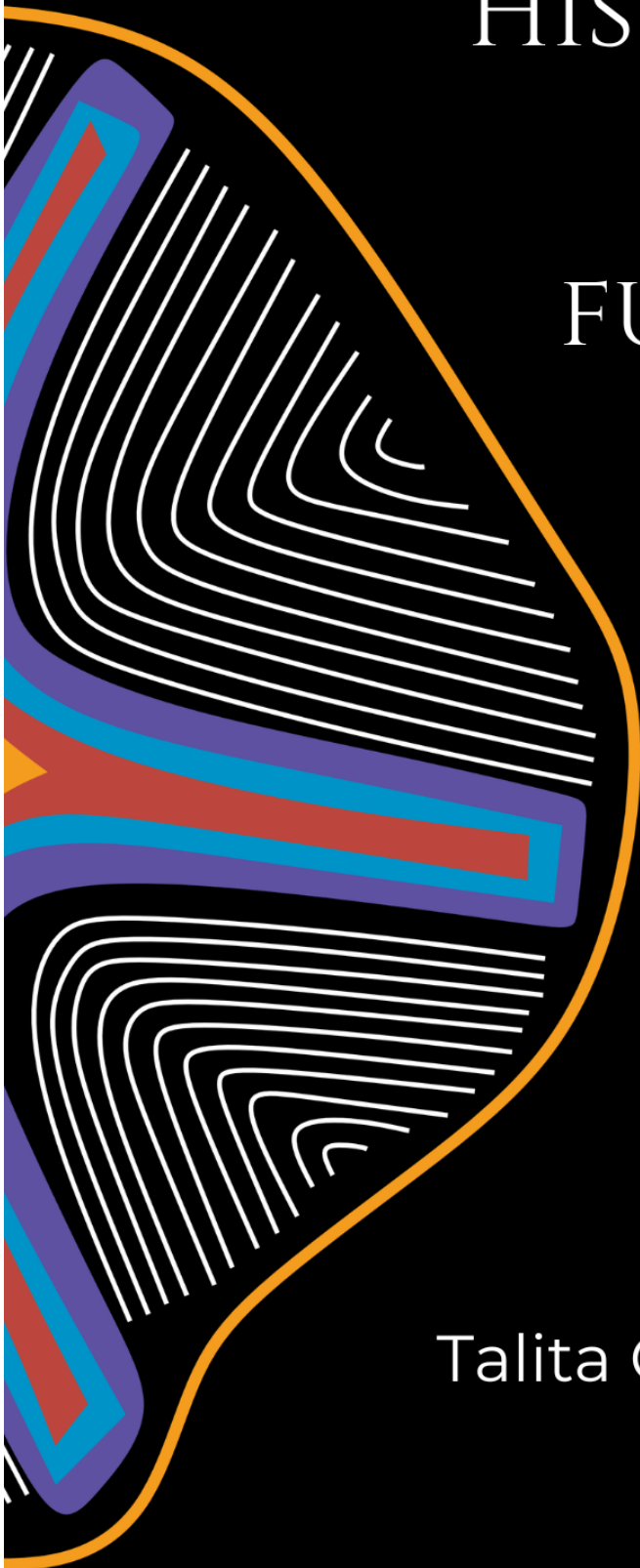


ST17

EXPERIÊNCIAS HISTÓRICAS NEGRAS: TEMPO, CRISE E ELABORAÇÃO DE FUTUROS POSSÍVEIS



Coordenadores:
Laura de Sousa Viana
Renato de Oliveira Ferraz
Bruno Egonu
Talita Gabriela de Oliveira Ribeiro

XIII

EPHIX UFMG
2026

ENCONTRO DE PESQUISA EM HISTÓRIA - UFMG

Matriarcaloceno: fugitividades socioespaciais quilombolas em Belo Horizonte

Cynthia Braúlio Alvim Bustamante¹

Doutoranda em Geografia
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
cynthiabraulio@gmail.com

Resumo: A pesquisa de doutorado investiga o papel de mulheres negras na conformação de epistemologias que podem anunciar “o fim do mundo como o conhecemos”, conforme proposto por Denise Ferreira da Silva. Esse anúncio se dá por meio de uma luz negra capaz de tensionar dinâmicas hegemônicas seculares de expropriação e subjugação contra seres humanos, não humanos e mais-que-humanos. Neste sentido, a pesquisa se insere nas discussões que têm proposto a elaboração de um pensamento negro radical, que colocam as mulheres negras como agentes de fissuras socioespaciais apontando caminhos possíveis para a humanidade. Para tanto, a pesquisa realiza um debate acerca dessa agência junto a comunidades quilombolas em contexto urbano na cidade de Belo Horizonte. Os quilombos, conforme analisado por Beatriz Nascimento, podem ser compreendidos como sistemas sociais alternativos que operam por meio de fugas socioespaciais, conectando passado, presente e futuro, em uma continuidade histórica e espacial contra-hegemônica. No caso de Belo Horizonte, a cidade desenhada para simbolizar os ideais republicanos na virada do século XIX-XX, também pode ser lida a partir de uma lente da resistência histórica negra, confirmada pela existência de 06 comunidades quilombolas reconhecidas institucionalmente, além de uma pluriversalidade de existências negras. Estas comunidades quilombolas, que são lideradas majoritariamente por mulheres negras, têm atuado em contextos multiescalares (lê-se: escala local, urbana, nacional, planetária), na medida em que têm resistido a processos em múltiplas escalas geográficas de opressão, como a mineração, a agroindústria e a contaminação das águas, atuando como frentes de fugas diante de um “sistema interligado de dominação” (bell hooks). As fugitividades socioespaciais identificadas se contrapõem às dinâmicas que colocaram a humanidade na Era do Negroceno (termo enegrecido do Antropoceno por Malcom Ferdinand), na qual a naturalização da violação contra os corpos de negras e negros ancorou uma aceleração dos processos que podem inviabilizar as condições de habitabilidade de uma multiplicidade de espécies no planeta, incluindo a espécie humana. Sendo assim, o matriarcaloceno é discutido na pesquisa como alternativas que podem iluminar caminhos para a humanidade frente aos desafios globais contemporâneos, mirando uma nova era coletiva guiada pelo matriarcado.

Palavras-chave: matriarcado; quilombo; fugitividade; Belo Horizonte; negroceno.

¹ Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig) pelo suporte institucional por meio do financiamento da minha bolsa de doutorado.

Ponto de partida: o fim do mundo

Os caminhos desobedientes que porventura esta leitura venha a percorrer são característicos de uma existência amefricana (González, 2020), cujas insurreições ao longo da história comprovam uma luta coletiva por liberdade. O ato em si aponta para um movimento a fim de “[...] abandonar os territórios acadêmicos estabelecidos” (Mbembe, 2021, p. 72) ou, pelo menos, tensioná-los, numa tentativa de aproximação da pesquisa do que tem sido discutido como uma radicalidade negra (Robinson, 2023; Kelley, 2002; Diaz-Benítez, 2021). A radicalidade proposta neste trabalho não está no ato de desobedecer alguns dos protocolos do que se espera de uma tese de doutorado², mas sim, o fato de trazer ao debate acadêmico o fim do mundo como o conhecemos (Silva, 2019) ou, pelo menos, pistas para caminhos possíveis para a humanidade.

Na contemporaneidade, enfrenta-se uma emergência global, conformada pelos contínuos aparatos de guerra, a crescente utilização de combustíveis fósseis, a crise climática, entre outros fatores, que têm indicado que as condições de habitabilidade no planeta de uma multiplicidade de espécies, incluindo a espécie humana, estão ameaçadas. A humanidade vive a Era do Antropoceno. De fato, o termo Antropoceno é adequado, no qual antropo se origina do grego *ánthropos*, que significa ser humano, e ceno, que origina do grego *kainos* e se refere a algo novo ou recente, comumente usado na geologia para divisões de tempo. Diante desta conceituação etimológica, uma primeira afirmação poderia ser realizada: a de que este antropo é homem e branco, que estabeleceu e continua estabelecendo relações de expropriação e submissão em uma escala planetária.

Malcom Ferdinand (2022) realiza esta conexão e cunha o termo Negroceno como uma possibilidade de leitura de uma nova era, diante dos impactos da colonização de territórios e escravização de pessoas negras de origem africana, como sendo o marco inicial da mercantilização das relações entre seres humanos e entre humanos e não humanos. Segundo o autor, o conceito surge com o objetivo de analisar este espaço-tempo entre o que era antes e imediatamente depois. Segundo ele, vivemos um “Antropoceno Branco”, cuja geologia apaga as histórias dos não Brancos, um imaginário ocidental da “crise ecológica” que apaga o fato colonial” (p.30).

É necessário enegrecer que as relações de submissão encontram na raça sua principal genealogia, instituindo um fatal acoplamento do poder e da diferença (Gilmore, 2002) e,

² O trabalho é parte dos estudos no percurso de doutoramento da autora.

portanto, permitindo que por mais de 5 séculos esta diferença esteja sendo acessada para constituir o que bell hooks (2022) denomina como um sistema interligado de dominação. Nesta perspectiva, a raça opera como um significante flutuante que “por causa das relações mutáveis de diferença que estabelecem com outros conceitos e ideias num campo de significação” (Hall, 2013, p.4) deve ser compreendida como um mecanismo discursivo, mas que funciona como um pilar das relações sociais (Silva, 2019). O discurso racial é, portanto, uma forma de aprisionamento (Fanon, 2020) que fez com que corpos de negras e negros tenham se tornado “a âncora ontológica para o projeto do mundo moderno” (Bledsoe, 2015, p. 328)

Denise metaforiza a raça como um véu, algo que cobre a(o) sujeita(o) negra(o) e impede sua autodeterminação, ou a esconde. Este véu opera por meio da historicidade e institui a diferença. A modernidade pode ser compreendida como este momento de constituição do outro racializado, submissível e violável. Esta formulação embasa as discussões acerca do fim do mundo, mediante o afastamento do outro e, consequentemente, sua exploração.

A pesquisa se assenta, portanto, neste exercício de requalificação do papel do pensamento moderno como base para a compreensão das dinâmicas contemporâneas. Para tanto, é necessário destacar o espaço ocupado pelas mulheres negras neste contexto, que no caso delas, a desestabilização de sua existência se intensifica, na medida em que o fato de ser mulher e negra é uma condição básica de subjugação. Silva (2022) também ressalta a dificuldade que o pensamento feminista tem de incluir a questão racial em suas análises, na medida em que a diferença biológica entre homens e mulheres não se trata do embasamento das subjugações de gênero, mas sim, como um contraponto ao patriarcado. Com isso, a impossibilidade de absorção das distinções raciais pelo feminismo branco. A autora aponta a dificuldade de teorização da subjugação da mulher a partir da junção das categorias raça e gênero, ou seja, aponta as fragilidades teóricas. Assim, a pesquisa também se aproxima do que tem sido analisado e conceituado como feminismo negro (Carneiro, 2011, Collins, 2016, Gonzales, 2020)

Inversão da chave teórico-metodológica

Neste contexto, Silva (2019) propõe a realização de análises que possibilitem uma inversão da chave teórico-metodológica que conforma o pensamento moderno, colocando a existência negra como protagonista de uma mudança ontoepistemológica, requalificando também sua existência no mundo. Segundo a autora, “a força radical da Negridade reside na virada do

pensamento; o conhecer e o estudar conduzidos pela Negridade anunciam o Fim do Mundo como o conhecemos” (Silva, 2019, p. 91).

É portanto, este o fim do mundo a ser discutido na pesquisa. Um fim do mundo ambivalente (Mckittrick, 2022), claro e opaco, que ao mesmo tempo retoma uma historicidade do pensamento moderno como responsável pelas fraturas que a humanidade enfrenta, mas também como a re-existência negra possa prefaciá-los para o fim deste mesmo mundo. Com isso, buscam-se possibilidades futuras para a humanidade, discutindo a radicalidade do pensamento negro “rumo ao horizonte de um mundo comum a bordo de um navio-mundo” (p.22).

Partindo dessa proposta, o trabalho colocará no centro do debate o papel da mulher negra como protagonista de outra possibilidade de existência. É necessário destacar que este papel se dá a partir de uma leitura da mulher enquanto co-criadora do universo (Portilho, 2021), tanto no ventre que gera a humanidade por onde “somos apresentadas a Terra”, como na sensibilidade que possuiu o ímpeto de cuidar de outrem, seja humano, não humano e/ou mais que humano. Analisar o papel da mulher negra é defender a matripotência, ou seja, fundamentalmente reconhecer o “(...) matriarcado como um fenômeno de ordem social, conservado e recriado nas experiências de povos originários, africanos e afrodiáspóricos” (p.107), alinhando a pesquisa a uma pluriversalidade de cosmopercepções (Mogobe Ramose, 2011).

