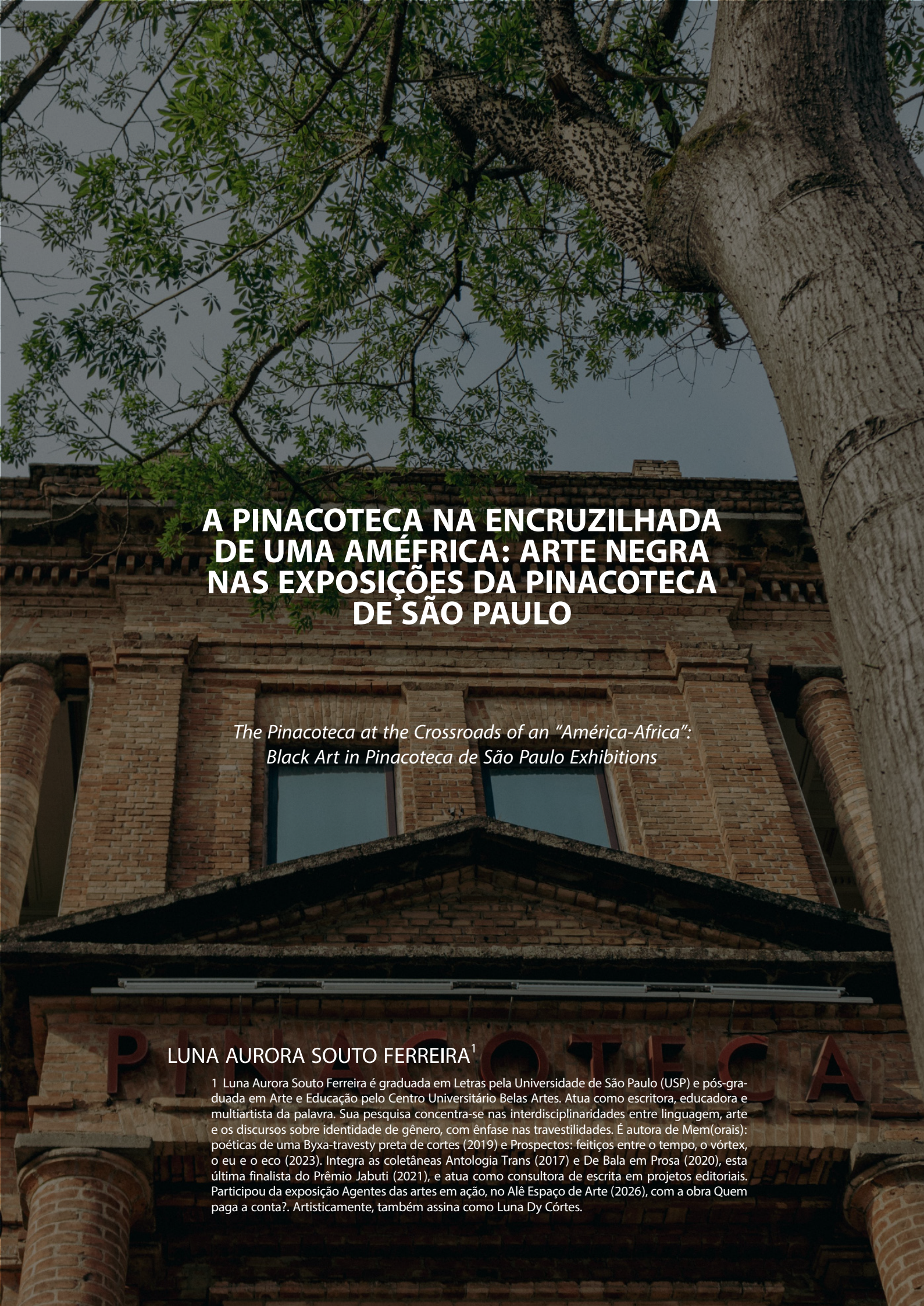




A PINACOTECA NA ENCRUZILHADA DE UMA AMÉRICAS: ARTE NEGRA NAS EXPOSIÇÕES DA PINACOTECA DE SÃO PAULO

*The Pinacoteca at the Crossroads of an "América-Africa":
Black Art in Pinacoteca de São Paulo Exhibitions*

