que essas iniciativas foram cruciais para o alargamento do debate e a consolidação da arte afro-brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Política cultural externa; Recepção crítica; Circulação transnacional.

ABSTRACT: This study aims to investigate how Brazilian art criticism addressed the presence of Black artists, or related themes, and the circulation of Black/Afro-Brazilian art in exhibitions promoted and funded by the Ministry of Foreign Affairs between 1964 and 1985. The research adopts Maria Heloisa Leuba Salum's conceptual framework, which defines Afro-Brazilian art as a platform for reclaiming traditional African aesthetics while addressing the sociocultural contexts of Black experience in Brazil. The analysis positions these exhibitions as instruments of foreign cultural policy, following Edgar Telles Ribeiro's theoretical perspective that identifies cultural diplomacy as a factor of national development. The investigation specifically explores how these Cold War-era exhibitions facilitated the international promotion of Afro-Brazilian artists and how their critical reception in press media contributed to the conceptual formation of Afro-Brazilian art. Methodologically, the research draws on digital archival sources from the National Newspaper Archive and Itamaraty's annual reports, employing an analytical framework situated at the intersection of cultural history, art criticism history, and exhibition history. The findings demonstrate that these diplomatic initiatives were instrumental in expanding critical discourse and consolidating the recognition of Afro-Brazilian art as a distinct conceptual category.

KEYWORDS: Foreign Cultural Policy; Critical Reception; Transnational Circulation.

*Artigo fruto do trabalho "A circulação internacional da arte africana e afro-brasileira: exposições financiadas pelo Ministério das Relações Exteriores entre 1964-1985" desenvolvido no Programa de Iniciação Científica pelo Departamento de Artes Visuais (UnB) e com financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).** Graduando em História pela Universidade de Brasília (UnB). Pesquisa e tem interesse na área de História Política da Antropologia Cultural e História da Arte — com foco em processos de musealização, circulação e construção de narrativa. Participa dos grupos de pesquisa "Musealização da Arte: poéticas em narrativa" (UnB) e "Geopolíticas institucionais: arte em disputa a partir do pós-guerra" (Unicamp). E-mail: nicolas.rangel@aluno.unb.br

*** Professor Associado do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília (UnB). Doutor em História pela UnB com pós-doutorado na Universidad Autónoma de Madrid (Espanha). É pesquisador Nível 2 do CNPq e editor da Revista MODOS. Atua na área de Artes Visuais, com ênfase em arte contemporânea, exposições, acervos e História da Arte. E-mail: dionisio@unb.br

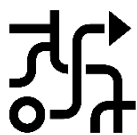
INTRODUÇÃO

O presente trabalho busca contribuir para a historiografia da arte brasileira, em especial no campo da história cultural, a partir da crítica de arte e de exposições específicas. Busca-se examinar os impactos dessas iniciativas na constituição do campo da arte afro-brasileira. Desse modo, a pesquisa investiga exposições — inseridas em seu contexto geopolítico — que promoveram a circulação de artistas alinhados à temática negra, seja por reivindicações próprias, seja por meio da imprensa nacional avaliando em que medida essa circulação repercutiu nas dinâmicas diplomáticas, críticas e curatoriais do período.

O trabalho se ancora na Nova História Cultural, que, segundo Barros (2004, p. 128), ganhou fôlego a partir da ampliação de seus objetos historiográficos. Esta abordagem abarca noções de “cultura popular e letrada”, “representações”, sistemas educativos, mediação cultural por meio da intelectualidade ou qualquer outro regime que adote a topografia cultural como forma de denotar as experiências humanas. Em consonância com o proposto por Duby (1990, p. 125-130), esses elementos podem ser entendidos como mecanismos de produção dos objetos culturais. Trata-se, portanto, de ir além da análise da produção cultural em si, interpelando as diversas faces da dimensão cultural de um grupo. Inserir o procedimento de recepção dos objetos estudados neste trabalho no veio da história cultural significa simultaneamente produzir e consultar sentidos por meio das fontes.

Nesse sentido, a exposição é compreendida como um dispositivo que supera a dicotomia técnico-simbólica, situando-se no bojo de fenômenos complexos cujas relações estabelecem trajetórias plurais. Ela configura quadros de redes institucionais e sociais ornamentadas por relações de poder (Carvalho, 2012), atuando como tradutora de experiências estéticas e agente estratégica de circulação social (Oliveira, 2017). Desse modo, a exposição é a agente que evidencia as contribuições culturais negadas historicamente, sendo resultado de atravessamentos entre agentes, instituições, narrativas e o público.

O recorte temporal — as quatro décadas finais do século XX (Mattos, 2020) — foi escolhido por testemunhar a convergência entre a arte popular e contemporânea. Tal convergência ocasionou fricções e disputas narrativas, especialmente advindas



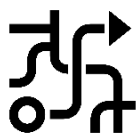
de

produções afro-brasileiras que reclamam suas visualidades. Nesse movimento de assimilação, que desloca a produção artística de seu bojo social e político, o léxico da linguagem visual se expandiu, revelando um quadro polissêmico de interpretações possíveis ao redor do sistema da arte. É diante dessa situação que a pesquisa se apoia na tentativa de compreender o arranjo das exposições, lidas como dispositivos equipados politicamente, enquanto possibilidade de concretizar o que hoje se entende como arte afro-brasileira.

Ao considerar o signo da arte afro-brasileira, conforme elaborado por Salum (2000) e ampliado por Munanga (2019), são submetidos ao crivo da história cultural os processos de formação e disputa de significados. As exposições, portanto, além de congregarem instâncias produtoras de sentido, ambientaram relações de poder arquitetadas por disputas, contestações e negociações. A consolidação do conceito está, portanto, intimamente associada à sua circulação e validação, desde os festivais até as mostras nacionais, percurso que esta pesquisa se propõe a entender.