Com base nesta proposta, a pesquisa de doutorado parte da seguinte questão: Diante da atuação do pensamento moderno como ferramenta de controle que forjou a existência negra na experiência da subjugação e exclusão, como esta existência tem sido requalificada por meio de uma agência matriarcal negra, apontando caminhos possíveis para a humanidade, ou seja, rumos para o fim do mundo como o conhecemos. Pretende-se, portanto, defender a tese de que esta agência matripotente pode iluminar uma nova era.

Como fio condutor da discussão, o trabalho é guiado por um operador conceitual, o quilombo, a partir das reflexões de duas pesquisadoras: Beatriz Nascimento e Lidia Avelar Estanislau. Realizar uma discussão a partir das análises destas duas pesquisadoras, além de evidenciar a importância teórica de ambas, é realizar um exercício de resgate das reflexões de Lidia para que seu trabalho seja valorizado no contexto acadêmico, bem como reforçar a importância da teoria de Beatriz Nascimento. Beatriz e Lidia, cujas trajetórias de vidas possuem diversas confluências, reforçam o exercício proposto. A partir deste principal operador conceitual, os demais conceitos serão articulados, tendo como diálogo autoras e autores já citados, além dos

clássicos Aimé Césaire, du Bois, Oliver Cox, Cedric Robinson, Abdias do Nascimento, entre outros. Apesar do campo disciplinar de atuação Beatriz e Lidia serem, respectivamente, da História e da Sociologia, isso demonstra a multidisciplinaridade que a questão quilombola pode abranger, construindo um debate de raça e gênero no campo disciplinar da geografia, onde a pesquisa está diretamente inserida.

O campo disciplinar

Laura Pulido (2002) apresenta fragilidades no campo e defende a necessidade de um esforço teórico-metodológico que reconheça a complexidade da questão racial e, com isso, possibilite uma desfragmentação da ciência, que segmenta aquilo que é indissociável. A autora argumenta que “a geografia é indevidamente influenciada por experiências de branquitude” onde “as vozes e experiências de não brancos são quase sempre filtradas por uma lente branca” (p. 46).

Geny Guimarães (2020) reforça este argumento e se alinha a outros pensadores do campo disciplinar a partir de uma perspectiva negra, objetivando tensionar os estudos geográficos já realizados, bem como amplificar as possibilidades de análises a partir de uma visão afrocentrada, ou seja, um movimento a fim de “(...) constituir uma reflexão ontológica, centrada na população negra, sobre o discurso geográfico e a experiência geográfica” (Cirqueira e Santos, 2023, p. 1).

Em *Demonic Grounds*, McKittrick (2006) define o Canadá, os Estados Unidos e o Caribe como um recorte espacial possível para se discutir o contexto afrodiaspórico. Ela indica que a existência negra pode ser analisada a partir de processos históricos nessas localidades, culminando no que denomina de a “nossa presente organização geográfica” (McKittrick, 2006, p. X). A partir de seu trabalho no Canadá e dos estudos de outros pesquisadores estadunidenses, como Sylvia Wynter, Ruth Wilson Gilmore e Saidiya Hartman, entre outros, observa-se um exercício discursivo sobre o impacto das relações racializadas dentro do campo da Geografia Humana. Além do Canadá e dos Estados Unidos, é possível incluir os estudos que têm sido realizados no Caribe (Ferdinand, 2022; Moulton, 2023), bem como avançar para o Mediterrâneo Negro de Camilla Hawthorne (2023). Neste sentido, realizar uma análise dentro do campo das geografias negras a partir de uma perspectiva brasileira pode ser considerado um esforço teórico-metodológico de enegrecer o olhar científico, tendo como referência espaços que conseguem revelar um sentido negro de lugar (McKittrick, 2011; Bustamante, 2026) que consegue historicamente resistir à lógica da violência - os quilombos brasileiros.

Por que quilombo?

Beatriz Nascimento (Nascimento, 2021) conceitua quilombo como um sistema social alternativo que permite à existência negra atuar de forma coletiva, para além dos processos hegemônicos. Segundo ela, o quilombo “se forma mais da necessidade humana de se organizar de um modo específico que não aquele arbitrariamente estabelecido pelo colonizador” (p.133), sendo assim, o quilombo pode ser compreendido como uma estrutura social que busca romper com o habitar colonial. A fuga é portanto uma alternativa de rompimento com este habitar e suas implicações. Lidia Avelar Estanislau ressoa este entendimento, e defende que “os quilombos atestam nossa capacidade de organização e rebeldia! (Estanislau, 2023, p. 50)

Sendo assim, a fuga quilombola fomenta a ruptura com processos hegemônicos que impedem uma existência pluriversa e encontra no matriarcado sua expressão fundamental, a matripotência (Portilho, 2021; Bustamante, 2023). Matriarcas quilombolas implementam estratégias de resistência, seja na busca por segurança alimentar e no conhecimento da etnobotânica ou na salvaguarda de práticas de matrizes africanas, onde “o direito de um passado próprio se confunde com o direito de existir hoje” (Estanislau, 2023, p.96)

Por que partir

O direito de existência justifica, portanto, a realização do trabalho, relacionando-o ao fim do mundo a partir das perspectivas apresentadas: de um lado os caminhos para a manutenção das condições de habitabilidade de humanos e não humanos no planeta, de outro lado, a negação do pensamento moderno que racializou as relações socioespaciais, de modo a tensioná-lo, fissurá-lo e, com isso, quem sabe apontar formas de suplantá-lo. Com isso, será possível avançar no campo das Geografias Negras, mediante a análise da questão racial na contemporaneidade por meio de um exercício de visibilização de vivências e formas de atuação das mulheres. Sendo assim, será possível vislumbrar dinâmicas socioespaciais contra-hegemônicas, bem como apontar para formas de territorialização que vão além das discussões acerca do impacto violento das relações racializadas contra a população negra, de modo a colocar as mulheres negras, quilombolas como protagonistas da produção do espaço.

Onde chegar

Ao percorrer os caminhos apresentados, tem-se como objetivo principal requalificar a existência negra desvelando uma agência matriarcal negra capaz de apresentar caminhos para a humanidade. A partir deste objetivo principal, objetivos secundários também poderão ser alcançados. O primeiro deles é ampliar as possibilidades teórico-metodológicas no campo disciplinar da Geografia Humana, ampliando as possibilidades analíticas das Geografias Negras por meio da inserção de uma perspectiva brasileira e quilombola, tendo como recorte territorial a cidade de Belo Horizonte. Além disso, objetiva-se aprofundar nas análises dos estudos da teoria de Beatriz Nascimento, bem como visibilizar a produção intelectual de Lidia Avelar Estanislau.

Caminhos

Para dar conta de responder à questão apresentada, a pesquisa seguirá uma abordagem multimetodológica que tem sido desenvolvida por geógrafas e geógrafos do campo dos Estudos Negros. Com isso, o trabalho poderá se afastar de métodos e metodologias eurocêntricos e avançar em direção às perspectivas contra-hegemônicas de produção do conhecimento. Estes estudos “[...] estabelecem-se como uma pluralidade de pontos de vista, vozes e métodos que dão a conhecer a diversidade das experiências negras no mundo e, nesse processo, atuam contra noções do senso comum sobre humanidade e antinegitude.” (Bledsoe e Cirqueira, 2023, p. 3).

Método

Sendo assim, o trabalho é guiado pelo método proposto por Katherine McKittrick, sendo uma continuidade do mestrado da autora. McKittrick propõe um método que “[...] se move com e através de temporalidades incômodas e desconfortáveis, muitos conceitos e textos emaranhados e um estudo rigoroso”. Os estudos da pesquisadora indicam a existência de geografias de resistência operacionalizadas pelo Atlântico Negro (Gilroy, 2001), demonstrando como a “[...] criatividade negra é a chave para novas formas de humanismo” (Bledsoe e Cirqueira, 2023, p. 20).

Temporalidades incômodas e desconfortáveis

Com base neste método, a pesquisa se desenvolverá a partir de temporalidades incômodas e desconfortáveis. Para analisar estas relações, propõe-se a realização de um recorte territorial que possa materializar o estudo. No caso, Belo Horizonte. A cidade desenhada, nasceu na virada do século XIX-XX, a partir de ideais republicanos, representando a força violenta do pensamento moderno, ou seja, o planejamento como sendo um “ímpeto de controle do homem sobre o espaço” (Oliveira, 2019, p. 35) que foi instituído por meio do apagamento de uma existência negra (Pereira, 2019). Entretanto, este projeto de apagamento negro foi frustrado, na medida em que uma existência quilombola comprova fissuras possíveis neste projeto de cidade republicana, operando por meio de um pensamento contracolonial (Santos, 2023) ou, na perspectiva aqui adotada contra um pensamento moderno.

Realizar uma pesquisa que tem como fio condutor o tempo é uma possibilidade de olhar para o fim do mundo a partir de múltiplas perspectivas e, ao mesmo tempo, tensionar a visão ocidental do tempo em si, ou seja, problematizar sua concepção linear. Com isso, a pesquisa propõe uma tentativa teórico-metodológica de se guiar por-com um pensamento afrodiaspórico, buscando entender “os códigos de seus sistemas sociais e conceituais” possibilitando uma decodificação “para o mundo de fora” (Fu-kiau, 2024, p. 24). O tempo operando como uma encruzilhada, “utilizado como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação dos trânsitos sistêmico e epistêmico” “lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, textos e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas” (Martins, 2021, p. 34).

Abaixo estão descritas, de forma resumida, as três temporalidades nas quais o trabalho se organiza: presente, passado e futuro. A tese de doutorado se desenvolverá a partir desta proposta de escrita. Este trabalho é, portanto, um primeiro exercício de organização desta proposta teórico-metodológica.

Temporalidade 1 - ultrapassando as bordas do silêncio

Este termo é proposto por Lídia Avelar Estanislau ao analisar o papel da mulher negra. Propõe-se discutir como a herança afro-brasileira pode ser compreendida pela existência quilombola na cidade. Será analisado o fim do mundo a partir dessa perspectiva. Para tanto, serão

realizados dois percursos metodológicos. O primeiro, são os diálogos realizados com as lideranças dessas comunidades, mulheres negras quilombolas, em especial, durante o Seminário do Fim do Mundo, diálogos quilombolas - por um caminho possível para a humanidade. O seminário teve como objetivo discutir as questões da pesquisa. Já o segundo percurso metodológico, será a aproximação com o Quilombo de Manguinhos durante 1 ano, realizada por meio da disciplina Oficina de planejamento urbano - problemas de planejamento local, dentro do currículo de graduação em Arquitetura e Urbanismo, ministrada pela autora. A partir destas experiências, será possível denunciar as principais ameaças que os quilombos em contexto urbano em Belo Horizonte têm enfrentando, em múltiplas escalas geográficas, mas que ao mesmo tempo indicará uma atuação multiescalar destas comunidades e suas líderes (lê-se: escala local, urbana, nacional, planetária), o que pode apontar para caminhos possíveis para a humanidade. Em escala local, a aproximação com o Quilombo de Manguinhos e a atuação de Mãe Ione, fortalecerá a tese de que o quilombo aponta para linhas de fuga rumo a futuros outros, numa proposta de rompimento com o pensamento moderno ao mesmo tempo em que propõe alternativas, des-re-construindo a noção de planejamento.

Temporalidade 2 - não pediram licença para chegar

Para aprofundar nesta agência quilombola, será realizado um retorno ao passado, mais especificamente ao surgimento da cidade planejada, sendo esta a segunda temporalidade do trabalho. Não pediram licença para chegar representa a fratura que se estabeleceu no Arraial a partir desta apropriação do espaço para a construção de Belo Horizonte. Esta temporalidade terá como percurso a análise de pesquisas anteriores que se debruçaram no surgimento da cidade bem como aparatos legais que subsidiaram as tomadas de decisões da época. Registros da época também serão acessados com o objetivo de reforçar a discussão. Arquivo e repertório, escrita e oralidade sendo tensionados. Serão criados mapas raciais que demonstrem a fratura realizada, bem como ela se mantém na contemporaneidade. Pretende-se compreender o fim do mundo do Antropoceno Branco, tendo as decisões hegemônicas tomadas no passado em uma escala urbana como materialidade das emergências contemporâneas. A partir destas duas temporalidades poderá ser discutida a ambivalência da agência matriarcal negra indissociando o presente-passado-futuro.

