

## EDITORIAL

### Outros tons para o debate afro-diaspórico na arte e a fortuna da cor

Meça o pano três vezes,  
você só poderá cortá-lo uma vez<sup>1</sup>.

O reconhecimento da presença negra nos diferentes campos da expressão artística no Brasil não é algo novo, basta lembrarmos dos livros pioneiros do intelectual e artista baiano Manoel Raymundo Querino (1851-1923): *Artistas bahianos: indicações biográficas* (1909) e *As artes na Bahia*, (1909). A contribuição intelectual do autor para a Antropologia, História e Cultura Afro-brasileira vem sendo sistematicamente resgatada, a exemplo do *Dicionário Manoel Querino de Arte na Bahia* (FREIRE e HERNANDEZ, 2014). Para além da Bahia, artistas negros e “mulatos” atuaram em diferentes partes do país, mas com a implantação do ensino acadêmico, a partir da criação da Academia Imperial de Belas Artes - AIBA - em 1816, as possibilidades para os antigos aprendizes e mestres ligados a corporações de ofícios foram gradativamente se restringindo. Afinal, o aprendizado da arte, agora algo prestigioso, passou a ser uma ocupação desejada também por homens brancos que, estimulados pelo financiamento governamental poderiam ganhar prêmios de viagem para estudar na Europa. A França, país responsável pela implementação do ensino acadêmico de arte no Brasil era o principal destino.

Publicado em 1988 por Roberto Teixeira Leite, o livro *Pintores Negros do oitocentos: à memória de Manoel Raimundo Querino*, editado por Emanuel Araújo, não apenas trouxe à tona a existência de criadores negros brasileiros quanto ressaltou o fato de os negros artistas não serem uma novidade no campo das artes<sup>2</sup>. Entretanto, como ensinou Ana Mae Barbosa, na década de 1990, a crítica de arte no Brasil ainda insistia em afirmar que a história da arte brasileira começava com o ensino da estética neoclássica da Missão Artística Francesa (BARBOSA, 1998, p.32). Apesar dessa

---

1 OXÓSSI, Mãe Stella de, 2007, p.15.

2 Seguindo uma tendência que se verifica no pós-abolição, pessoas negras foram proscritas de muitos modos. Apesar de entre os autores pré-modernos haver negros como os irmãos Arthur e João Timóteo da Costa e mulheres como Georgina de Albuquerque permanece uma narrativa que coloca Anita Malfati e Lasar Segal como precursores.

periodização equivocada, mesmo o século XIX seria, de certa forma, desprezado pela historiografia brasileira em função da excessiva valorização da arte moderna produzida no eixo Recife-Rio-São Paulo para quem, lembremos, o negro não poderia ser senão um tema, jamais um sujeito da criação artística moderna. Objeto exótico de interesse dos artistas brancos às voltas com os problemas da identidade brasileira, as experiências sociais reais de negros e indígenas pouco interessavam aos artistas.

Desde 1988, Emanuel Araújo investe seguidamente na visibilidade da produção artística negra brasileira adquirindo e exibindo, mas também recuperando e reeditando textos de época, alguns dos quais são rerepresentados neste volume. Sobretudo a partir da fundação do Museu Afro Brasil em 2004, local de embate e formação intelectual para uma geração de profissionais que hoje atuam no campo da arte e expressões culturais afro-brasileiras, surgem exposições, encontros, debates e publicações, além, claro, de produção artística<sup>3</sup>. Para além deste local, especialmente com a “democratização” do acesso às redes sociais digitais seguida de políticas públicas de incentivo à entrada e permanência no ambiente universitário entre 2003-2016, surge um grande número de artistas, no qual localizamos muitas mulheres, algo inédito no contexto brasileiro. Se desde a criação do ensino acadêmico no Brasil era difícil para homens negros se manterem como artistas, como se pode ler no texto de Luiz Gonzaga Duque Estrada sobre Estevão Roberto da Silva aqui republicado, foi preciso esperar até a década de 1950 para que a baiana Yêdamaria entrasse em cena e até o fim da vida levasse adiante sua carreira. Como Silva, Yêda foi uma genial pintora do gênero natureza morta, ao contrário dele, porém, ela gozou de uma condição financeira positiva seja porque provinha de uma família em melhores condições sociais, seja porque se tornou a primeira professora negra no ensino superior de artes visuais no país.