Para compreender essas dinâmicas, foi construído um corpus documental abrangente a partir de arquivos digitais que reúnem coleções institucionalizadas, críticas de jornais, catálogos de bienais de arte, fundações e relatórios anuais. A diversidade de fontes permite explorar as complexas redes entre linguagem visual, identidades, mídia e arte. No que se refere especificamente à análise da crítica jornalística, foram examinados os periódicos listados na **Tabela 1**, selecionados por seu impacto no cenário artístico nacional do período e pela incidência do termo “arte negra”, que atuava como síntese das experiências artístico-visuais alinhadas às temáticas diaspóricas — ao contrário do termo “arte afro-brasileira”, que seria considerado incipiente para o período.

Jornal	Período analisado	Término de circulação	Ocorrências de “arte negra”	Observação
Correio da Manhã (RJ)	1964-1979	Jul/1974	128	Cerca de 20% relacionam-se com o tema da pesquisa
Diário de Pernambuco (PE)	1964-1985	-	378	Maior volume total, mas baixa correspondência
Última Hora (RJ)	1964-1969	1971	51	Curto período e baixa incidência temática



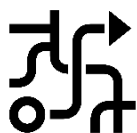
A IMAGEM EM DISPUTA, CRÍTICA, EXPOSIÇÕES E A CONSTRUÇÃO DA ARTE
AFRO-BRASILEIRA (1964-1985)*

Jornal do Brasil (RJ)	1964-1989	-	541	Maior número absoluto de menções. 4% correspondem ao tema
Diário Carioca (RJ)	1964-1969	1965	23	Breve circulação. 13% pertinente à pesquisa
Folha do Estado de São Paulo (SP)	1964-1989	-	217	Frequência moderada. 8,7% correspondem ao tema
TOTAL			1.338	Desse número total apenas 79 ocorrências correspondiam ao tema da pesquisa. Ou seja apenas 6% de todas as ocorrências foram contempladas de forma mais detalhada

Tabela 1. Jornais que foram mobilizados na pesquisa
Autoria própria

A escolha considerou ainda o histórico das incursões militares e o distanciamento entre o noticiário e as colunas de crítica de arte — marcadas por sua autorialidade e densidade teórica. Paralelamente, os relatórios anuais do Itamaraty foram lidos com o objetivo de mapear (ou evidenciar) a atuação do Ministério das Relações Exteriores e de outros organizadores em eventos, exposições, bienais e sua influência nas políticas culturais externas — conforme detalhado na **Tabela 2**.

Período	Situação	Estrutura Básica	Observações
1960-1964	Disponíveis	Assuntos culturais e de informações > Difusão Cultural > Artes Plásticas	Em 1964, registra 129 exposições, incluindo duas no norte da África; destaque para a exposição “Arte Negra” do Senegal organizado por essa repartição.
1965-1969	Exceto 1968	Assuntos culturais e de informações > Difusão Cultural > Artes Plásticas	1967: menção à visita de Vincent Monteil do Instituto Fundamental da África Negra em cooperação com CEAO



			(UFBA), IBEA (Itamaraty) e USP.
1970-1974	Disponíveis	Assuntos culturais e de informações > Difusão Cultural	Em 1972 há a coordenação da Nigéria, e sua comitiva, a fim de negociar o acordo cultural e organizar a participação brasileira e sul-americana no II Festival Mundial das Artes Negras (Lagos, novembro de 1974)
1975-1979	Disponíveis	Assuntos culturais e de informações > Difusão Cultural	A participação brasileira no Festival Mundial de Artes Negras na Nigéria em 77, prevê uma exposição nomeada "África na Vida e na Cultura do Brasil".
1980-1984	Indisponíveis	-	-

TABELA 2. Dos relatórios anuais do Itamaraty
Autoria própria

O cruzamento sistemático entre essas fontes se revelou profícuo, apesar dos desafios representados pela natureza fragmentária dos acervos digitais e pelas restrições de acesso aos arquivos do Ministério das Relações Exteriores. Tal cenário exigiu adaptações à pesquisa, que foi fundamentada nas contribuições de Maybel Sulamita de Oliveira e Marta Heloisa Leuba Salum. O estudo, portanto, logrou consolidar uma interpretação consistente e alinhada aos objetivos propostos.

BRASIL E ÁFRICA NO SÉCULO XX: A CONSTRUÇÃO DE ALIANÇAS CULTURAIS

Em entrevista ao *Diário de Pernambuco*, o capoeirista Mestre Zumbi, logo após o Festival de Arte Negra no Senegal (1977) afirmou:

A arte negra do Terceiro Mundo é, hoje uma corrida cultural para todas as formas de expressão artísticas dos chamados pós-industrializados. Estamos na alta costura, na moda, estamos na música, no penteado, na evidência do continente africano como perspectiva de independência e todo um trabalho de emergência sociocultural. (*Portenhos aprendem capoeira com Zumbi. Diário de Pernambuco*, 1981, p.26).

O relato do Mestre Zumbi demonstra como a arte negra, produzida à margem do capitalismo — como por ele etiquetada como de “Terceiro Mundo” —, inflama debates sobre a disposição da influência negro-africana no Ocidente. Nesse processo, identificam-se mecanismos que constroem representações sociais, políticas e visuais, as quais decantam nas artes visuais por meio de alianças culturais entre países da diáspora africana.

Esses vínculos coloniais e diaspóricos entre Brasil e África, embora nem sempre mediados por uma diplomacia realista — que tem o Estado como centro das relações exteriores e que maximiza ganhos e minimiza perdas (Santos, 2012. p.85) —, foram sustentados por intercâmbios orientados pelo pan-africanismo¹. Tais trocas se associam a contextos de lutas por independência e à adoção de novos paradigmas, frequentemente vinculados aos efeitos da globalização emergente. Segundo Dawson (2014), retomando Anthony Giddens (1990), a globalização implica um distanciamento espaço-temporal e uma ampliação da relação entre forma e eventos sociais. Trata-se, assim, de um processo indutivo de transnacionalização da modernidade, que aprecia o impacto de redes e fluxos extrafronteiriços, utilizando a cultura como alicerce para construções identitárias.

“Se alguns focos coloniais ainda restam, se a estabilidade dos Governos de independência ainda é precária, e se os nossos problemas dessas nações liberadas permanecem gigantescos, há indiscutivelmente uma África nova procurando impor sua presença, sua personalidade, sua identidade ao mundo que antes a via como primitiva, exótica, inferior - uma região entregue ao instinto e não ao exercício da razão.” (PONTUAL, Roberto. *Negritude e africanidade*. *Jornal do Brasil*. 26 jan. 1977, p.20.)