Temporalidade 3 - Planejamento Quilombola ou pelo fim do mundo como o conhecemos

Um olhar para o futuro conclui o trabalho. Será elaborado um Manifesto Quilombola que aponte para uma nova era que poderá ser chamada de Matriarcaloceno. Como percurso metodológico, será realizada uma escrita por-com as lideranças quilombolas de Belo Horizonte, representando a continuidade epistemológica negra (espacial e histórica) que são os quilombos. O manifesto parte de outros dois manifestos anteriores, o Manifesto Comunista de Marx e Engels e o Manifesto Ciborgue de Donna Haraway. O primeiro é um manifesto que busca unificar uma identidade coletiva (o proletariado) para transformar radicalmente a estrutura econômica e social. Já o segundo, avança e propõe fragmentar identidades - o Ciborgue - e pensar novas formas híbridas de existência e política, incluindo questões como raça e gênero nessa elaboração. A proposta de realização de um Manifesto Quilombola, propõe deslocar os limites tanto do Manifesto Comunista quanto do Manifesto Ciborgue mediante a experiência histórica e territorial da diáspora negra, tendo os quilombos como expressão fundamental de um matriarcado que pode apontar radicalmente os rumos para o fim do mundo como o conhecemos ou planos possíveis ou o que poderá ser aqui chamado de um planejamento quilombola.

Referências bibliográficas:

Bledsoe, A. The Negation and Reassertion of Black Geographies in Brazil. **ACME: An International Journal for Critical Geographies**, vol. 14, no. 1, July 2015, pp. 324-43, doi:10.14288/acme.v14i1.1153.

BUSTAMANTE, C. B. A. **Ambivalências urbanas: o protagonismo da população negra em Belo Horizonte: matipotência, ancestralidade e reparação**. 2023. 145 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Belo Horizonte, 2023.

_____. Entre a oralidade e a escrita: uma perspectiva da realidade brasileira na subjetivação de um sentido negro de lugar. **Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais**, [S. l.], v. 28, n. 1, 2026. DOI: 10.22296/2317-1529.rbeur.20261en. Disponível em: <https://rbeur.anpur.org.br/rbeur/article/view/7904>.

CARNEIRO, A. S. **Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil**. São Paulo: Selo Negro Edições, 2011.

CIRQUEIRA, D. M.; SANTOS, M. F. Considerações sobre as geografias das relações étnicoraciais e as geografias negras no Brasil. **Revista Anpege**, [s. l.], v. 19, n. 38, p. 1-31, 2023. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/anpege/article/view/15739/9617>.

COLLINS, P. H. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. **Revista Sociedade e Estado**, [s. l.], v. 31, n. 1, p. 99-127, jan./abr. 2016.

DÍAZ-BENÍTEZ, Maria Elvira. Vidas negras: pensamento radical e pretitude. In: BARZAGHI, C.; PATERNIANI, S. Z.; ARIAS, A. (org.). Tradução: PEREIRA, A. K. et al. **Pensamento negro radical**. São Paulo: Crocodilo; N-1 Edições, 2021.

ESTANISLAU, L. A. Eu sou neguinha?. **Educação em Revista**, [S. l.], v. 4, n. 07, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/edrevista/article/view/42346>.

FANON, Franz. **Peles negras, máscaras brancas**. São Paulo: UBU Editora, 2020.

FERDINAND, Malcom. **Uma ecologia decolonial: pensar a partir do mundo caribenho**. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

FU-KIAU, Kimbwandende Kia Bunseki. **O livro africano sem título: cosmologia dos Bantu-Kongo**. Tradução de Tiganá Santana. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2024.

GILMORE, Ruth. Fatal Couplings of Power and Difference: Notes on Racism and Geography. Professional Geographer - **PROF GEOGR**. 54. 15-24. 10.1111/0033-0124.00310, 2002.

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

GONZALEZ, L. A categoria político-cultural da amefricanidade. In: GONZALEZ, L. **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos**. Org. Flavia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GUIMARÃES, G. F. Geo-grafias negras & geografias negras. **Revista ABPN**, v. 12 (ed. especial), p. 292-311, 2020.

HALL, Stuart. Raça, o significante flutuante. **Revista Z Cultural**, ano VIII, nº 02. Tradução: Liv Sovik. Rio de Janeiro: Programa Avançado de Cultura Contemporânea (PACC UFRJ), 2013. Disponível em: <https://revistazcultural.pacc.ufrj.br/raca-o-significante-flutuante%Ef%80%AA/>

HAWTHORNE, C. Black Mediterranean Geographies: Translation and the Mattering of Black Life in Italy. **Gender, Place & Culture**, v. 30, n. 3, p. 484-507, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/0966369X.2022.2064836>.

HOOKS, Bell. **Escrever além da raça: teoria e prática**. São Paulo: Editora Elefante, 2022.

KELLEY, R. D. G. **Freedom dreams: the black radical imagination**. Boston: Beacon Street, 2002.

MBEMBE, A.. **Brutalismo**. São Paulo: n-1 edições, 2021.

MCKITTRICK, K. **Demonic Grounds: Black Women and the Cartographies of Struggle**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.

_____. On Plantations, Prisons and a Black Sense of Place. **Social & Cultural Geography**, v. 12, n. 8, p. 947-63, 2011.

_____. Dear April: The Aesthetics of Black Miscellanea. **Antipode**, v. 54, n. 1, p. 3-18, Jan. 2022.

MOULTON, A. A. Towards the Arboreal Side-Effects of Marronage: Black Geographies and Ecologies of the Jamaican Forest. **Environment and Planning E: Nature and Space**, v. 6, n. 1, p. 3-23, 2023.

NASCIMENTO, B. **Uma história feita por mãos negras**. Org. Alex Ratts. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

OLIVEIRA, Natália Mara Arreguy. **Regulação urbana: complexidades da legislação e dos parâmetros urbanísticos de Belo Horizonte**. 2019. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

PEREIRA, Josimeire Alves. **Para além do horizonte planejado: racismo e produção do espaço urbano em Belo Horizonte (séculos XIX e XX)**. 2019. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/1162323>.

PORTILHO, Kaká. Um matriarcado amerinafricano no Brasil. In: ALVES, Míriam Cristiane; SILVA, Ana Paula Melo da; DIAS, Raquel Silveira Rita; LAMPAZZI, Priscilla Pinheiro; PORTILHO, Kaká (org.). **Matripotência e mulheres olùṣọ : memória ancestral e a enunciação de novos imaginários**. Porto Alegre: Editora Rede Unida, 2021.

PULIDO, L. Geographies of Race and Ethnicity II: Environmental Racism, Racial Capitalism and State-Sanctioned Violence. **Progress in Human Geography**, v. 41, n. 4, p.524-33, 2017.

RAMOSE, M. **Sobre a legitimidade e o estudo da filosofia africana**. Ensaios Filosóficos, v. IV, out. 2011.

ROBINSON, C. J. **Marxismo Negro: A Criação da Tradição Radical Negra**. Tradução de Fernanda Silva e Sousa et al. São Paulo: Perspectiva, 2023. MARTINS, L. M. **Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 2021.

SANTOS, A. B. dos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023.

SILVA, D. F. da. **A dívida impagável**. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019.

_____. **Homo Modernus: para uma ideia global de raça**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

Heitor dos Prazeres: o “primitivo” e o “moderno” na crítica de arte (1937–1966)

Evandro José Faria Junior

Graduando em História

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

evandrojfaria7@gmail.com

Resumo: Ao longo dos anos, a pintura de Heitor dos Prazeres foi interpretada e reinterpretada pela crítica de arte e por diferentes abordagens expositivas. Músico e compositor, Prazeres também dedicou parte de sua trajetória à pintura, que passou a integrar sua vida após sua consagração como sambista no Rio de Janeiro e o falecimento de sua primeira esposa. Nasceu e viveu no Rio de Janeiro, na região da antiga Praça XI, denominada por ele como “África em miniatura” e conhecida hoje como Pequena África, que compreende parte da região portuária da capital fluminense. Como artista, dedicou-se sobretudo a retratar pessoas negras em contextos de sociabilidade, além de cenas do cotidiano urbano carioca. Nascido em 1898, dez anos após a abolição oficial da escravidão no Brasil, Prazeres testemunhou momentos importantes da cena pública nacional, como os primeiros anos da República e os debates em torno da construção da identidade nacional. Nesse cenário, a Semana de Arte Moderna de 1922 e seus desdobramentos colocaram em questão os sentidos da chamada “arte moderna” no Brasil (Cardoso, 2022), ao passo que outras leituras apontam para a existência de modernismos plurais em diferentes regiões do país (Velloso, 2010, 2015). Entretanto, como outras categorias historicamente localizadas, o termo “arte moderna” foi alvo de disputas e diferentes usos, dentre eles as formas de classificação estilística de pintores e de suas obras. Em atividade como pintor entre 1937 e 1966, Heitor dos Prazeres foi alvo de distintas interpretações e classificações de sua pintura e de seu estilo, tanto em vida quanto postumamente. Prazeres expôs seus quadros em diferentes lugares e momentos, em exposições individuais, coletivas, nacionais e internacionais, além de vencer o prêmio da I Bienal de Arte de São Paulo, em 1951, na categoria de pintura nacional. A crítica especializada, por meio de livros e artigos em periódicos, analisou sua produção e a classificou em categorias como primitivo, *naïf*, ingênuo, moderno e modernista. Nesse sentido, a pesquisa busca compreender como tais classificações foram mobilizadas pela crítica de arte e o que revelam sobre as disputas em torno da definição de arte moderna no Brasil, bem como sobre os modos de enquadramento, leitura e interpretação da produção artística negra no período analisado, evidenciando as tensões estéticas e raciais que atravessam essas interpretações.

Palavras-chave: Heitor dos Prazeres; crítica de arte; modernismo brasileiro

Ao longo dos anos, a discussão em torno da classificação e categorização de pinturas em estilos técnicos e estéticos tem suscitado intensos debates no campo da crítica de arte especializada. Enquanto artista, Heitor dos Prazeres não fugiu de tais questões, tendo suas obras discutidas como expressões de profundo lirismo, inocência, ingenuidade, primitivismo, entre outras classificações. Iniciou sua carreira como pintor em 1937, ano do falecimento de sua primeira esposa, já após a sua consolidação como sambista, fato sublinhado na primeira matéria

sobre Prazeres como artista visual, em 1938, na qual ele é adjetivado como “sambista-pintor”, uma escolha do amigo e crítico de arte Carlos Cavalcanti que considerava a carreira musical do conhecido “mano Heitor do cavaco”³.

Filho de Eduardo Alexandre dos Prazeres, marceneiro e músico militar, e de Celestina Gonçalves Martins, costureira, desenvolveu apreço pela música através do pai. Nasceu e viveu no Rio de Janeiro, na região da antiga Praça XI, denominada por ele como “África em miniatura” e conhecida hoje como Pequena África, que compreende parte da região portuária da capital fluminense. A casa de Tia Ciata, baiana que veio em diáspora da Bahia para o Rio de Janeiro e estabeleceu moradia na rua Visconde de Itaúna, na região da Praça XI, foi um importante polo para o desenvolvimento do samba carioca por conta de suas rodas e celebrações de candomblé nos fundos da casa, na qual Heitor dos Prazeres ocupava o cargo de ogã, responsável pela percussão ritual do terreiro de candomblé⁴. Além do próprio Heitor, Pixinguinha, Donga e João da Baiana compuseram o grupo que deu uma nova forma ao ritmo baiano que popularizou-se no Rio de Janeiro⁵.

Atualmente, diferentes exposições de arte contemporânea têm proposto uma revisão do lugar de Heitor dos Prazeres na História da Arte Brasileira. Nesses esforços, sua obra é mobilizada para refletir sobre a chamada “modernidade negra”, enfatizando o protagonismo de sujeitos negros na produção cultural brasileira e questionando o apagamento de figuras como Tia Ciata e o próprio Heitor nas narrativas sobre o samba e o carnaval, em contraste com a centralidade conferida a artistas como Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti. Além disso, há uma crítica sobre o papel da “modernidade paulista” nas discussões sobre a arte e o caráter categorizador de termos como “primitivo”, “naïf”, “ingênuo”, entre outros, para definir a produção artística de pessoas negras e artistas populares. Esse assunto voltará a ser discutido adiante.