Em sentido diverso a Querino, Raimundo Nina Rodrigues, seu contemporâneo, preocupou-se em definir as bases da chamada arte afro-brasileira, ou seja, a persistência ou sobrevivência africana na escultura negra de origem nagô cultuada nas casas de candomblé baianas (Rodrigues, 1904). “Bellas artes”, fetiche, objeto de feitiçaria, prova de crime, a cultura material dos cultos afro-brasileiros foi se transformando no tempo, incorporando e acumulando novos sentidos ainda na primeira metade do século XX. A perspectiva das belas artes negras que começou com Rodrigues, passou por Arthur Ramos e Mário Barata (CONDURU, 2019), segue se transformando e o uso correto da categoria “arte sacra afro-brasileira” para referir-se criticamente à recepção desse repertório estético pela imprensa nas três primeiras décadas do século XX (VALLE, 2018) nos parece importante, pois indica que o adjetivo sacro não é exclusivo à produção plástica católica.

Embora não apareça de modo ostensivo neste dossiê, o sagrado afro-brasileiro é um tema que segue inspirando a arte contemporânea preta com força considerável,

---

3 É importante registrar que Araújo não é pioneiro no projeto de criação de um museu do negro brasileiro. Muito antes dele, Abdias Nascimento (1914-2011) idealizou a criação de um museu como parte das ações de educação e difusão cultural do Teatro Experimental do Negro - TEN.

todavia seus desdobramentos ainda sejam pouco analisados (CONDURU, 2013, p.107-122; BISPO, 2020). Um número significativo de artistas trabalham nessa interface: Ayrson Heráclito, Moisés Patrício, Silvana Mendes, Denise Camargo, Ana Beatriz Almeida, Jaqueline Rodrigues, Helen Salomão, Paulo Nazareth, Jaime Lauriano, Tiago Santana etc.

Trabalhando com pintura e fotografia, a artista Òkun, nome de certidão Giovanna Santana Santos produz *Gestos de Cura*, ensaio visual inspirado em sua pertença à religião da Umbanda. Note-se como o fogo da vela estrutura a poética deste ensaio. O historiador estadunidense Robert Slenes (2011), analisando as condições de formação da família escrava nas fazendas do sudeste brasileiro nos lembra que para alguns povos da África Central o fogo era um símbolo afetivo das relações familiares, o que explicaria a sua presença no interior de uma casa em uma gravura baseada em desenho de Johan Moritz Rugendas, "Habitação de negros" (SLENES, 2011, p.164).

Em sua gênese, a noção de arte afro-brasileira está ligada ao universo religioso, ou seja, é uma arte ritual (RODRIGUES, 1904; MUNANGA, [2000], 2018, p.118). Ainda que isso possa ser algo limitante, pois nem toda arte afro-brasileira faz referência à dimensão espiritual, não se pode, em especial na análise crítica da obra de alguns artistas, deixar de fora as alusões ao sagrado. É isso que propõem Letícia Paz e Marinilse Netto no artigo *Os signos simbólicos-mágicos de Rubem Valentim: Sua presença e significação na tradição Nagô e Encantaria do Ilé Asè Aféfé T'Oyá*. As autoras dão algumas sugestões de aproximação entre o repertório organizado pelo artista baiano juntamente com certa recepção de sua obra pelo jovem pai de santo e professor de artes Dyonathan de Moraes de Chapecó, Santa Catarina.

O ensaio visual apresentado pela artista Tassila Custodes permite observar o processo cada vez mais comum de incorporar as tecnologias digitais de manipulação e construção de imagens visuais ao fazer artístico. Ora a figura humana captada a partir de fotografias é superposta, ora se procede a padrões visuais que se repetem. Esse procedimento permite a Custodes friccionar, fabular e mitologizar imagens tomadas de sua experiência social e fundí-las de modo a estimular novos imaginários, como quando cria imagens que aludem à religiosidade nagô utilizando do procedimento da sobreposição de linhas de cor sob fundo preto. Tais obras acenam para uma característica dos tempos contemporâneos e da inserção das novas digitalidades na vida cotidiana. Sem abrir mão do trabalho manual tradicional ela transita entre ambas as linguagens de pintura.