Diante disso, é possível afirmar a existência de trânsitos políticos e sociais que tinham como principal força mobilizadora os movimentos sociais de vanguarda, a valorização de símbolos culturais negros e um campo de produção artística em plena

¹ O movimento surge como uma devolutiva à luta pela justiça e igualdade, defendendo um símbolo de união e transformação diante de um sentimento de solidariedade que marcou a metade do século XIX. Propunha a união de todos os povos africanos como uma forma de fortalecer o continente. Segundo a Fundação Cultural Palmares (ONLINE, 2013), o termo foi cunhado por Sylvester Williams, advogado negro de Trinidad, por ocasião de uma conferência de intelectuais negros em 1900 na cidade de Londres. O intelectual levantava sua voz contra a expropriação das terras dos negros sul-africanos pelos europeus e conclamava o direito dos negros à sua própria personalidade. Seus principais contribuintes foram Marcus Garvey, Edward Wilmot Blyden e William Edward Burghardt Du Bois. No Brasil, seu principal defensor foi Abdias do Nascimento.

atividade. Esse cenário favoreceu a adoção oficializada do termo “negro” e, posteriormente, do termo “afro-brasileiro” (Domingues, 2007), consolidando um repertório estético e discursivo fundamental para a autorrepresentação e o reconhecimento público.

O MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES E SUA POLÍTICA EXTERNA: AS CIRCULAÇÕES ARTÍSTICAS E A CRÍTICA

No cenário pós-Segunda Guerra, a política cultural brasileira ganhou contornos estratégicos de divulgação cultural (Dumont; Fléchet, 2014), institucionalizando-se como ferramenta de projeção internacional. Nesse contexto, a relação entre erudito e popular foi ressignificada, construindo ambientes para a instrumentalização de vertentes identitárias, como a arte negra.

O popular, segundo Chartier (1995), qualifica-se como um tipo de relação com o objeto, investigando-se as formas de apropriação e (re)significação —, suas normas e modos. Em alguma medida, é uma categoria dotada de dupla funcionalidade: ferramenta aculturante ou passível de ser aculturada. Nesse sentido:

“[...] o popular é visto em seu processo histórico de transformação e adaptação às condições sociais e econômicas adversas, mantendo a integridade ética e renovando sua sabedoria ancestral diante da avassaladora modernização e urbanização”. Napolitano (2017, p.326, supressão do autor)

Não obstante, documentos como os relatórios anuais do Itamaraty² atestam uma progressiva tomada de consciência, por parte do país, quanto à importância da ação cultural no exterior durante sua aproximação com as nações africanas. Segundo Edgar Telles Ribeiro (1989), a ação cultural no plano extrabrasileiro é um fator do desenvolvimento nacional. Essa diretriz foi evidenciada no relatório de 1978, sob o

² Como parte fundamental do presente trabalho é interpretar a atuação do Ministério das Relações Exteriores, é fundamental esclarecer através de sua documentação o que potencialmente ilumina o tema da pesquisa. Sendo assim, a maioria dos apontamentos nos relatórios se encontra na repartição “Assuntos Culturais” a partir de “Difusão Cultural”. Organização fruto da lei 3.917/61 que instala a Divisão de Cooperação Intelectual no Departamento Cultural de Informações; órgão composto pela Divisão de Cooperação Intelectual, Divisão de Difusão Cultural e Divisão de Informações. Os relatórios têm função informativa, analítica e de apoio a decisões políticas além de documentar negociações, eventos ou prestações de contas.

comando do ministro Antônio Francisco Azeredo da Silveira, que explicitava o estabelecimento de laços culturais:

No âmbito das Artes Plásticas, a par das exposições de pintura, gravura, desenho e tapeçaria, - que visaram a assegurar um fluxo contínuo das atividades culturais de Missões diplomáticas onde é de interesse uma presença constante do Brasil, - o principal objetivo foi o de promover mostras de impacto, evitando-se dividir o esforço de difusão cultural em exposições de pequeno alcance. (BRASIL. Ministério das Relações Exteriores (MRE). Relatório Anual de Atividades.p.161. Brasília: MRE, 1978.)

O relatório continua: “Dentro do espírito de aproximação com os países africanos, teve o MRE (Ministério das Relações Exteriores), importante iniciativa no campo das Artes Plásticas, com a manutenção, em Dacar, de um instrutor brasileiro de gravura em ateliê instalado pelo Brasil.” Nesse contexto, o Senegal foi um dos mais importantes países na constelação geopolítica diaspórica para a diplomacia brasileira, principalmente com o decreto legislativo nº 71 de 1965, que aprovava o acordo cultural com o intuito de desenvolver e estimular ações no plano científico, técnico, artístico e cultural. Como resultado dessa política, a circulação artística entre os dois países foi cristalizada na organização e na presença do Brasil no 1º Festival Mundial de Artes Negras em Dacar.

Em setembro de 1964, o jornal *Correio da Manhã* (RJ) anunciava o adiamento da “Exposição de Artes Negras Africanas”, destacando a relevância diplomática e cultural do evento:

“Foi adiada para o dia 26 a Exposição de Artes Negras Africanas, que seria inaugurada hoje no Museu Nacional de Belas Artes, pelo sr. Léopold Senghor, presidente do Senegal, esperado na Guanabara dia 18 [...] e assim, presidir o ato de inauguração da Exposição que mostrará 327 peças de arte e 150 fotografias dos países africanos.” (*Exposição de Arte Negra será dia 26. Correio da Manhã*, 16 set. 1964, p.8, supressão do autor)

O próprio periódico, ao ser enfático quanto à presença de Senghor e à dimensão do acervo mobilizado — composto por máscaras, estátuas, objetos funerários e peças associados a estilos específicos, como os do Dogon, grupo étnico do planalto central do Mali (África Ocidental) e dos Bambara, sul do Mali —, formalizava a exposição como uma tradutora de experiências estéticas e como uma agente estratégica de circulação social (Oliveira, 2017), constituindo-se como mote

para evidenciar as contribuições culturais negadas historicamente e exprimir ao mundo uma África por ela mesma.