A fim de prosseguir com a discussão, é importante localizar espacial e temporalmente a discussão em torno da arte brasileira durante o século XX. Marc Bloch, em *Apologia da História*, destaca a importância do historiador questionar o passado com questões do presente, a fim de ter mais condições de se embrenhar pelos vestígios do tempo e “unir o estudo dos mortos ao dos

³ CAVALCANTI, Carlos. **O brando gesto da princesa**. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, p. 2, 13 maio 1938. Disponível em: [Biblioteca Nacional Digital](#). Acesso em: 03 jun. 2026.

⁴ **HEITOR DOS PRAZERES É MEU NOME**: catálogo da exposição. Rio de Janeiro: MT Projetos de Arte; Centro Cultural Banco do Brasil, 2023.

⁵ MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. São Paulo: Todavia, 2022, p. 201.

vivos”⁶. Tal questão se faz presente nesta discussão, pois o reposicionamento de Heitor dos Prazeres no quadro dos grandes pintores brasileiros se dá, entre outras questões, pela forma como a crítica de arte o classificou ao longo de sua trajetória artística e por não ter sido enquadrado naquilo que era chamado de “moderno” ou “modernista” no correr do século XX no Brasil. Assim, são justamente os debates contemporâneos em torno de sua obra que permitem formular novas perguntas às fontes produzidas em seu tempo, possibilitando compreender não apenas como Heitor foi representado por seus contemporâneos, mas também os significados históricos dessas representações.

Para abordar a discussão relacionada ao modernismo no Brasil, é importante visitar a própria genealogia do termo “moderno” na cultura ocidental, cuja genealogia Monica Pimenta Velloso traça a partir do século XVI com base nas tensões entre os valores “antigos” (greco-romanos) e o novo. Ao avançar para o século XVIII, a autora destaca as diferentes visões sobre o passado e a valorização de temas como progresso, evolução, liberdade, democracia, ciência e técnica, além do reconhecimento do período nomeado como *modernité*. Assim, podemos compreender que o século XVIII é lido como a gênese da definição do moderno ocidental. Ainda segundo Velloso, o intelectual Charles Baudelaire lia o moderno como uma construção passado/presente, no qual celebrava o antigo e incluía o novo. Já o Modernismo, por sua vez, diz respeito à multiplicidade de transformações no campo das artes entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX, considerando diferentes estilos (expressionismo, dadaísmo, cubismo, entre outros), as constantes mudanças no mundo e as formas de linguagem e expressão artística frente a essas novas conformações⁷.

No Brasil, a data consagrada como grande marco do modernismo foi a Semana de Arte Moderna de 1922. Apesar de não ter sido imediata, a consolidação da semana no imaginário brasileiro aconteceu ao longo dos anos, em especial no intervalo entre as décadas de 1940 e 1970 com a forte presença de seus intérpretes e defensores na institucionalização do campo artístico de São Paulo, como a construção do Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo, em 1948 e do Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1949, sendo o primeiro dirigido por Lourival Gomes Machado, um dos defensores da Semana de Arte Moderna de 1922 como marco das artes

⁶ BLOCH, Marc. *Apologia da história, ou, O ofício de historiador*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, p. 60-68.

⁷ VELLOSO, Monica Pimenta. *História & modernismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010, p. 11-21.

plásticas no país e do seu papel na descoberta do Brasil⁸. Além disso, em 1951 aconteceu a inauguração da Bienal de São Paulo, outro elemento do protagonismo de São Paulo no debate institucional das artes⁹. Apesar das leituras e defesas da Semana como grande marco incontestável das artes em nosso país¹⁰, faz-se relevante destacar outros movimentos que aconteceram em momentos análogos ao evento de São Paulo.

Ao refletir sobre um dos pilares do modernismo - inclusive defendido pelos intérpretes de 1922 e pela geração antropofágica -, que é tida como a ruptura radical com o passado, torna-se possível falar de modernismos alternativos, ou seja, diferentes movimentos de renovação literária, intelectual e estética que aconteceram a partir de 1890¹¹. Mesmo com os discursos hegemônicos da paulistanidade, termo cunhado por Barbara Weinstein para caracterizar a identidade regional paulista vinculada a uma suposta excepcionalidade ligada ao moderno¹², aconteceram movimentos expressivos intrínsecos àquilo lido como “modernismo”, como são os casos do Rio de Janeiro, com seus intelectuais boêmios, caricaturistas e humoristas que dominavam as revistas¹³, e do Recife, com a expressão de Cícero Dias, nas artes plásticas, e Gilberto Freyre em sua releitura da formação do Brasil.

Entre as discussões correntes no Brasil dos anos 1930, quando Heitor dos Prazeres assumiu sua carreira como pintor, estava a busca pelo “homem brasileiro”, dada pela intenção de construir uma estátua em homenagem a esse tipo brasileiro na frente do palácio do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro, conhecido hoje como Palácio Capanema. A construção do palácio, entre 1936 e 1945, atravessando todo o período do Estado Novo, demonstra o cenário de busca pela modernização e construção de uma identidade totalmente nacional¹⁴. Nesse contexto nacionalista, o Estado também apropriou-se de expressões culturais, como o samba, em busca da

⁸ CARDOSO, Rafael. A reinvenção da Semana e o mito da descoberta do Brasil. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 36, n. 104, p. 14-34, 2022a.

⁹ CARDOSO, 2022a.; SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Le modernisme brésilien, entre consécration et contestation. Perspective: la revue de l'INHA*, Paris, n. 2, p. 325-342, 2013.

¹⁰ AMARAL, Aracy A. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Editora 34, 1998.

¹¹ CARDOSO, Rafael. *Modernidade em preto e branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022b, p. 17.

¹² WEINSTEIN, Barbara. *A cor da modernidade: a branquitude e a formação da identidade paulista*. São Paulo: EDUSP, 2022, p. 77.

¹³ VELLOSO, Monica Pimenta. **Modernismo no Rio de Janeiro**: turunas e quixotes. Rio de Janeiro: KBR, 2015.

¹⁴ CARDOSO, Rafael. *Op. cit.*, p. 248-249.

cultura “tipicamente brasileira”¹⁵. E é justamente atravessado no meio desse cenário que Heitor dos Prazeres inicia a sua carreira como pintor.

Carlos Cavalcanti, em 1941, publicou a matéria “Heitor dos Prazeres, um grande pintor negro”, na qual apresenta Prazeres como pintor: “um notável pintor negro brasileiro”¹⁶. O artigo mescla uma curta conversa entre Cavalcanti e o sambista, além das impressões do jornalista sobre a obra do artista. De acordo com tal matéria, Cavalcanti identifica beleza na relação do pintor com seu pertencimento racial e na transposição dessa experiência para as suas obras. O autor destaca que o encontro de Prazeres com a arte deu-se a partir de uma crise espiritual - a morte de sua esposa -, que o levou a deixar a música de lado e a investir na pintura. Para Cavalcanti, a pintura de Heitor dos Prazeres é dotada de lirismo - forma, cor, composição simétrica, horror à realidade -, produzindo “harmonias verdadeiramente cósmicas”; o crítico relaciona tais características ao pertencimento racial do artista: a pintura de Prazeres é descrita como “simples, como nascer, viver e morrer...”.

É possível perceber na escrita de Cavalcanti a forma como ele enxerga Heitor dos Prazeres, como alguém inocente, lírico, e com tais características vinculadas ao fato de ser um homem negro. Essa perspectiva não é trivial, nem única, pois ao longo dos anos, outros críticos de arte escreverão artigos de teor semelhante ou até mais descredibilizantes sobre o artista.

Em 1944, Heitor dos Prazeres compôs a comitiva de pintores brasileiros que expuseram na Inglaterra em apoio aos esforços da *Royal Air Force* contra o Eixo na Segunda Guerra Mundial. Tal exposição ocorreu nos salões da *Royal Academy of Arts* e contou com obras de 70 artistas modernistas brasileiros, tais como Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral e Volpi. A matéria “História fotográfica de uma exposição”, publicada na revista “Diretrizes: Política, Economia, Cultura (RJ)”, em 30 de dezembro de 1943¹⁷ detalha o processo de articulação da iniciativa, desde as primeiras conversas entre artistas e intelectuais até o apoio institucional do Ministério das Relações Exteriores. Além disso o texto ressaltou o papel de Augusto Rodrigues na formulação do projeto, bem como a participação do Itamaraty na viabilização da mostra, concebida também como contribuição brasileira ao esforço de guerra inglês durante a Segunda Guerra Mundial. A

¹⁵Sobre esse tema, consultar: PARANHOS, Adalberto. *Os desafinados: sambas e bambas no "Estado Novo"*. São Paulo: Intermeios; CNPq; Fapemig, 2015.

¹⁶CAVALCANTI, Carlos. **Heitor dos Prazeres, um grande pintor negro**. *Diretrizes: Política, Economia, Cultura*, Rio de Janeiro, n. 64, p. 4, 25, 11 set. 1941. Disponível em: [Biblioteca Nacional Digital](#). Acesso em: 03 jun. 2026.

¹⁷**História fotográfica de uma exposição**. *Diretrizes: Política, Economia, Cultura*, Rio de Janeiro, n. 183, p. 28, 30 dez. 1943. Disponível em: [Biblioteca Nacional Digital](#). Acesso em: 03 jun. 2026.

mesma viagem também trouxe notoriedade ao artista devido a compra de um de seus quadros pela então princesa Elizabeth da Inglaterra, que, ao se deparar com a obra, perguntou: “mas quem é e de onde vem este pintor extraordinário?”¹⁸.

No ano seguinte, em 1944, o famoso crítico de arte Sergio Milliet publicou o artigo “Diferenças ou Analogias?” no jornal *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro¹⁹, no qual versa a respeito da arte moderna, em especial a diferença entre “modernos” e “ingênuos”. Segundo ele: “O grande argumento dos detratores da arte moderna, e sua maior descoberta, tem sido as analogias entre as manifestações expressionistas ou surrealistas e as obras das crianças, dos loucos e dos primitivos”. Ao discutir sobre a deformação na arte, Millet ainda mencionou que o tal “primitivo” possui “valores culturais diferentes dos nossos”, enquanto, para o moderno, trata-se de “intenção expressiva”, por ter conhecimento sobre proporção e técnica artística. Ainda, afirma que existem ingênuos entre “artistas incultos da atualidade”, como Heitor dos Prazeres, ou seja, ele se refere ao pintor como um artista ingênuo, ou seja, alguém sem formação acadêmica cuja deformação formal tem origem na ignorância técnica - o que em nossa perspectiva, representa parte de críticas fundamentalmente racistas direcionadas a Prazeres.

Já em 1945, o crítico de arte Ruben Navarra publica um balanço da arte brasileira contemporânea e de seus artistas²⁰. O texto segue uma narrativa linear, elencando os primórdios da arte moderna no Brasil no século XX, que contou com forte influência da “Escola de Paris” e de seu “academicismo”, tendo como contrapartida artistas antiacadêmicos que valorizaram elementos regionais do Brasil, operando a transformação da técnica, da “ótica”, em “poética”. Nesse sentido, de acordo com Navarra, com a chegada da pintura moderna ao Brasil, houve um retorno ao “nativo” do país, que influenciou diversas correntes do modernismo, como a “Escola Paulista”, marcada por artistas como Tarsila do Amaral e Anita Malfatti, a “Escola do Rio”, com outros artistas em destaque, e movimentos no Nordeste, como ocorreu em Pernambuco com Cícero Dias, nas artes, e Gilberto Freyre, na escrita sociológica sob influência inglesa. Ruben Navarra também chama a atenção para a efervescência cultural do Rio de Janeiro, marcada pelo samba, pelos morros e por um “espírito regional e folclórico”. Nessa toada, o crítico abre margem para falar de Heitor dos Prazeres, “representante do sangue e do espírito afro-brasileiro

¹⁸ LIRIO, Alba. *Heitor dos Prazeres: sua arte e seu tempo*. Rio de Janeiro: ND Comunicação, 2003, p. 128.

¹⁹ MILLIET, Sergio. **Diferenças ou Analogias?** *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 6791, p. 25, 30, 10 dez. 1944. Disponível em: [Biblioteca Nacional Digital](#). Acesso em: 03 jun. 2026.