LUNA AURORA SOUTO FERREIRA¹

¹ Luna Aurora Souto Ferreira é graduada em Letras pela Universidade de São Paulo (USP) e pós-graduada em Arte e Educação pelo Centro Universitário Belas Artes. Atua como escritora, educadora e multiartista da palavra. Sua pesquisa concentra-se nas interdisciplinaridades entre linguagem, arte e os discursos sobre identidade de gênero, com ênfase nas travestilidades. É autora de Mem(orais): poéticas de uma Byxa-travesty preta de cortes (2019) e Prospectos: feitiços entre o tempo, o vórtex, o eu e o eco (2023). Integra as coletâneas Antologia Trans (2017) e De Bala em Prosa (2020), esta última finalista do Prêmio Jabuti (2021), e atua como consultora de escrita em projetos editoriais. Participou da exposição Agentes das artes em ação, no Alê Espaço de Arte (2026), com a obra Quem paga a conta?. Artisticamente, também assina como Luna Dy Córtes.

RESUMO

Este artigo analisa a experiência museológica na Pinacoteca de São Paulo a partir do conceito de encruzilhada, relacionando a transitoriedade do corpo no espaço com a ancestralidade negra na arte. Com base na visita aos três edifícios da instituição, destaca-se a presença de artistas negros e suas poéticas ligadas à amefricanidade. A análise se concentra nas obras de Ayrson Heráclito, Astrid González e Cipriano, que tensionam as fronteiras entre arte, rito e identidade afrodiaspórica. O estudo fundamenta-se na abordagem multicultural da arte negra e nos conceitos de encruzilhada e amefricanidade, propostos por Luiz Rufino e Lélia Gonzalez, respectivamente. Dessa forma, a Pinacoteca é compreendida como um espaço de diálogos entre temporalidades e geografias, reafirmando a importância da arte negra na reconfiguração dos museus contemporâneos.

Palavras-chave: Encruzilhada; amefricanidade; arte negra; Pinacoteca de São Paulo; afrodiaspórica.

ABSTRACT

This article analyzes the museum experience at the Pinacoteca de São Paulo through the concept of the *encruzilhada* (crossroads), linking the transience of the body in space with Black ancestry in art. Drawing on visits to the institution's three buildings, the study highlights the presence of Black artists and their poetics connected to *amefricanidade* (Amefricanity). The analysis focuses on works by Ayrson Heráclito, Astrid González, and Cipriano, which challenge the boundaries between art, ritual, and Afro-diasporic identity. The study is grounded in a multicultural approach to Black art and the concepts of the *encruzilhada* and *amefricanidade*, proposed by Luiz Rufino and Lélia Gonzalez, respectively. Thus, the Pinacoteca is understood as a space for dialogue between temporalities and geographies, reaffirming the importance of Black art in the reconfiguration of contemporary museums.

Keywords: Crossroads; Amefricanity; Black art; Pinacoteca de São Paulo; Afro-diasporic

Introdução

Este artigo parte da observação do percurso expositivo da Pinacoteca do Estado de São Paulo e das questões patrimoniais e conceituais suscitadas pelos temas presentes em seu acervo. Para isso, algumas inquietações e observações foram registradas e selecionadas, sendo refinadas a partir dos temas abordados pelo acervo exposto e das questões relacionadas ao patrimônio.

Observou-se que, embora se trate da mesma instituição, a divisão do acervo entre os diferentes edifícios fazia com que o visitante fosse obrigado a transitar pela área externa, e qualquer conexão entre os acervos passaria pela rua.

Além disso, percebeu-se a presença significativa de artistas negros de diversas nacionalidades em ambos os prédios, o que exigia uma abordagem da temática negra de forma multicultural. Assim, com o intuito de discutir a presença da ancestralidade negra nas artes visuais, este artigo utiliza os conceitos de encruzilhada e ladino-amef리카 para conectar não apenas as questões patrimoniais, mas também as poéticas dos artistas.

Formação e transformações da Pinacoteca de São Paulo

A Pinacoteca do Estado de São Paulo foi fundada em 1905 e transformada em museu estadual em 1911, em um contexto de escassez de espaços públicos para a arte na cidade. Seu edifício, projetado por Ramos de Azevedo, passou por diversas reformas, sendo a mais significativa na década de 1990, quando o arquiteto Paulo Mendes da Rocha integrou o museu ao Parque da Luz, também revitalizado. O acervo inicial da Pinacoteca, com obras de artistas brasileiros do século XIX, cresceu ao longo dos anos, recebendo doações e aquisições do Estado¹.