Desse modo, é crucial entender que o Brasil inserido em uma plataforma governamental ditatorial, projetava sobre a primazia das independências africanas um certo esforço “vigiado”. No sentido de que não se desejava empoderar figuras ou movimentos negros, uma vez que isso contradiria o ideal de paraíso racial e inexistência do racismo postulado pela ditadura. Nesse quadro, a veiculação do termo “arte negra” através da imprensa funcionava como índice que balizava a condição brasileira, ou afro-brasileira, sob o denominador comum do grande paradigma modernista do século XX. Críticos como Jayme Mauricio, Pedro Azevedo Chaves e Wilson Coutinho, com interpretações de forte cunho etnográfico, são importantes para localizar a circulação do que se entendia como arte negra e como esses discursos eram dispostos na plataforma ditatorial brasileira.

O Primeiro Festival Mundial de Artes Negras (FESMAN), realizado em Dacar entre 1 e 23 de abril de 1966, foi, antes de tudo, fruto de estratégias diplomáticas traçados entre França e Senegal. Do ponto de vista organizacional, essa aliança contou com o apoio de personalidades como Alioune Diop, presidente da revista *Présence Africaine* e o historiador de arte americano Robert Goldwater, além de uma participação decisiva da Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura (UNESCO).

Sobre essa plataforma diplomática, o festival pôde desenhar, no seio da história do país recém-independente um sinal capital de autonomia, afirmando a negritude como pavimento que fortificasse as relações senegalesas. Perspectiva positivada pelo líder político e então presidente Léopold Sédar Senghor. Segundo Oliveira, M. (2022), o líder político e então presidente do Senegal Léopold Sédar Senghor, interpelava o signo da negritude como uma categoria que ultrapassasse as dimensões geográficas ou étnicas, inserindo-a como uma investidura de ver e entender o mundo.

Os ecos dessa estratégia eram abordados pela mídia brasileira através de materiais como a do Jornal do Brasil (RJ), que anunciava:

“Além da realização do Festival, o próprio país em si constitui-se em uma atração turística para os brasileiros, que encontrarão no Senegal, ao lado de manifestações artísticas modernas de um povo jovem, os costumes “ancestrais”, os rituais “bárbaros” e a oportunidade de conhecerem a fauna e a flora africanas, em todo o seu ‘primitivismo’.

(*Turismo. África em festival. Jornal do Brasil*. 4 abr. 1965, p.4, aspas do autor.)

Para além do apelo jornalístico e midiático brasileiro tecido ao redor do evento, o festival era um complexo empreendimento diplomático, dependendo de uma sólida estrutura organizacional contando com um leque variado de atividades.

“A programação do Festival será a seguinte: Colóquio A Arte Negra na Vida do Povo; Arte Tradicional; Arte contemporânea (Grandes Prêmios); Artesanato Vivo; Espetáculos em Cena; Literatura (Grandes Prêmios); Cinema (Grande Prêmios) e Discos (Grandes Prêmios).”
(*Turismo. África em festival. Jornal do Brasil*. 4 abr. 1965., p.4)

A organização da delegação brasileira perpassou por um coletivo de entidades, bem como pelo Itamaraty, Instituto Joaquim Nabuco, Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO) da UFBA, representado por Waldir Freitas Oliveira e o Instituto Brasileiro de Estudos Afro-Asiáticos representado por Cândido Mendes de Almeida. A comitiva incluiu ainda o antropólogo Edison Carneiro e do crítico de arte Clarival do Prado Valladares. Entre os artistas plásticos³:

“A fim de representar o Brasil no Festival de Arte Negra a realizar-se em Dacar, foram escolhidos pelo Itamaraty os pintores: a) Marcelo Grassman e Wesley Lee; b) Rubem Valentim, Heitor dos Prazeres e Aguinaldo dos Santos; c) Iberê Camargo e Di Cavalcanti.” (*O jogo do dia-a-dia. Jornal do Brasil*. 19 set. 1965, p.6)

Prazeres e Valentim se destacaram como representantes principais nas exposições de arte contemporânea. Já no segmento de esculturas, o nome de Agnaldo dos Santos foi homenageado de maneira póstuma, conquistando para o país uma premiação na categoria. É fundamental compreender que a participação brasileira na solenidade ocorria sob uma ditadura que não se propunha a conferir protagonismo ao pensamento artístico crítico-visual negro, mas a silenciar e ocultar discussões que corroborassem a possibilidade de fissurar o mito da democracia racial.

A escolha de artistas pelo Itamaraty para participar do festival representa o mecanismo pelo qual a representação racial do Brasil buscava projetar-se internacionalmente, especialmente considerando que, na época, as missões diplomáticas e repartições consulares brasileiras estavam alinhadas com a política

³ A presente pesquisa se ateve aos parâmetros artísticos-visuais da linguagem através das artes plásticas. No entanto, outros campos foram contemplados no festival como música, canto, dança, audiovisual entre outras esferas.

repressiva da ditadura militar. A partir disso, identificava-se “o pintor de arte negra” como aquele “que se relaciona com o exercício de criação de imagens alinhadas à herança cultural africana e à valorização da permanência dessas raízes” (Jaremtchuk, 2017, p. 272). As fontes analisadas revelam expressivas diferenças de manejo cultural entre a ditadura militar no Brasil e o governo pós-colonial de Leopold Sédar Senghor no Senegal. Torna-se crucial o exame dos sistemas políticos distintos, nos quais se mobiliza um conceito racializado, como o de negritude, assumindo diferentes interpretações em um evento artístico e intelectual.

A atuação e o intercâmbio entre a ditadura e eventos internacionais não são algo novo, conforme demonstrado por pesquisas que já evidenciaram a colaboração do Itamaraty com o aparato repressivo. Segundo os relatórios, o ministério possuía uma Divisão de Segurança e Informações (DSI), que, a partir de 1966, atuou em conjunto com o Centro de Informações do Exterior (CIEEX), constituindo-se como um serviço de inteligência que monitorava brasileiros no exterior e cooperava com agências estrangeiras (Penna, 1999).