²⁰ NAVARRA, Ruben. **Iniciação à Pintura Brasileira Contemporânea**. *Revista Acadêmica*, Rio de Janeiro, n. 65, p. 16-31, 48, abr. 1945. Disponível em: [ICAA – International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston](#). Acesso em: 03 jun. 2026.

em nossa pintura”, dotado de espírito popular e conhecido por seu autodidatismo. Assinala ainda que a grandeza de Prazeres reside em sua autenticidade, que tudo nele vem da “força da natureza”, comparando-o a Aleijadinho e projetando-o como motivo de orgulho futuro para o Brasil, o “Rousseau afro-brasileiro”.

O ensaio de Navarra publicado em 1945, ano da morte de Mário de Andrade, denota o lugar de descrédito do modernismo brasileiro enquanto versão produzida pela Semana de 1922 durante a década de 1940. Apesar de seus artistas preservarem a credibilidade e continuarem a expor em diferentes mostras nacionais e internacionais, a narrativa da Semana de Arte Moderna de 1922 como precursora do modernismo brasileiro não possuía mais legitimidade. Anos antes, em 1942, Mário de Andrade proferiu a conferência “O movimento modernista”, no Rio de Janeiro, quando declarou que a Semana de 1922 deveria servir como lição e não como exemplo²¹, e realizou uma autocrítica sobre o movimento. Por outro lado, Lourival Gomes Machado, crítico de arte formado pela Universidade de São Paulo e integrante do grupo que fundou a Revista *Clima*²², dedicada à crítica literária e artística, lançou em 1947 o seu *Retrato da Arte Moderna do Brasil*²³, no qual defende o marco histórico representado pela Semana de Arte de 1922 e critica a posição de Ruben Navarra, a quem considera esclarecido por se tratar de um crítico de arte, mas não o autor original desta tese, advinda de autores do Recife, mais especificamente José Lins do Rego no prefácio de um livro de Gilberto Freyre. Ou seja, as ideias questionadoras sobre a Semana de Arte Moderna de 1922 como marco histórico e pioneiro do modernismo brasileiro circulavam pelo Brasil a partir de diferentes frentes e perspectivas, um sinal representativo de que a narrativa sobre a semana não era encampada automaticamente, nem mesmo em um lugar de glória que assumiu anos depois.

Além disso, Gomes Machado reconhece Tarsila do Amaral como “heroína”, a parafraseando sobre sua missão de descobrir o Brasil com suas viagens ao Amazonas e à Minas Gerais, em especial a cidade de Ouro Preto²⁴. A defesa do pioneirismo paulista aqui aparece de forma semelhante à que Aracy Amaral adotará posteriormente, na qual a “revolução estética” poderia apenas ser gerada em São Paulo²⁵, em um rompimento com o passado e instauração de uma nova mentalidade sobre as artes, e se colocar contra esse movimento significa uma igualdade

²¹ ANDRADE, Mário. **O movimento modernista**. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942. p. 79.

²² CARDOSO, 2022a.

²³ MACHADO, Lourival Gomes. **Retrato da arte moderna do Brasil**. São Paulo: Departamento de Cultura, 1947.

²⁴ MACHADO, 1947, p. 45.

²⁵ MACHADO, 1947, p. 48.

aos movimentos burgueses da época. Fato curioso é tal construção por Lourival Gomes Machado, posto que foi parte da elite paulista a responsável pelo financiamento da formação no exterior - em especial, Paris - dos artistas intérpretes da Semana de Arte Moderna de 1922, além de financiar o evento, na figura de Paulo Prado²⁶. Adiante, o crítico de arte destaca o caráter universal do modernismo e a ocorrência de diferentes movimentos paralelos, porém, com a necessidade da realização do evento em São Paulo a fim de que pudesse acontecer uma renovação na elite intelectual, que já amadurecida na geração de 1930 pôde contribuir na formação do movimento modernista brasileiro²⁷. Esse movimento mais maduro por conta da experiência de 1922 possibilitou em 1930 o aparecimento e a autonomia das “escolas” regionais, com um protagonismo evidenciado na chamada “Escola do Rio”, responsável por lançar ao mundo pintores como Cândido Portinari e Alberto da Veiga Guignard.

Lourival Gomes Machado dedica parte dos seus esforços em falar sobre a arte moderna no Brasil ao escrever sobre os pintores “espontâneos” ou “primitivos”, caracterizados por ele como detentores de um traçado “infantil” em suas obras, além de certa rudeza. Entretanto, Gomes Machado pondera que tais pintores, muitas vezes sem acesso ao ensino primário, trouxeram elementos importantes ao modernismo brasileiro, posto que representavam a arte popular buscada pelos pintores eruditos, em especial, com as obras da Semana de 1922²⁸. Ao dissertar sobre esse tema, Rafael Cardoso afirma que Tarsila, ao pintar a tela *Morro da Favela* em 1924, buscou através de uma estética *naïf* se enquadrar em uma espécie de “primitivismo às avessas”, ou seja, acentuar sua suposta relação com agrupamentos subalternos e suas identidades com o objetivo de despertar o interesse do público parisiense e assim fazerem-se mais modernos²⁹.

A discussão sobre a questão negra no Brasil feita pelos modernistas, na figura de Tarsila do Amaral, dizia mais respeito a questões externas do que a debates ocorridos no seio nacional. Em 1923, em Paris, a pintora brasileira produziu o quadro *A negra*, em que uma mulher negra é representada de forma grotesca, com membros grandes, como um dos seios, que aparece pendente frente ao seu corpo, e os lábios excessivamente largos. Esse trabalho, ao contrário de indicar apoio e movimentação da classe artística em torno da questão negra brasileira, dizia respeito à sua aproximação ao debate primitivista francês, representado pelo movimento

²⁶ CARDOSO, 2022b, p. 18..

²⁷ MACHADO, 1947, p. 57-58.

²⁸ MACHADO, 1947, p. 71.

²⁹ CARDOSO, 2022b, p. 64-65.

nérophilie (negrofilia)³⁰. Assim, podemos perceber o desinteresse pelos debates raciais no Brasil, sobretudo ao visualizar a incipiência das discussões nos manifestos modernistas, como o “Manifesto da poesia Pau-Brasil” (1924) e o “Manifesto Antropófago” (1928). Além disso, os antropófagos dedicaram seus esforços para contornar o tema do primitivismo nas artes, colocando-se como algo distinto do segundo grupo, em um estágio superior ao dos primitivos. Isto porque os antropofagistas interpretavam o primitivismo como a ausência da civilização. Os antropofagistas, por sua vez, buscavam retomar um passado romântico, selvagem, próximo da natureza, ou seja, em um estágio de despojo de valores civilizados a partir de uma perspectiva freudiana, em busca da chamada “descida antropofágica”³¹. Em resumo, o que separa o selvagem do primitivo é o ato consciente de abandono das virtudes em busca de um passado romântico e do “homem natural”, enquanto o primitivismo era frequentemente associado à ausência de civilidade e valores ocidentais de determinadas comunidades, entre elas, as populações afro-brasileiras.

Assim como tantas outras expressões artísticas, é difícil demarcar o que seriam as origens do primitivismo. Entretanto, é possível notar na Europa movimentos contínuos de artistas não-acadêmicos, muitas vezes originários de zonas camponesas, além de pintores que expressavam ideais românticos ou aproximação com sentimentos mais internos, além de pintarem fazendo uso de pouca técnica e grande expressividade nas cores e traços³². Além disso, os séculos XIX e XX foram marcados por fortes contatos da cultura europeia com culturas de países africanos, asiáticos e da Oceania, tidos como primitivos a partir da ótica colonial europeia, mas responsáveis por inspirar artistas europeus, como Pablo Picasso³³. Na Alemanha, o termo *naïf* (ingênuo, em tradução livre) foi fortemente empregado de forma pejorativa por críticos da época em relação a obras que rejeitavam o academicismo e a técnica, representando elementos românticos e cotidianos, além de pinturas de artistas mulheres, mas também podia representar técnicas inovadoras nas artes. Um dos grandes expoentes da chamada pintura primitiva europeia foi o francês Henri Rousseau, que produziu diversas telas relacionadas à selva e pesquisou sobre arte indígena³⁴.

³⁰ CARDOSO, 2022b, p. 206.

³¹ CARDOSO, 2022b, p. 211-212.

³² FREITAS, Maria Helena Sassi. **Pintura naïve: conceitos, características e análises** — quatro exemplos em São Paulo. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2011.

³³ PRICE, Sally. **Arte primitiva em centros civilizados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

³⁴ FREITAS, 2011, p. 28-29.

Nesse sentido, a pintura primitiva, ou *naïf*, surgiu no Brasil antes da década de 1930, mas é com Heitor dos Prazeres e outros pintores da mesma época que ela ganha novos contornos. Voltando a Lourival Gomes Machado, em *Retrato da Arte Moderna do Brasil*, o crítico de arte destaca Prazeres como o primeiro expoente das culturas negras das grandes cidades no campo das artes plásticas. No entanto, uma de suas frases chama a atenção: “Desta vez, o negro citadino, cultor dos enormes núcleos de alegria pura e de fidelidade a seus próprios padrões, deixa de ser o assunto do tantos pintores modernos, para ser ele próprio, o pintor”³⁵. Nesta sentença, Gomes Machado disserta sobre o importante movimento de Heitor dos Prazeres com sua produção pictórica: o negro que deixou de ser inspiração a pintores modernos - brancos, em sua maioria - e se tornou o pintor que representa outras pessoas negras. O crítico ainda destaca a “imunidade” do pintor carioca à pintura branca e que sociólogos que tentasse encontrar marginalidade nas telas de Heitor dos Prazeres teriam suas tentativas frustradas, ou seja, Heitor dos Prazeres representava outro estágio da pintura nacional, afastado dos “pintores brancos”, e ao mesmo tempo pertencente à cultura urbana do Rio de Janeiro, recusando o rótulo da marginalidade em sua produção. Adiante, Gomes Machado disserta a respeito do método de Prazeres para produzir suas obras, “capaz de ensandecer um acadêmico”, mas com domínio das tintas e cores. A fim de encerrar a discussão sobre o pintor carioca, Lourival Gomes Machado questiona a ausência dele na “fila dos pelotões do Modernismo consagrado e vitorioso”³⁶.

Em comparação, Ruben Navarra consagra Heitor dos Prazeres como “gênio da raça negra”, com importância comparada a de Aleijadinho por conta de seu “sangue negro”. Ademais, salienta que suas obras têm sabor de “povo” e “afro-brasileiro”, sem influências internacionais, sendo chamado de “Rousseau afro-brasileiro”, em comparação com o pintor francês. Entretanto, Navarra não deixa de demarcar elementos como a autenticidade, o instinto, a força da natureza, a intuição, a ingenuidade e a esperteza³⁷. Portanto, apesar do destaque e elogios à obra de Heitor dos Prazeres, Navarra deixa explícito seu olhar essencializante em torno do pertencimento racial do pintor. Aqui e em Lourival Gomes Machado podemos perceber a presença de Heitor dos Prazeres na pintura brasileira como alguém separado de um movimento organizado e hegemônico, uma exceção no campo artístico; antes de se deter em Prazeres, Navarra menciona “manifestações individuais” no campo da plástica brasileira, em um forte sinal de “independência

³⁵ MACHADO, 1947, p. 72.

³⁶ MACHADO, 1947, p. 73.

³⁷ NAVARRA, 1945, p. 30-31.

criadora”³⁸, o que fortalece essa chave de leitura. Lourival Gomes Machado, por sua vez, também destaca o pintor carioca como um “caso bem marcadamente único, ilha completamente isolada do arquipélago” (p. 72) ao tratar dos primitivos na arte brasileira. Desta forma, podemos entender que Heitor dos Prazeres figurava nas discussões em torno da arte moderna brasileira nos anos 1940, inclusive com sua produção pictórica enquadrada na categoria de “moderna”, mesmo que apartada dos artistas convencionados como canônicos da arte modernista do Brasil. Entretanto, mesmo com os casos analisados, Prazeres não deixa de ser autêntico, intuitivo e inculto para a crítica de arte do período por conta de seu autodidatismo e pertencimento racial, mesmo que seja considerado por Lourival Gomes Machado como um representante do movimento de renovação das artes plásticas no Brasil, em especial ao movimento modernista³⁹.