Ao longo de sua história, a Pinacoteca enfrentou desafios como o incêndio de 1930 e as revoltas políticas da década.

1 PINACOTECA DE SÃO PAULO. Cronologia. Disponível em: <https://pinacoteca.org.br/pina/o-museu/cronologia/>

Em um determinado momento, o museu chegou a funcionar temporariamente como quartel. Durante várias décadas, o foco do museu esteve em obras acadêmicas. Porém, a partir dos anos 1970, o museu passou por uma reestruturação, que incluiu reformas e mudanças nos critérios de escolha das obras. Hoje, seu acervo é mais diverso, com destaque para a arte brasileira do século XIX, especialmente as coleções de modernistas e contemporâneos.

Nos anos 2000, a Pinacoteca passou por várias transformações e aquisições significativas. O projeto de restauro do edifício recebeu o Prêmio Arquitetura Mies van der Rohe para a América Latina, e o acervo do museu atingiu 5 mil obras. Além disso, o museu incorporou o antigo edifício da Delegacia de Ordem e Política Social (DOPS), localizado no Largo General Osório, ao lado da Sala São Paulo, criando a Pinacoteca Estação. Em 2005, foi criado o Centro de Documentação e Memória (CEDOC), e, até meados da primeira década de 2000, o museu contava com cerca de 220 funcionários e mais de 240 mil visitantes.

Mais recentemente, em 2020, o museu reinaugurou as exposições de longa duração, com mais de 1.000 obras do acervo. Nesse momento, o museu passou a adotar exposições mais dinâmicas e contemporâneas, culminando, em 2023, na criação da Pina Contemporânea, que trouxe uma nova fase e perfil para o museu.

Da Pinacoteca à encruzilhada

A Pinacoteca do Estado, hoje, tem 3 edifícios, sendo eles: Pina Luz, localizado na Praça da Luz, 2, Bom Retiro, São Paulo — SP; Pina Estação, localizada no Largo General Osório, 66; e Pina Contemporânea, localizada na Avenida Tiradentes, 273, Luz, São Paulo — SP. Apesar dos três prédios estarem próximos, a proposição de visitar mais de um deles implicará na transitoriedade do corpo entre os edifícios, consequentemente, pela rua.

A partir desse dado, é possível trazer à tona a fundamentalidade do corpo na experiência museal, pois o ser humano é um sujeito que está no mundo através do seu corpo. Ou seja, o corpo é um sujeito ativo na visita. Segundo Silva e Garcia (2024, p. 134):

O relacionamento do ser humano consigo mesmo e com o mundo perpassa pelo corpo, desse modo, as experiências dos visitantes nos museus são influenciadas pelas vivências dos corpos no ambiente. (SILVA; GARCIA, 2024, p. 134)

Dito isso, a relevância do corpo em visita nos prédios da Pinacoteca e a consideração da rua trazem a possibilidade de olhar para esse fato a partir de diversas abordagens. No entanto, no exercício de introduzir a esta análise um pensamento afrodiaspórico, é possível associar a rua ao conceito de encruzilhada. Esta, mais do que um entrecruzar de ruas, é também desenvolvida pelo autor Luis Ruffino ao longo do livro *Pedagogia das Encruzilhadas* (2019) como um espaço de transformação e reflexão, onde é preciso tomar decisões que impactam o futuro.

Dito isso, a relevância do corpo em visita nos prédios da Pinacoteca e a consideração da rua traz a possibilidade de olhar para as exposições da instituição a partir de uma abordagem não europeia. E, no exercício de introduzir a esta análise um pensamento afrodiaspórico, é a encruzilhada que guia. Inclusive, imagetivamente e geograficamente, já que, mais para frente deste texto, será exposto o diagrama do tridente de Exu que se forma no mapa da região da Pinacoteca de São Paulo.