Enquanto o Brasil se empenhava em apresentar ao mundo sua cultura negra como parte constituinte da “brasilidade”, o Senegal a compreendia como elemento central de sua reconstrução pós-colonial. Essa diferença de perspectiva evidencia como a intersecção entre política internacional e artes visuais, na diplomacia cultural brasileira, estabelece um diálogo complexo com essas explorações, entre as conexões diaspóricas e entre africanos e afrodescendentes. Segundo Paul Gilroy (2001), tais relações se estabelecem por meio de trocas culturais e sociais significativas, formando uma rede de diálogos transatlânticos. Para o autor, essas trocas representam a superação das “clausuras das categorias políticas com as quais conduzimos nossas vidas políticas” (Gilroy, 2001, p. 30), as quais limitam o pensamento e a ação dos agentes históricos afrodiaspóricos. Isto é, os nacionalismos, muitas vezes, são limitantes das condições negras por conta de estruturas políticas que não se limitam às fronteiras nacionais. A permanência de laços coloniais através das circulações de cultura e arte reclamam os diálogos transatlânticos entre Brasil e África a partir de assimetrias estruturais pelas quais passam as culturas negras do centro e periferia do capitalismo.

Diante desse cenário, tornam-se cada vez mais necessários estudos sobre um mundo negro interconectado ou, como propõe a historiadora Kim Butler (2013), um

"cosmopolitismo negro", que analise as trocas políticas, ideológicas e culturais no Atlântico Negro. Embora de forma introdutória, este artigo busca demonstrar que tanto o 1º

Festival Mundial de Artes Negras como o 2º Festival Mundial de Artes e Cultura Negra e Africana (FESTAC '77) oferecem um vasto campo de interpelação diante das relações étnico-raciais entre Brasil e África, bem como sobre os impactos do racismo nas exposições de artes plásticas e as estratégias de resistência dos artistas negros e dos movimentos sociais organizados. Esses eventos trazem à tona debates complexos sobre raça, racismo, pan-africanismo, cultura e subjetividade no campo das artes visuais situados no contexto do pós-Segunda Guerra Mundial e das independências africanas.

Se o festival de Dacar em 1966 inaugurou um diálogo transatlântico sob o signo da negritude, o FESTAC'77, realizado em Lagos, o complexificou ao incorporar ressonâncias do movimento Black Power e demandas por reparação pós-colonial. O festival aconteceu na capital da Nigéria (Lagos) entre os dias 15 de janeiro e 12 de fevereiro de 1977, tendo como tema central "Civilização Negra e Educação". De acordo com Mattos (2020, p. 197), foram 70 delegações de países e comunidades negro-africanas que compuseram a constelação do evento. O evento caracterizou-se pela pluralidade de narrativas, ressaltando a importância da arte e da cultura pela via política, destacando essa conexão em uma escala mundial. Sua atuação incidiu diretamente sobre a visão sobre a África e o processo de colonização que levou à diáspora africana, tanto do ponto de vista dos africanos quanto da perspectiva externa ao continente, inserindo definitivamente essa discussão nas conversas globais sobre identidades raciais através das artes plásticas.

A participação do Brasil foi de notória contribuição para a relevância do evento, tanto pela presença crescente de artistas que promoviam um maior diálogo com as narrativas, estéticas e ideias interpoladas com o *ethos* africano, quanto por suas relações exteriores e comerciais. É fundamental contextualizar essas movimentações de nível expográfico alicerçadas em dinâmicas pensadas em um contexto ditatorial, as quais, intermediadas por políticas culturais, buscam solidificar um projeto de país. A participação brasileira teve como expoentes o Instituto Joaquim Nabuco e o Ministério das Relações Exteriores, o qual criou uma comissão de seleção da representação brasileira no evento. Segundo o relatório do ministério de 1973:

O Ministério das Relações Exteriores ocupou-se da preparação da representação brasileira ao Festival de Artes Negras de Lagos, promovendo a ida dos delegados brasileiros, Dr. George Alakija, nosso representante no Comitê Internacional, e o arquiteto Silvio Robatto, coordenador do Setor de Arquitetura, às duas reuniões do Comitê, realizadas em março e novembro. Na última reunião, compareceu também a Senhora Giga Francisca Regis, mais conhecida como Giga de Alaketu, que nos representou nos setores de dança ritual e de culinária africana. BRASIL. Ministério das Relações Exteriores (MRE). Relatório Anual de Atividades.p.166. Brasília: MRE, 1973.

Além do elenco artístico, é importante frisar as categorias empreendidas na participação do Brasil no evento, que contou com diversas linguagens visuais e de diversos suportes materiais. Outro critério relevante, percebido através da análise biográfica, foi o requisito de que os artistas fossem negros ou tivessem trabalhos com representação negra.

Linguagem Visual	Artista(s)
Gravura e desenho	Emanuel Araujo, Otávio Araújo, José di Dome, Rubem Valentim, Juarez Paraiso, Edson Luz e Francisco Biquiba dy Lafuente(Mestre Guarany).
Jóias	Walder Luis Rego
Escultura	Mestre Guarany, José Barbosa, Benedito José dos Santos, Caboclo e Boa Ventura da Silva Filho.
Xilogravura	Hélio Souza Oliveira

Tabela 3. Relação entre linguagem artística visual e os artistas escolhidos segundo Mattos (2020, p.202-205)
Autoria própria

A participação brasileira nesses festivais revela a contradição central de sua diplomacia cultural: ao mesmo tempo em que projetava internacionalmente um “paraíso” racial, silenciava internamente as vozes críticas e os movimentos negros que desafiassem o mito da democracia racial.