No ano de 1951 aconteceu a I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, na qual Heitor dos Prazeres foi premiado com a medalha de prata na categoria de pintura nacional; o primeiro lugar ficou com Tarsila do Amaral⁴⁰. Segundo Alba Lirio, o pintor alcançou o “rol dos pintores *naïfs* brasileiros que contribuiriam para a valorização deste gênero de arte no país”⁴¹. À época funcionário do Ministério da Educação e Saúde, recebeu licença e o valor das passagens para São Paulo pelo ministro da Educação, Simões Filho. Segundo fontes da época, Heitor dos Prazeres foi saudado pelo próprio presidente Getúlio Vargas pela premiação. O *Diário da Noite*, jornal de São Paulo, noticia e entrevista Heitor dos Prazeres sobre sua premiação na Bienal⁴². Descrito como “pintor modernista brasileiro”, Prazeres demonstra surpresa e gratidão pela premiação, pois não a esperava ao concorrer com “artistas de muito maior projeção e valor” do que ele. O artista afirma que a premiação, juntamente com o reconhecimento da princesa Elizabeth por um de seus quadros e a menção honrosa de um museu de arte dos Estados Unidos, são fontes de estímulo. Além disso, agradece ao presidente Getúlio Vargas e ao ministro da Educação pela oportunidade de realizar cursos de aperfeiçoamento no Museu de Belas Artes⁴³.

³⁸ NAVARRA, 1945, p. 28.

³⁹ MACHADO, 1947, p. 71.

⁴⁰ PINHEIRO, Bruno. Moenda de Heitor dos Prazeres, medalha de prata na I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. **Revista de História da Arte e da Cultura**, Campinas, v. 2, n. 2, p. 119-141, jul.-dez. 2021. DOI: 10.20396/rhac.v2i2.15139. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/rhac/article/view/15139>. Acesso em: 03 jun. 2026.

⁴¹ LIRIO, 2003, p. 132-133.

⁴² “Experimentei grande surpresa quando soube que fui premiado”. **Diário da Noite**, São Paulo, n. 8242, p. 6, 8 nov. 1951. Disponível em: [Biblioteca Nacional Digital](#). Acesso em: 03 jun. 2026.

⁴³ **Simplex letra E, do Ministério da Educação**. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 249, p. 8, 26 out. 1951. Disponível em: [Biblioteca Nacional Digital](#). Acesso em: 03 jun. 2026.

Segundo Bruno Pinheiro, a imprensa foi cuidadosa ao noticiar o prêmio, visto como algo fora do radar naquele contexto⁴⁴.

Após a premiação, Heitor dos Prazeres circulou pelo Brasil e pelo mundo em diferentes exposições de arte individuais ou coletivas; entre elas, a Bienal de Veneza de 1952, a II Bienal de São Paulo, em 1953, diferentes exposições sobre arte moderna brasileira pelo mundo, a exposição Pintores Primitivos Brasileiros (1966), em Moscou⁴⁵, e o 1º Festival Mundial de Artes Negras (1966), em Dakar, no Senegal⁴⁶. O 1º Festival Mundial de Artes Negras contou com apresentações de música, dança, artes plásticas, entre outras expressões artísticas. No campo das artes plásticas, houve a presença de Rubem Valentim e Heitor dos Prazeres, cumprimentados pessoalmente pelo presidente Léopold Senghor. A delegação brasileira foi organizada pelo Itamaraty, com o auxílio do Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia⁴⁷. O pintor carioca faleceu no mesmo ano.

Mesmo postumamente, a obra de Heitor dos Prazeres continuou a circular nos circuitos nacionais da arte com a mesma ambiguidade: obras primitivas? *Naijs*? Espontâneas? Ingênuas? Modernistas? Desta forma, o papel da crítica de arte no Brasil foi muito importante para colocar em debate a obra de Prazeres; entretanto, é possível observar em determinados momentos a crítica como propagadora das ideias de determinadas elites, sejam elas artísticas ou econômicas, e também o seu papel de comparação da produção contemporânea com o passado brasileiro⁴⁸. Além disso, Aureo Guilherme Mendonça também destaca a pouca influência da crítica na produção artística brasileira, com pouca consideração por parte dos artistas, em contraste com o que acontecia na Europa e no hemisfério norte em geral⁴⁹.

Heitor dos Prazeres também se posicionou nos debates em torno das categorias estilísticas e de sua própria produção. Na matéria assinada por Jayme Maurício no Correio da

⁴⁴ PINHEIRO, 2021.

⁴⁵ MAURÍCIO, Jayme. **Primitivos brasileiros em Moscou**. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 2, 30 mar. 1966. Disponível em: [Biblioteca Nacional Digital](#). Acesso em: 03 jun. 2026. Matéria de Jayme Maurício sobre a exposição de artistas primitivos que aconteceu em Paris e que foi levada a Moscou, capital soviética. Sobre Heitor dos Prazeres, é dito que ele é o “mais clássico”, mais próximo ao “pré-renascentismo” e com inspiração “cem por cento popular”, motivado pelo samba e pelo frevo.

⁴⁶ O site do Itaú Cultural compilou as exposições que contaram com obras de Heitor dos Prazeres: **ITAÚ CULTURAL**. *Heitor dos Prazeres: eventos*. Enciclopédia Itaú Cultural. São Paulo: Itaú Cultural, [s.d.]. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/3506-heitor-dos-prazeres/eventos>. Acesso em: 03 jun. 2026.

⁴⁷ COSTA, Flávio. **África: o festival da negritude**. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 733, p. 56-65, 7 maio 1966. Disponível em: [Biblioteca Nacional Digital](#). Acesso em: 3 jun. 2026.

⁴⁸ MENDONÇA, Aureo Guilherme. **O labirinto do Brasil moderno**: a crítica de arte de 30 a 50. Curitiba: Appris, 2023, p. 64.

⁴⁹ MENDONÇA, 2023, p. 65.

Manhã em 1961, é noticiada a exposição a ser inaugurada no Museu de Arte Moderna do Rio, que contará com obras de Heitor dos Prazeres, Edelweiss e M'Boy; além disso, destaca-se no texto que nenhum dos três artistas aceita o rótulo de “primitivo”, “ingênuo” ou “folclórico”⁵⁰. Em entrevista também ao *Correio da Manhã* em 1966, após sair do hospital em decorrência de uma cirurgia, Heitor afirma que foi descoberto como pintor por Carlos Cavalcanti em 1937 e, depois disso, expôs em Belo Horizonte em 1940 e teve seus quadros enviados a Londres em 1945. Apesar da trajetória como pintor, nessa entrevista Heitor dos Prazeres considerou-se mais sambista que pintor: “Pintura foi máscara que me botaram”⁵¹. Os relatos supracitados apresentam certo incômodo do artista acerca dos debates teóricos sobre a arte, ainda mais considerando o seu lugar nessas discussões. Sobre si e sua produção, expôs verbalmente em um depoimento filmado em 1965 por Antônio Carlos da Fontoura:

A minha pintura para mim é importante. É uma fuga das minhas dores, das minhas mágoas, do meu sofrimento, das minhas paixões. Eu me sinto num outro mundo, um mundo sofredor, um mundo gozador, um mundo de felicidade. Um mundo feliz. É, a pintura me dá toda essa alegria, me proporciona tudo isso que é riqueza para mim. Na pintura eu sonho, eu sonho música, eu sonho momentos amorosos, eu sonho alegria, enfim, tudo eu sonho, tudo me dá riqueza. Não consigo fazer nada que não existe porque eu não me sinto bem. Estas figuras que eu faço são de coisas que eu já vi, que ainda existem, estes bailes, estas macumbas, estes sambas, estas coisas que existem. Tanto existem que eu sou um dos que existem. Não preciso ver mais, não preciso modelo. Eu tenho tudo aquilo do passado e de agora, dentro da minha memória. (PRAZERES, 1965)⁵².

Adiante, o pintor ainda declara que se sente frustrado por fazer o que não quer, por ser obrigado a produzir e comercializar seus quadros: “O artista que é obrigado a comercializar-se, a atender situações de mercado, vive acorrentado e acaba morrendo não fazendo aquilo que ele quer.” (PRAZERES, 1965). Assim, é possível perceber que Heitor dos Prazeres se afastava das classificações feitas pelos críticos de arte e se definia como um pintor do povo, com inspirações do seu cotidiano e experiências no mundo, demonstrando também o seu pesar pelas imposições que a produção artística atribuía a ele.

Por fim, é importante salientar que a intenção desse trabalho não é a de classificar - assim como os críticos de arte faziam - a obra de Heitor dos Prazeres dentro ou fora da pintura

⁵⁰MAURÍCIO, Jayme. **Dos Prazeres, Edelweiss e M'Boy.** *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 2, 15 mar. 1961. Disponível em: [Biblioteca Nacional Digital](#). Acesso em: 03 jun. 2026.

⁵¹ **Iê-iê-iê vem do candomblé afirma sambista Heitor.** *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 7, 10 ago. 1966. Disponível em: [Biblioteca Nacional Digital](#). Acesso em: 03 jun. 2026.

⁵² **PRAZERES, Heitor dos.** Depoimento extraído do documentário *Heitor dos Prazeres*, de Antônio Carlos da Fontoura. Disponível em: https://portacurtas.org.br/filme/?name=heitor_dos_prazeres. Acesso em: 03 jun. 2026.

modernista ou primitivista, mas compreender as disputas em torno da arte, do moderno e das questões raciais no Brasil do século XX. Nesse sentido, é importante compreender que tais classificações e debates sobre o moderno e o primitivo foram historicamente construídas em torno de elementos nacionais, estilísticos e raciais, contribuindo para a nossa visão do presente e da valorização das artes. Entretanto, destaco que tais ideias não estão congeladas no tempo e que é importante questioná-las, historicizá-las, e entender o seu papel na construção de mentalidades e visões de mundo.

Referências bibliográficas:

- AMARAL, Aracy A. **Artes plásticas na Semana de 22**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- ANDRADE, Mário de. **O movimento modernista**. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942.
- BLOCH, Marc. **Apologia da história, ou, O ofício de historiador**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- CARDOSO, Rafael. A reinvenção da Semana e o mito da descoberta do Brasil. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 36, n. 104, p. 14–34, 2022a.
- CARDOSO, Rafael. **Modernidade em preto e branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890–1945**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022b.
- FREITAS, Maria Helena Sassi. **Pintura naïve: conceitos, características e análises — quatro exemplos em São Paulo**. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes) — Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo, 2011.
- LIRIO, Alba. **Heitor dos Prazeres: sua arte e seu tempo**. Rio de Janeiro: ND Comunicação, 2003.
- MACHADO, Lourival Gomes. **Retrato da arte moderna do Brasil**. São Paulo: Departamento de Cultura, 1947.
- MENDONÇA, Aureo Guilherme. **O labirinto do Brasil moderno: a crítica de arte de 30 a 50**. Curitiba: Appris, 2023.
- MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. São Paulo: Todavia, 2022.
- PARANHOS, Adalberto. **Os desafinados: sambas e bambas no "Estado Novo"**. São Paulo: Intermeios; CNPq; Fapemig, 2015.

PINHEIRO, Bruno. *Moenda* de Heitor dos Prazeres, medalha de prata na I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. **Revista de História da Arte e da Cultura**, Campinas, v. 2, n. 2, p. 119–141, jul./dez. 2021. DOI: 10.20396/rhac.v2i2.15139.

PRICE, Sally. **Arte primitiva em centros civilizados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Le modernisme brésilien, entre consécration et contestation. **Perspective: la revue de l'INHA**, Paris, n. 2, p. 325–342, 2013.

VELLOSO, Monica Pimenta. **História & modernismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

WEINSTEIN, Barbara. **A cor da modernidade: a branquitude e a formação da identidade paulista**. São Paulo: EDUSP, 2022.

Fontes impressas — periódicos

CAVALCANTI, Carlos. O brando gesto da princesa. **Diário da Noite**, Rio de Janeiro, p. 2, 13 maio 1938. Disponível em: Biblioteca Nacional Digital. Acesso em: 03 jun. 2026.

CAVALCANTI, Carlos. Heitor dos Prazeres, um grande pintor negro. **Diretrizes: Política, Economia, Cultura**, Rio de Janeiro, n. 64, p. 4, 25, 11 set. 1941. Disponível em: Biblioteca Nacional Digital. Acesso em: 03 jun. 2026.