Em *Traduções Orientadas*, Desirée Francine dos Santos se propõe a unir as artes visuais e a literatura. O objetivo é refletir sobre as autorias negras, segundo ela "orientadas", ou seja, porque emanam da cabeça (do iorubá orí). O artigo aborda obras das escritoras Beatriz Nascimento e Conceição Evaristo e dos artistas visuais Yhuri Cruz e Rosana Paulino. Se a cabeça é algo estrutural para a cosmologia iorubá que chegou ao Brasil com os povos da África do Oeste a partir de fins do século XVIII, o corpo é central em todas as sociedades africanas, como se pode notar no artigo *Raça, corpo e arte: contribuições de artistas negras/os para a reinvenção do mundo*, de Orlando Afonso Camutue Gunlanda. O autor discute a produção plástica dos

artistas Michael Armitage, Frida Orupabo e Rosana Paulino. Em comum, segundo Gunlanda, esses artistas ao discutirem o corpo negro estigmatizado pela escravidão e colonialismo conseguem indicar caminhos para a reinvenção do mundo. Isto porque, defende o autor, a arte que fazem tensiona e interpela as práticas racistas.

Como era esperado, desde a chamada que fizemos, a discussão sobre as potencialidades da cor aparecem contra o pano de fundo do hoje velho debate sobre a morte da pintura. O século XX ficou marcado pelo embate entre as linguagens chamadas das belas artes e as novas linguagens surgidas a partir, principalmente da década de 1950, período identificado como pós-modernismo nas artes. Muito se discutiu sobre o esgotamento e morte da pintura, de suas possibilidades técnicas, de sua materialidade característica considerada ultrapassada e da superação de seus instrumentos tradicionais de produção de sentido como o cavalete, as tintas, os pincéis e outros materiais convencionais. Com a eclosão de movimentos de vanguarda como Cubismo e Dadaísmo no início do século XX, a inserção nas pinturas de materiais externos ao universo das artes visuais se tornou algo rotineiro, caso das colagens realizadas no âmbito da pintura cubista ou da inscrição do cotidiano com os *ready made* de Marcel Duchamp. A tela, entidade sagrada da pintura acadêmica, foi gradativamente perdendo suas características estruturais: o chassi e a verticalidade associados a uma forma de fruir que dependia da parede branca, foram substituídos pela tela estendida horizontalmente de forma a possibilitar à pessoa artista que caminhasse sobre o suporte. Isso implicou outros processos de elaboração pictórica, como se nota em Yves Klein, por exemplo, onde corpos femininos substituíram pincéis. Antes sacralizada, a tela foi violada e cindida transversalmente de uma extremidade a outra pelas mãos de Lúcio Fontana. Subtraiu-se também o figurativismo realista e emergiu assim inúmeras possibilidades de expressão, de não representação, da primazia do gesto sobre a forma, da experiência com a substancialidade das tintas e de outros materiais alterando usos e procedimentos. Tentou-se retornar a uma pureza criativa presente na fase da infância; nos estados de desequilíbrio mental, emocional e psíquico; buscou-se resgatar a escrita indecifrável de antigas civilizações explorando-se as heranças visuais que legaram. Alterações na espessura das linhas, formas novas e sutis de pressão no registro caligráfico, entre outras mudanças. A pintura foi dissecada e revirada como um corpo morto numa sessão médica de dissecação. Mas, ao contrário das profecias pessimistas, os modos mais convencionais de se fazer pintura seguiram seu curso permitindo que uma diversidade enorme de artistas passassem a usá-las como meio de expressão, o que abriu espaço a temas até então pouco tratados, como é o caso das temáticas étnico-raciais que passaram a ocupar lugar central na poética de alguns artistas. No Brasil, artistas como Heitor dos Prazeres, Maria Auxiliadora, Madalena dos Santos Reinbolt, Raquel Trindade de Souza, Yêdamaria, Maria Lídia Magliani, dentre outras pessoas notáveis direta ou indiretamente lembradas neste dossiê, são nomes indicativos da situação que corria paralela aos processos de desmaterialização da tela. Para nossa alegria, atualmente a tela é apenas um dentre outros suportes possíveis para a criação pictórica.