Essa tensão encontra relação direta na coluna “Teatrologia negro contra integração feita no Itamarati”, publicada pelo jornal *Correio da Manhã* (RJ), na qual o

poeta, dramaturgo e artista Abdias do Nascimento, então presidente do Teatro Experimental do Negro, denunciava a estratégia adotada pela diplomacia brasileira:

“[...]denunciou a tática usada pela subcomissão chefiada pelo embaixador Dairell de Lima, na escolha dos componentes do grupo que foi representar o negro brasileiro na África. Para o sr. Abdias Nascimento, o Itamarati reeditou ‘um desejo subjacente, em nossas camadas ditas superiores, de branquificar o nosso povo’. Procuram manter o negro ‘em seu lugar’, estimulando uma indústria do pitoresco - a promoção do negro carnavalesco é o ponto culminante - a fim de manter o estereótipo do ‘negro bom’, que não cria casos” (*Teatrólogo negro conta integração feita no Itamarati. Correio da Manhã. 17 abr. 1966, p.14, supressão do autor*)

A denúncia de Abdias do Nascimento explicita o caráter paradoxal de como a defesa de um projeto de valorização da arte nacional — especialmente a de temática negra —, coexistia com a restrição à liberdade de criação artística sob o véu da ditadura militar. Isto é, o FESTAC’77 foi fundamental tanto para a materialização e fortalecimento da negritude em nível global quanto para a afirmação da produção artística negro-brasileira, que buscava sua legitimação no sistema e circuito da arte.

DE ARTE NEGRA À ARTE AFRO-BRASILEIRA: DISPUTAS DE SENTIDO E TRANSIÇÕES CONCEITUAIS

Em seu artigo “A Querela do Brasil”, Carlos Zilio afirma:

“A busca de uma identidade para a arte brasileira não é um objetivo de ordem moral. É o próprio sentido da validade de nossa arte. A arte ou existe como expressão legítima de uma cultura ou é cópia. Ou seja, nada é” (MALASARTES n.2, 1976, p.8)

Ao criticar a busca por uma identidade autêntica na arte brasileira, Zilio evidencia o processo de instrumentalização da arte popular pelo ideário nacionalista militar, contexto no qual vertentes identitárias, como a arte negra, permaneceram condicionadas a classes particulares e, muitas vezes folclorizadas. De certo modo, esse procedimento é associado à exclusão do Brasil pelos centros hegemônicos de difusão cultural. Dessa forma, a presença de assimetrias é fruto da dominação cultural colonial, incentivando a reprodução acrítica de referenciais externos em detrimento das narrativas locais.

É nesse vácuo discursivo que Maria Salum define a arte afro-brasileira como “qualquer manifestação plástica e visual que retome, de um lado, a estética e a

religiosidade africana tradicional e, de outro, os cenários socioculturais do negro no Brasil” (2000, p. 113). Trata-se de um entendimento que reivindica um espaço de trânsito entre a religiosidade africana e a dimensão sociocultural negra brasileira. Feição essa posta por Mattos (2020), ao sublinhar o surgimento da arte afro-brasileira como uma forma de resistência e comunicação de maneiras de se estar no mundo. Assim, restringir todo esse quadro ao aspecto escravocrata ou religioso é empobrecer linguagens, circulações e imagéticas diante da pujante experiência negra brasileira e suas relações diaspóricas com o Atlântico.

Salum (2000) não apenas define a arte afro-brasileira como manifestação que articula estética africana e cenários socioculturais do negro no Brasil, mas também ressalta, à luz de Cunha (1983), suas profundas raízes nas tradições africanas. A autora entende a urgência de se ir além das interpretações simplistas que nivelam a identidade negra somente à cultura africana; sugere-se que a arte afro-brasileira deve ser entendida em seus próprios termos, a partir de suas contribuições à arte contemporânea.

Munanga (2019), desse modo, propõe superar a compreensão da arte afro-brasileira não apenas como uma questão semântica, mas como um leque de condições que penetram a condição negra no Brasil. Há, desse modo, o amálgama de histórias, condições sociais, políticas e religiões. Essa é uma complexidade que atua diretamente sobre a intersecção entre arte negra e identidade cultural afro-brasileira. Tal arte é reconhecida como signo de notória importância para a construção da identidade nacional brasileira, principalmente com os investimentos da ditadura para demonstrar o extrato positivado da condição negra no país. Eventos como o FESMAN e o FESTAC’77 possibilitaram a inscrição, no sistema da arte, de novos paradigmas e narrativas até então marginalizadas. Um exemplo disso foi o Centenário da Abolição da Escravatura em 1988, que enfatizou a adoção do substantivo: arte afro-brasileira. Isso porque “arte negra”, segundo Kimberly Cleveland (2014), não comportava a superação do entendimento de uma arte inferior e depreciativa.

Embora a arte negra tenha sido elemento ímpar na construção da arte moderna ocidental (Castro, 2019), sua produção ao longo do século XX foi frequentemente associada ao “primitivo”, “ingênuo”, “autodidata” e “místico”. Assim, a consolidação do termo arte afro-brasileira representa não apenas uma superação terminológica, mas a abertura de novos modos de existência no campo plástico-visual, deslocando visões

estereotipadas e afirmando a complexidade da produção artística negra no Brasil. Foi, portanto, nesses novos modos que ambos os festivais procuraram construir suas narrativas — e é nesse ecossistema que reside a oscilação entre as manifestações visuais, estéticas e religiosas que fissuram os panoramas exclusivistas do negro brasileiro (Oliveira, 2022). Uma superação consolidada pela participação do Brasil nos dois festivais internacionais, a qual contribui para a concepção de novos modos de ser e estar na esfera plástico-visual.

CONCLUSÃO

Os esforços partiram da análise de exposições, críticas, documentos oficiais e produções artísticas alinhadas às dinâmicas geopolíticas e à experiência negra no campo das visualidades. Foi possível mapear a circulação internacional dessa produção e a atuação de órgãos importantes, como o Ministério das Relações Exteriores. A proveitosa intersecção entre a história da crítica de arte e a história das exposições revelou, a partir da história cultural, movimentos de hierarquização das obras e processos identitários. O estudo evidenciou os anseios nacionais e regionais, bem como as formas pelas quais os artistas negros ou as temáticas relacionadas foram instrumentalizados pelas políticas culturais e, simultaneamente, marginalizados no discurso político e artístico.

A pesquisa revelou tensões entre a diplomacia cultural, os interesses da ditadura militar e o reconhecimento dessas obras como arte. Desse quadro emerge uma questão de importância teórica e prática, ainda em disputa. Um exemplo capital está nas exposições aqui estudadas: embora tenham sido responsáveis pela promoção de circulações, visibilidades e fruições, atuaram sob as exclusões estruturais que arquitetam o circuito nacional de arte no Brasil.