COSTA, Flávio. África: o festival da negritude. **Manchete**, Rio de Janeiro, n. 733, p. 56–65, 7 maio 1966. Disponível em: Biblioteca Nacional Digital. Acesso em: 03 jun. 2026.

História fotográfica de uma exposição. **Diretrizes: Política, Economia, Cultura**, Rio de Janeiro, n. 183, p. 28, 30 dez. 1943. Disponível em: Biblioteca Nacional Digital. Acesso em: 03 jun. 2026.

Iê-iê-iê vem do candomblé afirma sambista Heitor. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 7, 10 ago. 1966. Disponível em: Biblioteca Nacional Digital. Acesso em: 03 jun. 2026.

MAURÍCIO, Jayme. Dos Prazeres, Edelweiss e M'Boy. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 2, 15 mar. 1961. Disponível em: Biblioteca Nacional Digital. Acesso em: 03 jun. 2026.

MAURÍCIO, Jayme. Primitivos brasileiros em Moscou. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 2, 30 mar. 1966. Disponível em: Biblioteca Nacional Digital. Acesso em: 03 jun. 2026.

MILLIET, Sergio. Diferenças ou Analogias? **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, n. 6791, p. 25, 30, 10 dez. 1944. Disponível em: Biblioteca Nacional Digital. Acesso em: 03 jun. 2026.

NAVARRA, Ruben. Iniciação à Pintura Brasileira Contemporânea. **Revista Acadêmica**, Rio de Janeiro, n. 65, p. 16–31, 48, abr. 1945. Disponível em: ICAA — International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston. Acesso em: 03 jun. 2026.

Simples letra E, do Ministério da Educação. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n. 249, p. 8, 26 out. 1951. Disponível em: Biblioteca Nacional Digital. Acesso em: 03 jun. 2026.

"Experimentei grande surpresa quando soube que fui premiado". **Diário da Noite**, São Paulo, n. 8242, p. 6, 8 nov. 1951. Disponível em: Biblioteca Nacional Digital. Acesso em: 03 jun. 2026.

Fontes audiovisuais

PRAZERES, Heitor dos. Depoimento extraído do documentário *Heitor dos Prazeres*, direção de Antônio Carlos da Fontoura, 1965. Disponível em: https://portacurtas.org.br/filme/?name=heitor_dos_prazeres. Acesso em: 03 jun. 2026.

Fontes digitais institucionais

ITAÚ CULTURAL. Heitor dos Prazeres: eventos. **Enciclopédia Itaú Cultural**. São Paulo: Itaú Cultural, [s.d.]. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/3506-heitor-dos-prazeres/eventos>. Acesso em: 03 jun. 2026.

Retomadas afrodiaspóricas contemporâneas em Belo Horizonte

Ana Livia Ferreira da Costa

Mestranda em Arquitetura e Urbanismo

Universidade Federal de Minas Gerais

liviafcoosta@gmail.com

Resumo: Em antagonismo à desterritorialização e ao soterramento da arqueologia negra belorizontina, ações contemporâneas de retomada de territórios afrodiaspóricos seguem tensionando as brechas e fissuras das tentativas de apagamento dos primórdios da ocupação negra em Belo Horizonte. Dentre essas contranarrativas, destacam-se as retomadas afrodiaspóricas contemporâneas do Kilombu Manzo Ngunzo Kaiango e da Ocupação Maria do Arraial. Defende-se que tais retomadas constituem-se como agências de processos de insurreição urbana, reparação histórica e restituição dos territórios usurpados, reconfigurando agências políticas antirracistas e reorientando o(s) horizonte(s) de futuro.

Palavras-chave: retomadas; Kilombu Manzo; Maria do Arraial.

Retomadas afrodiaspóricas contemporâneas

Em contraposição à história oficial, que enaltece a “modernidade” e o “progresso”, narrativas e lutas negras enfrentam, desde o movimento abolicionista, os processos de desterritorialização (Costa, 2007) e opressão coloniais. Apesar das reiteradas investidas da branquitude na produção de silêncios, esquecimentos e invisibilidades, ações contemporâneas de retomada dos territórios negros – seja de comunidades quilombolas ou do antigo Arraial do Curral del Rey de forma ampla – seguem tensionando as brechas e fissuras das tentativas de apagamento dos primórdios da ocupação negra em Belo Horizonte.

Quando completei dez anos, comecei a adestrar bois. Foi assim que aprendi que adestrar e colonizar são a mesma coisa. **Tanto o adestrador quanto o colonizador começam por desterritorializar o ente atacado quebrando-lhe a identidade**, tirando-o de sua cosmologia, distanciando-o de seus sagrados, impondo-lhe novos modos de vida e colocando-lhe outro nome. O processo de denominação é uma tentativa de apagamento de uma memória para que outra possa ser composta (SANTOS, 2023, p. 2). [Grifo do autor]

Dentre essas contranarrativas, destacam-se as retomadas afrodiaspóricas contemporâneas do Kilombu⁵³ Manzo Ngunzo Kaiango e da Ocupação Maria do Arraial, que tensionam estética e politicamente a construção histórica da cidade de Belo Horizonte, centralizando a contribuição da população negra, que conformava 69,87% dos moradores do Arraial do Curral del Rey antes da sua remoção deliberada pela construção da cidade planejada (Pereira, 2019). Em antagonismo à desterritorialização e ao soterramento da arqueologia negra belorizontina, mas em imbricada relação, o movimento de reterritorialização – criação ou invenção de territórios – é expresso pelas retomadas, aquilombamentos e espaços de resistência na diáspora, a exemplo das comunidades tradicionais de matriz africana e das vilas, favelas, periferias e ocupações urbanas, constituídas historicamente pela população parda e preta da cidade.

Entendemos [...] que seria necessário educar as nossas crianças e que teríamos que trazê-las para perto no processo de retomada do nosso território. Conversamos com elas sobre as retomadas de território no presente – as ocupações – e explicamos a elas que **primeiro vieram os quilombos, que dos quilombos surgiram as favelas, e que depois das favelas vieram as ocupações. Elas passam a entender, assim, que tudo é quilombo** (KIDOIALÊ, 2023, p. 98). [Grifo do autor]

Nessa disputa entre projetos controversos de sociedade, as retomadas afrodiaspóricas contemporâneas extrapolam “o mero retorno à terra ou a posse da terra” (COSTA; SILVA, 2022, p. 93), conformando-se essencialmente enquanto uma retomada cosmológica da identidade e dos modos de vida que permaneceram sólidos e vivos pelo repasse, por meio da oralidade entre as gerações durante séculos, dos conhecimentos e saberes originários, os quais ultrapassaram as “barreiras identitárias ou hierarquias sociais oriundas das construções históricas e políticas instituídas pelo colonialismo/modernidade” (Ibidem, p. 69).

Nossa perspectiva de Retomada é, portanto, contra-colonial, transformadora e revolucionária ao considerar uma radical ruptura com as bases dos poderes hoje vigentes. [...] Retomada implica na implementação de uma mudança de perspectiva cosmológica que visa uma radical alteração na organização das relações sociais, ambientais, institucionais, políticas e etc. E para isso é necessário retomarmos os marcos das perspectivas cosmológicas subjugadas e preteridas por um sistema-mundo que redefiniu o ordenamento do mundo social em seu próprio favor (COSTA; SILVA, 2022, p. 93).

Tais retomadas estão assentadas em um conflito cosmológico entre a sociedade ocidental – e de passado colonial – e as cosmovisões dos povos originários e dos povos em diáspora

⁵³ A grafia aqui utilizada corresponde à adotada pela liderança kilombola Makota Kidoialê em publicações recentes.

africana, que efetivamente construíram o chão que hoje pisamos e chamamos de país, conflito este que persiste do século XVI até a contemporaneidade. Tal enfrentamento é histórico e os exemplos que abordaremos a seguir são atualizações, no tempo e no espaço, de uma luta incessante pela reterritorialização das comunidades indígenas, afro-brasileiras e seus descendentes.

“Nós não possuímos a terra, mas pertencemos a ela”: o Kilombu Manzo Ngunzo Kaiango

Na primeira vez que a ouvi, Makota Kidoialê⁵⁴ citou Nego Bispo ao falar que “mesmo que nos queimem, refaremos um novo Palmares”⁵⁵, apontando que mesmo ao queimarem as palavras escritas, restará ao povo negro a oralidade. Nas palavras de Bispo (2018), “mesmo que queimem a escrita, não queimam a oralidade, mesmo que queimem os símbolos, não queimam os significados, mesmo que queimem os corpos, não queimam a ancestralidade.” Nessa discussão sobre a primazia da oralidade, optou-se, metodologicamente, pela inclusão de trechos de relatos orais em diálogo com trechos escritos e publicados.

Em um segundo momento, Makota abordou o pontapé inicial da sua aproximação com a academia, ao revelar que “Pai Benedito me disse ‘você precisa aprender a língua dos brancos, porque se você falar a língua dos pretos, eles não vão te ouvir’”⁵⁶. Nessa guerra de denominações, como formulado por Bispo (2023), as palavras germinantes deverão sobrepor os conceitos acadêmicos. Ao ouvi-los e lê-los, deparei-me com o flagrante entre mundos díspares, na multiplicidade do incomum – em um esforço oposto às tentativas usuais de “familiarizar” o divergente.

Em outros escritos em que traduzi os saberes ancestrais de nossa geração avó da oralidade para a escrita, trouxemos algumas denominações que as pessoas na academia chamam de conceitos. A partir daí, seguimos na prática das denominações dos modos e das falas, para contrariar o colonialismo. É o que chamamos de **guerra das denominações: o jogo de contrariar as palavras coloniais como modo de enfraquecê-las** (SANTOS, 2023, p.3). [Grifo do autor].

Em uma breve contextualização histórica (KIDOIALÊ, 2018) da constituição do Kilombu Manzo Ngunzo Kaiango, ressaltam-se alguns marcos importantes: em 1973, a

⁵⁴ Makota Kidoialê (Cássia Cristina), filha da matriarca Mametu Muiandê (Mãe Efigênia) do Kilombu Manzo Ngunzo Kaiango.

⁵⁵ Fala de Makota Kidoialê em evento intitulado “Encontro de Saberes: promovendo a diversidade epistêmica”, realizado durante a Semana de Conhecimento da UFMG em outubro de 2024.

⁵⁶ Fala de Makota Kidoialê intitulada “Vozes pretas, futuros possíveis” em evento virtual da pós-graduação Cidades em Disputa na Escola da Cidade, realizado em abril de 2025.

construção do primeiro terreiro da Mãe Efigênia; em 2007, a certificação como remanescente de quilombo pela Fundação Cultural Palmares; em 2012, a expulsão dos moradores do Manzo, a sua estadia em um abrigo público e seu retorno no mesmo ano por meio de uma decisão judicial; em 2017, a aprovação do registro como Patrimônio Cultural Imaterial de Belo Horizonte; em 2021, a entrega do título de propriedade da terra de área parcial do Kilombu pela gestão pública municipal; e em 2024, a retomada do território sagrado Kewá Matamba.

Imagem 01: Retomada Kilombola do território sagrado Kewá Matamba.



Fonte: Luiza Poeiras (maio de 2024). Disponível em:
<https://averdade.org.br/2024/05/mg-nasce-a-retomada-do-kewa-matamba-em-belo-horizonte/>

Nesse cenário, a expulsão dos moradores do Kilombu Manzo foi marcada por violências concretas e simbólicas de um processo de desterritorialização. Para o retorno ao seu território, ainda em 2012, “foi preciso uma decisão judicial, emitida pelo Ministério Público Federal a partir de um laudo do [...] Iphan que atestava que a área não tinha riscos de desabamento” (KIDOIALÊ; OLIVEIRA, 2025, pps. 165 e 166). Entretanto, o retorno da comunidade quilombola do Manzo ao território foi perpassada pelos impactos das ações de desancoramento realizadas pelo Estado. Tal processo de reterritorialização contemplou, além do retorno à terra, a retomada da memória, da cultura e da tradição do Kilombu.

Eu sinto que o jatobá tinha a mesma força que a minha mãe tem. Quando nos tiraram daqui, quando a minha mãe foi embora, cortaram o jatobá. [...] Foi

assim que perdemos os nossos caminhos. Os caminhos até a Mata da Baleia (KIDOIALÊ, 2023, p. 94).