No entanto, a encruzilhada não é apenas um lugar de escolha; é, sobretudo, um espaço de resistência, onde indivíduos e comunidades podem se colocar em situações que exigem uma nova forma de olhar o mundo, de ser, de estar e de agir nele. Segundo Ruffino (2019, p. 4):

a encruzilhada não é mera metáfora ou alegoria, nem pode ser reduzida a uma espécie de fetichismo próprio do racismo e de mentalidades assombradas por um fantasma cartesiano. A encruzilhada é a boca do mundo, é saber praticado nas margens por inúmeros seres que fazem tecnologias e poéticas de espantar a escassez abrindo caminhos. (RUFFINO, 2019, p. 4, grifo nosso)

E segue:

A orientação pela encruzilhada expõe as contradições desse mundo cindido, dos seres partidos, da escassez e do desencantamento. As possibilidades nascem dos cruzos e da diversidade como poética/política na emergência de novos seres e na luta pelo reencantamento do mundo. (RUFFINO, 2019, p. 7)

A PINACOTECA NA ENCRUZILHADA DE UMA AMÉFRICA: ARTE NEGRA NAS EXPOSIÇÕES DA PINACOTECA DE SÃO PAULO

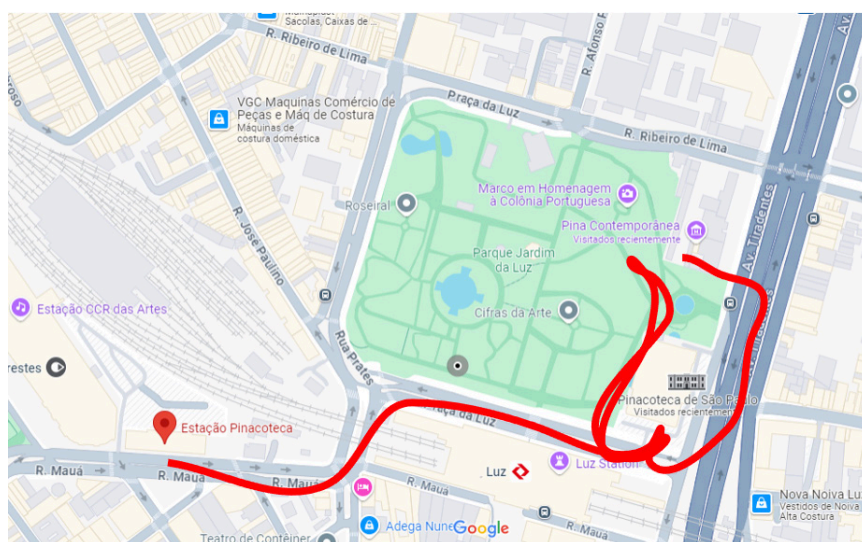
Trazer esse conhecimento ancestral de terreiro e reafirmado no âmbito acadêmico pelo autor não vem a esta análise de maneira ingênua. Considerar a Pinacoteca no meio de uma encruzilhada, ou seja, no cerne de uma tecnologia de abertura de caminho e de fazer político emergente de novas maneiras de olhar para um mundo cindido, aponta para a perspectiva que está sendo considerada ao olhar para as exposições da instituição: estamos diante de uma encruzilhada ética, estética e poética, pois como analisar de forma unitária um acervo que, ao mesmo tempo que aborda obras clássicas, aborda obras modernas e contemporâneas? A resposta para essa pergunta vem da própria encruzilhada: a emergência de novos caminhos e de olhar para o que está fora. Mas por que se faz emergente? Segundo Nogueira (2020), não se trata apenas de religião, mas:

No pensamento do sagrado da negritude, a relação com a ancestralidade emerge como uma ética responsiva. Assim, essas práticas de saber fundamentam uma filosofia da ancestralidade cuja existência se fortalece no centro da encruzilhada. É na encruzilhada, como um lugar que dá origem a vários caminhos, e de uma lógica exuística, ou aceitação de tudo que há de mais humano na própria controvérsia do orixá Exu, que terreiros/práticas de terreiro/rito/mito e a própria ancestralidade como horizonte ético, potência inventiva, assumem a reconstrução dos seres, a partir dos cacos gerados pelo colonialismo. Na sociedade do esquecimento e do apagamento, sobretudo de memórias e corpos pretos, mas também das próprias memórias e dos próprios corpos, é impensável a existência de uma religiosidade que retorna no tempo para se compreender e até para (re-) existir. (NOGUEIRA, 2020)

Assim posto, a escolha ética, estética e política de caminho para os três pontos da encruzilhada foi a eleição de três obras de três artistas negros contemporâneos. Uma vez que estes, ao longo da história da arte, têm sido apagados de grandes instituições e galerias, segundo Paiva (2022, p. 34): “um levantamento realizado por Alan Ariê (2019) mostrou que, dos mais de 600 artistas representados por galerias em São Paulo, só 5% eram pretos ou pardos”.