Nesse contexto, a crítica desempenhou um papel ambíguo. Se, por um lado, permanecia vinculada à primazia etnográfica, estereotipada e silenciadora, por outro, possibilitou a ampliação de debates até então pouco visíveis em matéria de identidade, protagonismo e representatividade negra nas artes visuais. As práticas curatoriais e expográficas da época, mesmo que com suas severas limitações, foram responsáveis por matizar um campo altamente disputado simbólica e politicamente,

abrindo caminhos para a compreensão do que poderia ser o objeto: a arte afro-brasileira.

Apesar da escolha das fontes ter sido condicionada por limitações práticas — como a restrição de tempo, financiamento e consulta a arquivos físicos —, o objetivo primário foi contribuir para o fortalecimento de uma história da arte mais atenta às dinâmicas de exclusão e à agência negra. Este estudo denota, assim, a importância de se revisitar os sentidos atribuídos aos arquivos, às narrativas e às exposições que moldam esse campo no Brasil. Pesquisas futuras, com maior acesso a fontes diversificadas e abordagens interdisciplinares, poderão esquadriar com maior precisão os mecanismos de visibilidade, apagamento e legitimação de uma arte afro-brasileira - um termo de grande valor para a história da arte brasileira, mas que ainda carece de definições mais sólidas. pelo rigor científico, antídotos fundamentais para a construção de uma política de enfrentamento epistemologicamente embasada.

Partimos do suposto de que os autores nos oferecem alguns conceitos e perspectivas que nos ajudam a ampliar a discussão sobre a objetividade e verdade nas narrativas históricas, noções aparentemente esgotadas ou superadas. A intenção de trazer estas noções para a discussão, entendendo-as como componentes da ciência histórica, é justificada pela ascensão exponencial, em um contexto de pós-verdade, do negacionismo histórico e das *fake History*.

A noção contemporânea de verdade, distinta de uma revelação divina ou da verdade histórica do século XIX, advogadas pela história científica alemã e pela escola metódica francesa, é plural e relativa a contextos. Esta noção de verdade, filosófica, historicamente constituída e sempre provisória, parte da ideia de construção e não de revelação ou resgate, e em nada se assemelha às inverdades científicas e falseamentos históricos. Discursos pretensamente históricos/científicos, que passam ao largo do pensamento crítico e da ética, que no mais das vezes objetivam relativizar o sofrimento do Outro, não podem ser considerados como relativizações filosóficas da verdade. Como pensavam os antigos gregos, a verdade (*alethéa*) está relacionada ao reino da luz, da aparição, da revelação, da desocultação e da negação do esquecimento. Os discursos mentirosos pertencem ao reino da noite, das trevas, dos massacres, das “forças da debilitação, da penúria, da dor, do esquecimento, do enfraquecimento, da aniquilação, da desordem, do tormento, do engano, da desaparecimento e da morte” (TORRANO, 2007, p. 43).

No Antigo Egito, para a alma adentrar no paraíso, o “abençoado campo dos juncos”, se fazia necessário ao vivente não ter falado mentiras, não ter ocultado e nem distorcido a verdade. Os ensinamentos e a sabedoria antiga são valiosos para a construção de um mundo melhor, que não tenha por base a mentira, a trapaça e a falsidade. Um mundo que, segundo Jörn Rüsen, clama por novas orientações, pela superação do sofrimento pela busca de felicidade, mas que, contraditoriamente, “nos deixou sem força para respirar diante do brilho cintilante do *anything goes* [tudo pode]. Onde foi parar a visão sumamente persuasiva da justiça social?” (RÜSEN, 2014, p. 325, grifos e adendo do autor). Como olhar para o futuro com esperança?

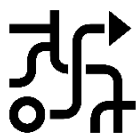
A valorização da ciência e de um fazer histórico enquanto uma prática cientificamente orientada são os nossos nortes éticos e epistemológicos que podem nos orientar no enfrentamento das narrativas supostamente históricas, produtoras de prolongamentos temporais de sofrimentos, e na construção de sentidos históricos acolhedores, humanizados e plurais. No espaço de sala de aula, a história ensinada perpassa pela formação ética e humanística docente e de como o professor/a relaciona esta formação com o objeto de conhecimento a ser ensinado e as experiências cotidianas de seus alunos. A pretensão é construir narrativas históricas que contemplem a problematização, a conceituação e a crítica das fontes e que as informações que compõem o conhecimento histórico possam ser verificáveis na literatura histórica. Tais procedimentos podem ser utilizados no enfrentamento ao negacionismo, ao mesmo tempo em que podem preparar os educandos a identificarem e diferenciarem no seu cotidiano as informações científicas/históricas das informações falseadas da realidade.

REFERÊNCIAS

BARROS, José D’Assunção. *O Campo da História - Especialidades e Abordagens*, Petrópolis (RJ): Vozes, 2004, 222pp.

BRASIL. Ministério das Relações Exteriores (MRE). *Relatório Anual de Atividades*.p.161. Brasília: MRE, 1978. Acesso em: 10 abr. 2025.

BUTLER, Kim. “New negros”: negritude e movimentos pós-abolição no Brasil e na diáspora Africana. In: Dantas, Abreu, Mattos, Loner, Monsma. *Histórias do Pós-Abolição no mundo atlântico*. Niterói: Eduff, v. 3, 2013.



CUNHA, Marianno Carneiro da. Arte afro-brasileira. In: ZANINI, Walter (Ed.). *História geral da arte no Brasil*, São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983, p. 973-1033. 2.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. *A Exposição Como Dispositivo na Arte Contemporânea: Conexões entre o Técnico e o Simbólico*. In *Museologia e Interdisciplinaridade*. Vol II, nº 2, Jul/Dez, 2012.pg 47-58.

CASTRO, M. B. de; SANTOS, M. S. dos. *Abdias do Nascimento e o Museu de Arte Negra*. MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, n. 3, p.174-189, set. 2019. Disponível em: <<https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4235>>. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i3.4235>. Acesso em: 15 abr. 2025.