Alargando a escuta, em março de 2025, pude ouvir Makota e outros guardiões de saberes no território do Kilombu Manzo, percorrendo a Trilha de Ogum na Mata da Baleia, em uma ação do projeto “Kilêmbé Ebó não é lixo”, vinculado ao “Educação de Kilombu”. O grupo se reuniu na sede do Manzo para, juntos, nos deslocarmos até a Mata da Baleia, conhecermos as águas, coletarmos os materiais descartados na floresta e seguirmos para o terreiro na Mata, no qual sentamos, conversamos e cantamos por um tempo mais estendido. Acessamos o fato de que, com a ascensão das igrejas evangélicas e pentecostais nos territórios periféricos, muitos espaços físicos de terreiros deixaram de existir, sendo este onde estávamos um lugar remanescente de encontros possíveis.

Iza Reis (2025) escreveu uma síntese a respeito: “durante o percurso, experimentamos o que Milton Santos chamaria de uma outra racionalidade: a troca justa com a natureza, um entendimento profundo de que a terra não nos serve, mas nos sustenta; que não a possuímos, mas pertencemos a ela”⁵⁷. A escrita de Iza, em confluência com a oralidade de Makota ao falar que “o território não nos pertence, nós é que pertencemos ao território”, “o Manzo é mais que casa, é território”, “o nosso território vai até onde nossa memória alcança” e “a identidade é herdada pelo território”⁵⁸, contrapõe a noção de propriedade privada da terra, pautada pela lógica individual e pelos valores capitalistas.

Nossa relação com a terra é originária de uma tradição cosmológica de mundo radicalmente oposta à ocidental, e tem suas raízes solidificadas nas sociedades africanas. A terra ou o território não é uma propriedade privada, muito menos nossa, é o contrário. É como se o território nos escolhesse para cuidar da gente, de nosso povo, organizando os ciclos da vida em convergência ao que ele nos concede e as condições de manutenção e bem-estar recíproco (território/povo), numa confluência orgânica (COSTA; SILVA, 2022, p. 76).

Nesse sentido, destaca-se a retomada quilombola do território ancestral sagrado Kewá Matamba aos pés da Serra do Curral em maio de 2024, realizada pelo Kilombu Manzo em parceria com o Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas (MLB) e a Teia dos Povos. Partindo do pressuposto de que a relação quilombo e território é indissociável, sendo este sustento das relações sociais, culturais e religiosas da comunidade quilombola, a Retomada consiste, portanto, em uma ação política coletiva de reconquista do território que foi cerceado

⁵⁷ O texto escrito por Iza Reis compõe a legenda do post do instagram @kilombomanzo, disponível em: https://www.instagram.com/p/DHTet8Yxsbd/?igsh=cDR1MTBvcncwbmE3&img_index=1

⁵⁸ Mesma referência da nota de rodapé 4.

pelo Estado. A denúncia busca revelar os fechamentos de caminhos da Mata da Baleia para os quilombolas em contraste à abertura destes caminhos para a mineração e a exploração da natureza.

Continuidade histórica: da Maria do Arraial à ocupação urbana do MLB

Assim como a significativa maioria da população do Curral del Rey, a mulher negra conhecida como Maria do Arraial teve seu rancho removido para a construção da nova capital, especificamente para sediar o Palácio do Governo. O “rancho velho da papuda” – a nomeação “Maria Papuda” era uma associação pejorativa devido à doença que a acometia – localizava-se “pouco abaixo do local em que se acha hoje o Palácio da Liberdade, nas proximidades da atual Rua Sergipe” (BARRETO, 1996 apud PEREIRA, 2021).

Maria do Arraial consiste em um símbolo de resistência à remoção “original” das moradias do Curral del Rey, representando a oposição dos moradores à sua expulsão forçada do Arraial. Apesar da sua popularização vinculada a uma suposta “maldição” destinada aos futuros governantes do Palácio, a sua representação política atravessou o tempo, inspirando a ocupação urbana de mesmo nome, instituída pelo Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas (MLB) em 2023.

Para muito além da representação pelo pitoresco da fantasmagoria, Maria e seu “rancho” podem ser acolhidos como testemunhas de um modo de vida que guardava muito de práticas, conhecimentos e tecnologias produzidos por africanas e africanos em contexto de diáspora forçada pela experiência escravista. Um modo de vida que ainda precisa ser melhor conhecido e que era provavelmente predominante do Curral del-Rey e nas diferentes regiões de Minas Gerais, quando do advento da abolição do regime escravista, em 1888, e da criação de Belo Horizonte, em 1897 (PEREIRA, 2021).

Em um paralelo contemporâneo, a Ocupação Maria do Arraial estabeleceu-se em um prédio vazio situado na Rua da Bahia, territorialmente próximo ao Largo do Rosário. O Largo do Rosário, composto pela Capela de Nossa Senhora do Rosário e pelo Cemitério dos Pretos a ela vinculado, foi construído em 1819 pela Irmandade dos Homens Pretos do Curral del Rey em “terras devolutas da Igreja” (SILVA et al., 2022) e destruído em 1897. O Largo surge como um retrato da ocupação majoritariamente negra do Arraial, conformando um espaço sagrado e de sociabilidade da cultura afro-brasileira.

Imagem 02: Maria do Arraial e seu rancho antes da demolição pela cidade planejada.



Fonte: Museu Histórico Abílio Barreto (1894).

Nesse sentido, além da artesanaria possível da sobreposição das camadas históricas e contemporâneas de uma contranarrativa do território negro no Centro de Belo Horizonte, a proximidade territorial também se apresenta como um elemento que traduz no espaço a continuidade histórica. Ao escolherem o nome Maria do Arraial para intitular a Ocupação, o MLB reforçou a atualização das lutas pelo direito à moradia, à terra e ao território, especialmente da população negra belohorizontina. Ao ocuparem um prédio vazio no Centro, os moradores da Ocupação estão reivindicando um direito histórico de retomada de territórios negros perpetuados historicamente: o Largo do Rosário e o Arraial do Curral del Rey. Com a Ocupação, portanto, “o Largo do Rosário será desenterrado”⁵⁹ e a população pobre e negra terá retornado, finalmente, ao lugar do qual nunca deveria ter sido expulsa.

Kapp, Baltazar e Morado (2008, p.49) discutem para as favelas um contexto análogo ao discutido aqui para as ocupações urbanas, ao ressaltar que “a autonomia relativa dos moradores

⁵⁹ Frase entoada por Leonardo Péricles, um dos líderes nacionais do MLB, no ato da inauguração da Ocupação Maria do Arraial em julho de 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=puE7wJy8zP0>

na produção desse espaço é consequência direta de sua posição marginal no sistema econômico, que os exclui do consumo das mercadorias arquitetônicas formalmente produzidas.” Os moradores da Ocupação Maria do Arraial despontam em uma organização coletiva de embate à referida posição marginal no sistema econômico. Em uma perspectiva ampla, as ocupações urbanas são uma resposta à conjuntura excludente de acesso dos pobres e negros à terra no Brasil, especialmente em um contexto, segundo dados do Censo IBGE (2022), de 11 milhões de domicílios vazios – especificamente grandes propriedades que descumprem a sua função social – ao passo que existem 8 milhões de famílias sem teto (SOUZA; PÉRICLES, 2023, p.75-76).

Segundo Kapp (2018, p. 154), “grupo sócio-espacial designa um grupo de pessoas que se relacionam entre si num espaço, sendo esse espaço constitutivo do grupo e, inversamente, constituído por ele. A articulação entre espaço e nexos social é necessária e dialética: necessária porque o grupo não existiria sem ela; dialética porque tensionada e sempre em processo.” Nesse contexto, o Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas (MLB) situa-se como um grupo sócio-espacial, e as ocupações urbanas, realizadas pelo MLB e pelos seus futuros moradores, uma transformação autônoma e coletiva do espaço. A mobilização política e a pressão popular, seja em investidas para ocupação de terrenos periféricos ou edifícios verticais centrais, corroboram a noção do acesso à moradia como um meio para alcançar a transformação social, em contraposição e para além da estrutura capitalista.

Nessa perspectiva, a implementação da Ocupação Maria do Arraial em 2023 emerge de um contexto temporal e político de mudança das estratégias do Movimento frente às ameaças de remoção e às ostensivas violentas do Estado. Mesmo com o sucesso de ocupações anteriores em terrenos vazios periféricos, a exemplo das ocupações Eliana Silva (2012) e Paulo Freire (2015), ambas situadas no bairro Barreiro, um marco corroborou para o desvio do caminho planejado a princípio: a repressão violenta no despejo da ocupação Manoel Aleixo, localizada em Mário Campos, na Região Metropolitana de BH. A partir dessa experiência, o MLB organizou e inaugurou a primeira ocupação urbana no Centro da cidade, a ocupação Carolina Maria de Jesus (2017), fruto de um processo decisório coletivo que visava à instituição de ocupações com maiores perspectivas de estabilidade. Nesse sentido, a Ocupação Maria do Arraial, seis anos após a Carolina, emerge como a segunda ocupação no Centro, mas em um contexto de maturação do Movimento quanto às abordagens de classe e território associadas à discussão racial, fortalecida,

inclusive, por ocupações da porta do Palácio da Liberdade em busca de direitos e da associação de tais ações políticas à resistência da Maria do Arraial.

Imagem 03: Ocupação Maria do Arraial (MLB) no Centro de Belo Horizonte.



Fonte: Maxwell Vilela/JAV (agosto de 2023). Disponível em:
<https://averdade.org.br/2023/08/ocupacao-maria-do-arraial-mais-uma-luta-do-mlb-em-bh/>

Conclusão

Após a apresentação de dois exemplos de retomadas afrodiaspóricas contemporâneas em Belo Horizonte, o Kilombu Manzo Ngunzo Kaiango e a Ocupação Maria do Arraial, defende-se que tais retomadas constituem-se como agências de processos de insurreição urbana, reparação histórica e restituição dos territórios usurpados historicamente, reconfigurando agências políticas antirracistas e reorientando o(s) horizonte(s) de futuro.

Referências bibliográficas

COSTA JUNIOR, J.; CRISTINA DA SILVA, C. **COSMOLOGIA E KILOMBOS: território ancestral e a retomada originária**. Revista Educação e Ciências Sociais, [S. l.], v. 5, n. 9, p. 68–94, 2023. DOI: 10.38090/recs.2595-9980.v5.n9.4. Disponível em: <https://revistas.uneb.br/index.php/cienciassociais/article/view/15076>.

COSTA, Rogério H. da (Rogério Haesbaert da). 1958. **O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade** / Rogério Haesbaert - 3º ed. - Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

KAPP, Silke. **Grupos sócio-espaciais**. 2018. In: Moradia e outras margens : volume 1 / Silke Kapp ; Ana Paula Baltazar, (eds.). -- 1. ed. -- Belo Horizonte : MOM, 2021.

KAPP, Silke. BALTAZAR, Ana Paula. MORADO, Denise. **Arquitetura como exercício crítico**. 2008. In: Moradia e outras margens : volume 1 / Silke Kapp ; Ana Paula Baltazar, (eds.). -- 1. ed. -- Belo Horizonte : MOM, 2021.

KIDOIALÊ, Makota; MUIANDÊ, Mametu N’Kise. **Senzala, terreiro, quilombo**. PISEAGRAMA, Belo Horizonte, n. 12, p. 52-61, ago. 2018. Disponível em: <https://piseagrama.org/artigos/senzala-terreiro-quilombo/>

PEREIRA, Josemeire Alves. **Para além do horizonte planejado: racismo e produção do espaço urbano em Belo Horizonte (séculos XIX e XX)**. 2019. Tese de Doutorado - Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, SP.

PEREIRA, Josemeire Alves. **A eloquência dos silêncios: memória das experiências negras na história**. 2021. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/pensar/2021/11/19/interna_pensar,1323917/a-eloquencia-dos-silencios-memoria-das-experiencias-negras-na-historia.shtml

SANTOS, Antônio Bispo. **Somos da terra**. PISEAGRAMA, Belo Horizonte, n. 12, p. 44-51, ago. 2018. Disponível em: <https://piseagrama.org/artigos/somos-da-terra/>

SANTOS, Antônio Bispo. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo / Belo Horizonte: Ubu / Piseagrama, 2023.

SILVA, Mauro Luiz da; CARNEVALLI, Felipe; LOBATO, Paula. **Não se esqueça de mim aqui**. BDMG Cultural. 29/11/2022. Disponível em: <https://bdmgcultural.mg.gov.br/artigos/nao-se-esqueca-de-mim-aqui/>