Logo, a partir do que foi posto até então, três artistas/obras foram selecionadas para compor a análise: Irawo Bori: ofrenda a la cabeza cósmica, de Ayrson Heráclito; DREXCIYA, de Astrid González; e 3 MACUMBA II - SÉRIE MACUMBA PICTÓRICA, de Cipriano. Essa seleção toma as obras e as poéticas dos artistas como eixos da encruzilhada proposta aqui. Enquanto fio que interliga esses três artistas, o conceito de amefricanidade de Lélia Gonzalez será considerado.

Figura 1 – Mapa complexo Pinacoteca de São Paulo formando uma encruzilhada-tridente



Fonte: Google Maps, com edição da autora

A encruzilhada de artistas ligados pela Améfrica

O primeiro ponto da encruzilhada proposta é o artista Ayrson Heráclito Novato Ferreira, artista brasileiro de Macaúbas, Bahia, nascido em 1968. O artista trabalha com diversos elementos de referência ritualística, principalmente do candomblé, a partir do corpo. A obra selecionada para este texto se chama Irawo Bori: ofrenda a la cabeza cósmica e trata-se de uma videoperformance realizada entre 2008 e 2022, localizada no prédio da Pina Luz. Nela, o artista interpreta um ritual de religi-

A PINACOTECA NA ENCRUZILHADA DE UMA AMÉFRICA: ARTE NEGRA NAS EXPOSIÇÕES DA PINACOTECA DE SÃO PAULO

ões de matriz africana chamado Bori, que consiste na oferta de comida ao Orí, orixá que representa a cabeça. Para essas religiões, toda cabeça é uma divindade que reside nos seres e os interliga aos orixás de criação.

Na performance, o artista aloca performances em uma esteira de palha, onde pessoas deitam-se e, sobre suas cabeças, há uma composição formal semelhante a uma auréola, feita de alimentos. Cada performer recebe um alimento de orixá, sendo estes: inhame de Ogum; milho de Oxóssi (seu pai); pipoca de Omolu; quiabo de Xangô; quirela com fumo de corda de Ossaim; batatas-doces de Oxumarê; amendoim do Tempo; omolocum de sua mãe, Oxum; acarajé de Iansã; fava-branca e arroz de Iemanjá; grãos de canjica e feijão-preto de Nanã; e canjica de Oxalá. Ainda há a trilha sonora, que, com sons intensos e contínuos, reforça a esfera cósmica proposta.

Quando se trata de uma obra de arte que reflete sobre questões afrodescendentes brasileiras, é interessante notar que muitos de seus elementos jogam com o limite da representação de aspectos culturais em relação ao espaço que ocupam. Por exemplo, na obra do artista, apesar de trazer elementos religiosos e fazer referências ritualísticas, não há o rito de fato. Ou seja, apesar de representar um Bori, não há um Bori de fato acontecendo ali, pois falta a ritualística em si, que apenas ocorre no espaço religioso. Inclusive, é possível perceber isso na própria forma: em um Bori, as oferendas são dispostas de outras maneiras, além de passarem por preparos específicos e rezas.

Diante disso, é relevante destacar um elemento interessante quando se trata do afro nas artes visuais. Segundo Santos (2022, p. 54):

Parte constituinte da dinâmica das artes visuais no Brasil, a arte afrodescendente explicita características particulares, o que a torna distinta de outras representações, sendo esta distinção a garantia de uma classificação, um estudo particularizado e um reconhecimento específico. (SANTOS, 2022, p. 54)

O artista, apesar de trabalhar com a verossimilhança, ainda assim oculta elementos fundamentais para esse rito, tensionando as fronteiras entre o sagrado e a arte. Nesse mesmo sentido, podemos interligar a obra *Macuma II* (da série *Macumba Pictórica*), de 2024, do artista Cipriano, de Petrópolis, Rio de Janeiro, nascido em 1981, localizada no prédio da Pina Contemporânea. Esta usa uma técnica mista com pomba (giz feito de calcário usado em rituais de religiões de matriz africana) sobre tecido de algodão preto. O artista constrói um grande manto com frases escritas repetidamente, de maneira sobreposta e borrada, dificultando quase totalmente a leitura delas. As frases compõem uma forma oval que remete a um olho ou portal.