Em *Aspecto da pintura de Sidney Amaral*, Claudinei Roberto da Silva discute a obra do artista, dando atenção especial ao emprego que Amaral faz da luz e da

sombra, principalmente em sua obra em papel. Depois de nos conduzir a um breve (e precioso) passeio pelo Museu de Arte Sacra da cidade de São Paulo, nos detendo por um instante diante da “magnífica” (nas palavras do autor) obra *Nossa Senhora das Dores* de Antônio Francisco Lisboa (o Aleijadinho), de maneira intrigante, Silva aventa um possível interesse de Amaral pela escola Barroca e Maneirista, em especial pelo artista italiano Caravaggio e o artista espanhol Francisco de Zurbarán. O crítico também faz uma aproximação entre a obra *Mãe Preta (A fúria de Iansã)*, 2014 e as “degolações” pintadas pela artista italiana Artemisia Gentileschi, também no século XVII. As reflexões de Silva oferecem uma oportunidade de aprofundar nosso olhar sobre as estratégias de criação mobilizadas por Amaral e nos oferecem pistas para considerações expandidas sobre a obra de outros pintores negros contemporâneos.

Em *Maxwell Alexandre: as cores estão no mundo*, Marcelo Campos e Juliana Pereira nos oferecem um vislumbre da obra de Alexandre, sobretudo no que diz respeito à investigação sobre as cores usadas pelo artista: o pardo, o preto, os azuis e suas atribuições em (seu) mundo, sendo o pardo e o preto da pele, os azuis das fardas escolares e policiais. No argumento de que “as cores estão no mundo”, os autores vão indicando como “mundo”, no texto, o espaço-tempo circunscrito pelas experiências do artista na periferia do Rio de Janeiro. Na atenção especial dada para a série *Pardo é papel* (2019), podemos acompanhar a discussão sobre aspectos do processo de criação de Alexandre e sobre o uso de materiais pouco convencionais como papel de embrulho pardo, a graxa, o alisante e corante de cabelo henê, o betume, além de grafite e carvão.

Noutro artigo dedicado ao artista, a cor não aparece associada a grandes extensões de papel pardo, mas a uma performance de forte apelo coletivo que envolve processos de descoloração do cabelo de pessoas racializadas. Em *Produção de públicos: um olhar sobre as instituições culturais e a arte contemporânea*, Ana Beatriz Marques Penna, reflete sobre os públicos de instituições culturais que fomentam as artes visuais na atualidade. Partindo da noção de “vivência compartilhada” a autora analisa questões como experiência estética e mediação cultural no espaço do museu. Segundo ela, esse espaço é um lugar privilegiado para esse tipo de experiência de compartilhamento. Penna constata algo sobre o qual os estudos de recepção cultural têm apontado, ou seja, que a presença de públicos diversos é vital para a sustentabilidade e sobrevivência do(s) mundo(s) da arte. Para tanto, a autora toma como um caso de estudo a ativação da performance *Descoloração Global* de Maxwell Alexandre, parte das ações de sua exposição individual *Pardo é Papel*, no Museu de Arte do Rio, em 2020.