CHARTIER, Roger. “*Cultura popular*”: revisitando um conceito historiográfico. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 8, nº16, 1995, p. 179-192. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2005/1144>. Acesso em: 20 abr. 2025.

CLEVELAND, Kimberly L. *Black art in Brazil – expressions of identity*. University Press of California, 2014.

DAWSON, Andrew. (2014). *Religião e as implicações teóricas da “modernidade globalizante”*. Civitas: Revista De Ciências Sociais, 14(3), 403-418. <https://doi.org/10.15448/1984-7289.2014.3.16940>. Acesso em: 18 abr. 2025.

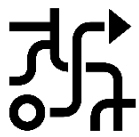
DOMINGUES, Petrônio. *Movimento Negro Brasileiro: alguns apontamentos históricos*. Tempo, Rio de Janeiro, v. 12, n. 23, p. 100-122, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1413-77042007000200007>. Acesso em: 20 abr. 2025.

DUBY, Georges. Problemas e Métodos em História Cultural in: *Idade Média, Idade dos Homens - do Amor e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 125-130.

DUMONT, Juliette; FLÉCHET, Anaïs. “*Pelo que é nosso!*”: a diplomacia cultural brasileira no século XX. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 34, n. 67, p. 13-31, jun. 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/M3Jh59hNnHsLfFZD3hxqskH/?lang=pt>. Acesso em: 28 abr. 2025.

Exposição de Arte Negra será dia 26. Correio da Manhã, 16 set. 1964. nº21.918. Caderno 1, p.8. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_07&pasta=ano%20196&pesq=%22arte%20negra%22&pagfis=55439. Acesso em 15 abr. 2025

FUNDAÇÃO CULTURAL PALMARES. *Pan-africanismo: o conceito que mudou a história do negro no mundo contemporâneo*. Site Oficial, publicado em 19/02/2013 (online), Brasília, DF. Disponível em: <https://www.gov.br/palmares/pt-br/assuntos/noticias/pan-africanismo-o-conceito-que-mudou-a-historia-do-negro-no-mundo-contemporaneo>. Acesso em: 11 de junho de 2025.



GIDDENS, Anthony. *The Consequences of modernity*. Stanford: Stanford University Press, 1990.

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

JAREMTCHUK, Dária. *Abdias do Nascimento nos Estados Unidos: um “pintor de arte negra”*. Estudos avançados 32 (93), 2018, São Paulo, p.263-282, set./dez. 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/152633>. Acesso em: 8 mai. 2025.

MALASARTES. VILHENA, Bernardo de; VERGARA, Carlos; ZILIO, Carlos (et. al) (editores). Número 2. Rio de Janeiro: Imprinta, dez/jan/fev 1976

MATTOS, Nelma Cristina Silva Barbosa de. *Arte Afro-brasileira: Identidades e Artes Visuais Contemporâneas*. 1. Ed português. - Jundiaí (SP): Paco editorial, 2020.

MUNANGA, Kabengele. (2019). *Arte afro-brasileira: o que é afinal?*. PARALAXE, 6(1), 5–23. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/paralaxe/article/view/46601>. Acesso em: 10 mai. 2025.

NAPOLITANO, Marcos. *Coração Civil. A vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)*. São Paulo: Intermeios, 2017.

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de Oliveira.; MALTA, M.; COUTO, M. de F. M. . *(Re) existências afro...* MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 6, n. 1, p.01-16, 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i1.8668137. Disponível em: <https://Periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8668137>. Acesso em: 10 mai. 2025.

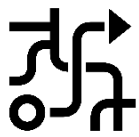
_____. *A condição expositiva e sua relação com o mercado de arte*. ouvirOUver, [S. l.], v. 13, n. 2, p. 362-377, 2017. DOI: 10.14393/OUV21-v13n2a2017-2. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/39147>.

O jogo do dia-a-dia. Jornal do Brasil. 19 set. 1965. nº Caderno B, p.6. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_08&pasta=ano%20196&pesq=%22arte%20negra%22&pagfis=74115. Acesso em 20 out. 2025

OLIVEIRA, Maybel Sulamita. *A hora da África assumir o seu lugar de direito como criadora de cultura: 1º Festival Mundial de Artes Negras em Dacar (1966) e suas dimensões no Atlântico*. 2022. Tese (História) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia.

PENNA, Pio Filho. *A Pesquisa Histórica no Itamaraty*. Revista Brasileira de Política Internacional, Brasília, v. 42, n.2, 1999.

PONTUAL, Roberto. *Negritude e africanidade*. Jornal do Brasil. 26 jan. 1977. nº289 - ano 86. P.20. Disponível em:



https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_09&pasta=ano%20197&pesq=%22arte%20negra%22&pagfis=89436. Acesso em: 20 out. 2025

Portenhos aprendem capoeira com Zumbi. Diário de Pernambuco. 29 Mar. 1981. nº84 - ano 156. P.26. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=029033_16&pasta=ano%20198&pesq=%22arte%20negra%22&pagfis=24453. Acesso em: 29 mar. 2025.

RIBEIRO, Edgar Telles. *Diplomacia cultural: seu papel na política externa brasileira*. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão; IPRI, 1989.

SALUM, Marta Heloisa Leuba. Cem anos de arte afro-brasileira = One Hundred Years of Afro[1]Brazilian Art. AGUILAR, Nelson (Org.). *Arte Afro-brasileira = Afro-Brazilian Art*. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo; Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000, p. 112-121. (Mostra do Redescobrimento).

SANTOS, Andressa de Melo. *O realismo na teoria das relações internacionais*. Caderno De Relações Internacionais - V.3, N.5 (2012).

Teatrólogo negro contra integração feita no Itamarati. Correio da Manhã. 17 abr. 1966.nº22.491 Caderno 1, p.14. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_07&pasta=ano%20196&pesq=%22arte%20negra%22&pagfis=70741. Acesso em 21 nov. 2025

Turismo. África em festival. Jornal do Brasil. 4 abr. 1965.nº284. Caderno de Automóvel, p.4. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_08&pasta=ano%20196&pesq=%22arte%20negra%22&pagfis=77547. Acesso em 17 out. 2025.

Recebido em: 23/11/2025

Aprovado em: 09/06/2026