Ao trabalhar com o mesmo elemento usado para riscar ponto (diagramas feitos a mão que representam entidades) em rituais de religiões de matriz africana, mas também cifrando as frases pela impossibilidade da leitura, o artista joga com o visível e o invisível, ou com a cifração do religioso, tensionando, assim, qual o lugar da religiosidade e qual o lugar da arte a partir de um artista afro-brasileiro. À vista disso, é possível encontrar uma interligação direta entre os dois artistas mencionados até então por meio do termo “afro-brasileiro”. Sobre este termo Santos (2022, p. 54) diz que:

Afro-brasileiro é uma espécie de rótulo assentado nos dicionários de língua portuguesa para caracterizar aquilo que contém aspectos simultaneamente africanos e brasileiros. A depender do uso, o elemento vocabular afro pode funcionar como adjetivo ou substantivo, assim utilizado para nomear e distinguir as manifestações culturais afro-brasileiras. É termo que pode indicar não só a procedência de uma produção artística como também o pertencimento étnico-racial daquele/a que a produziu, exprimindo, dessa forma, a conjugação entre arte e afro-brasilidade. (SANTOS, 2022, p. 54)

No entanto, este termo também passa a ser tensionado no terceiro ponto desta encruzilhada analítica, pois a próxima artista selecionada, Astrid González, tem sua origem em Medellín, Colômbia. Nascida em 1994, a artista multidisciplinar trabalha em sua arte temas acerca da identidade e memória de povos afrodiaspóricos. Em sua obra *Drexciya*, videoinstalação presente na Pina Contemporânea, ela se vale da dança, da música e da imagem para criar uma ficção de uma sociedade subaquática, descendente de mulheres grávidas que foram lançadas ao mar de navios que transportavam pessoas escravizadas entre 1525 e 1866.

Ao fazer isso, a artista não só ficcionaliza uma narrativa, mas também tensiona os conceitos de utopia e distopia para trabalhar traumas coloniais. Logo, também questiona noções de nacionalidade, identidade, memória e fronteira. À vista disso, agora, é possível inserir nesta análise um outro fio que interliga a poética desses artistas: uma outra noção de fronteira, esta seria a “América”.

A autora Lélia Gonzalez define a “amefricanidade” como uma identidade político-cultural que une as populações afrodescendentes do continente, valorizando sua história e experiência compartilhada de resistência. Segundo Gonzalez (1988, p. 70), “o conceito de amefricanidade rompe com as fronteiras impostas pelo colonialismo e reconhece a unidade histórica

A PINACOTECA NA ENCRUZILHADA DE UMA AMÉFRICA: ARTE NEGRA NAS EXPOSIÇÕES DA PINACOTECA DE SÃO PAULO

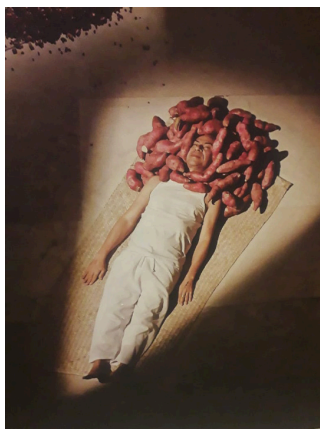
e cultural das populações negras na América”.

Ao fazer isso, González sugere uma crítica ao eurocentrismo, ao questionar a visão hegemônica que marginaliza as contribuições africanas e negras, reforçando a necessidade de valorização das culturas locais. Sendo assim, “a amefricanidade surge como uma resposta ao epistemicídio promovido pela colonização e pelo racismo estrutural.” (GONZALEZ, 1988, p. 72).

Estabelecer este termo também é uma estratégia de resistência ao racismo, pois “a superação do racismo exige uma reinterpretação da história e da cultura a partir da perspectiva amefricana.” (GONZALEZ, 1988, p. 78).

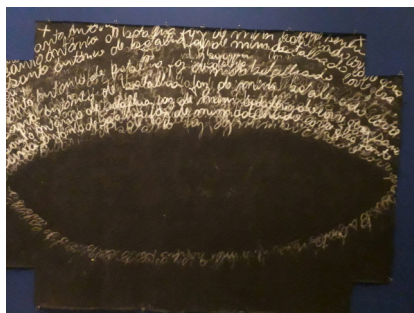
Logo, a partir dessa estratégia, um resgate da identidade negra é estabelecido através de um processo de reeducação histórica e cultural, no qual a valorização das raízes africanas é central.

Figura 2 – Trecho de Bori, de Ayrson Heráclito, Batata doce de Oxumarê



Fonte: elaborado pela autora

Figura 3 – Macumba II, de Cipriano



Fonte: elaborada pela autora

Figura 4 – Trecho de DREXCIA, de Astrid



Fonte: elaborado pela autora

Considerações finais

Ao considerar o conceito de Lélia Gonzalez como interligação para a poética dos artistas apresentados, é possível perceber que olhá-los em conjunto evidencia a complexidade da experiência afrodiaspórica nas artes visuais. Essa interligação não é apenas um reflexo condicionado pelo passado, mas um campo de criação ativa e em movimento. Ou seja, uma nova maneira de olhar para as obras apresentadas nos edifícios da Pinacoteca de São Paulo, uma forma que considera a encruzilhada.

Se a diáspora gerou fragmentações, hoje há a possibilidade de novas conexões e modos de ser e estar no mundo a partir da experiência negra. Olhar para essa experiência tomando a encruzilhada enquanto ponto riscado no mapa, na qual a Pinacoteca está no meio hoje, contemporaneamente, viabiliza uma análise que fomenta a possibilidade de vida, no sentido que o autor Sidnei Nogueira traz, diante de novos e antigos trajetos (ou instituições).

Nesse sentido, os três artistas, ao trabalharem, de modos distintos, materialidades e linguagens, criam pontos de contato que extrapolam nacionalidades e deslocam os limites entre arte, rito e ancestralidade, compondo, assim, também, as três pontas de uma encruzilhada-tridente.

Por fim, ao percorrer os edifícios da Pinacoteca e atravessar suas ruas, percebe-se que o museu não é apenas um espaço de conservação, mas um local onde as encruzilhadas entre tempos, geografias e identidades precisam dialogar com a emergência de novos olhares. A reunião das obras aqui propostas reforça que a arte negra pode ser lida como um eixo central para repensar a produção artística e suas relações com o mundo. E as três pontas propostas não evidenciam só as poéticas do artistas, mas seus saberes ancestrais e, também, suas tecnologias de elaboração e abertura de caminhos no presente.

Referências

- GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69-82, jan./jun. 1988.
- NOGUEIRA, Sidnei. Intolerância religiosa. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2020. (Coleção Feminismos Plurais)
- PAIVA, Alessandra Mello Simões. A “virada decolonial” na arte contemporânea brasileira: até onde mudamos? *Revista Vis*, v. 21, n. 1, jan./jul. 2022.
- PINACOTECA DE SÃO PAULO. Cronologia. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, [s.d.]. Disponível em: <https://pinacoteca.org.br/pina/o-museu/cronologia/>. Acesso em: 9 mar. 2026.
- PINACOTECA de São Paulo (Pina_). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2026. Disponível em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicoes/70383-pinacoteca-de-sao-paulo-pina_. Acesso em: 9 mar. 2026.
- RUFINO, Luiz. Pedagogia das encruzilhadas. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.
- SANTOS, Milton Silva dos. O afro nas artes visuais: conceituação e abordagem em livros escolares de Arte, História e Cultura Afro-brasileira e Indígena. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 6, n. 1, p. 51-81, jan. 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i1.8667606. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8667606>. Acesso em: 3 mar. 2024.
- SILVA, Míriam Célia Rodrigues; GARCIA, Luiz Henrique Assis. O papel da dimensão corporal na comunicação museológica em um contexto pós-pandêmico: acessibilidade e conexões humanas. *Comunicação & Informação*, Goiânia, GO, v. 27, p. 131-152, 2024.