Indo em um direção semelhante, ao menos no que diz respeito às manifestações da pintura para além da tela, no artigo *Negro Fugido*, os autores João Vicente Annoni Albuquerque e Maria Betânia e Silva investigam a importante manifestação cultural popular *Nego Fugido* que acontece na comunidade de Acupe, em Santo Amaro da Purificação no Recôncavo Baiano. A preocupação dos autores parece centrar-se em questões de produção e reprodução (a produção e apresentação digital das imagens dessa performance coletiva em fotos e vídeos, a reprodução das narrativas orais do

evento), questões essas bastante importantes para, por exemplo, o campo de estudos de performance (PHELAN, 1993, p. 146; MOTEN, 2003, p. 5). A proposta, entretanto, é entrelaçar reflexão textual, reprodução de narrativas orais sobre a manifestação e a produção visual (em técnica mista de desenho com o uso de lápis e tinta) oferecida pelos autores, na tentativa-experimento de perseguir a pergunta: Como seria produzir/reproduzir tais narrativas no campo das artes visuais? Essa produção/reprodução possibilitaria um aprofundamento no contexto histórico e social dessa importante manifestação/performance? Se o texto em si extrapolaria os limites de discussões propostas por esse número da revista, observá-lo em diálogo com os desenhos (desenhos-pintura?) o desloca para um espaço de um quase-ensaio visual. O que significaria, então, ter mais detalhes sobre a produção desses desenhos? O uso de tinta na feitura dos mesmos representaria um reflexo da tinta/pintura dos corpos dos participantes da performance?

Nessas primeiras duas décadas do século XXI, observamos uma multiplicidade de expressões em pintura, e nos interessa destacar tanto a retomada de procedimentos técnicos que eram ensinados nas academias e que designam o conhecimento do *métier* convencionalmente ligado à elaboração da pintura, quanto a subversão dos suportes que podem ser aparentemente frágeis ou desprestigiados como o papel pardo no caso de Maxwell Alexandre.

Retomando o já mencionado ensaio visual *Gestos de Cura*, de Òkun, observamos que ele aponta para a restituição positiva da imagem da pessoa negra a partir do gênero acadêmico retrato pelo emprego da fotografia digital. Para a artista, a fotografia digital é um meio expressivo e seu uso lhe possibilita representar pessoas negras como um ato em si mesmo curativo. Ao operar desta forma, Ókun confronta as “imagens de controle”, ou seja, estereótipos e representações negativas que incidem sobre corpos negros, como assinala a socióloga feminista afroestadunidense Patrícia Hill Collins (COLLINS, 2019, p.135).

Método semelhante aparece no ensaio visual *Retomada* do paulistano Robinho Santana. A partir de suas pinturas em tela ou empenas cegas de prédios, Santana cria uma iconografia contemporânea e fundamentalmente amorosa do povo negro, urbano e periférico. O centro de seu interesse é a reversão dos juízos morais socialmente negativos que recaem principalmente sobre os homens negros individualmente ou no desempenho de papéis sociais de amante, marido, trabalhador ou patriarca de família. O artista explora um repertório de imagens positivas à medida que mostra homens e mulheres em situações em que o amor se manifesta como no cuidado responsável com suas crianças. Nesse sentido ele parece nos lembrar dos tradicionais arranjos familiares da família estendida comum às sociedades da África Central e do Oeste e que ajudaram a modelar a forma das famílias negras no Brasil. As imagens de Santana positivam assim as representações de pessoas negras monumentalizando atitudes comuns como um pai negro segurando afetuosamente seu bebê. Vale ressaltar que o primeiro artista contemporâneo negro a tensionar a afetividade do homem negro foi o paulistano Sidney Amaral (1974-2017).

Ainda sobre os ensaios visuais de artistas, em *A gênese*, Shila Joaquim

compartilha um texto autobiográfico acerca de sua produção artística. Sempre na primeira pessoa do singular, Shila Joaquim nos conduz por seus procedimentos de criação, num processo em que a poesia instaura o “pensamento sistêmico” que permeia seus trabalhos em desenho e pintura envoltos em uma dramaturgia própria. Nessa condução, a artista generosamente nos apresenta os tempos e emergência de cada prática e de seus elementos: o surgir da figuração via estudos preliminares; o lugar da paisagem como parte da composição; a chegada da cor; a herança da mãe costureira e bordadeira; a lacuna temporal entre seu desenhar e pintar. E nesse ensejo do pintar, Joaquim, elenca “miudezas do cotidiano”, e tece seu mundo em camadas que se acomodam no relato vigoroso. Mesmo ao abordar temas menos frugais e idílicos, como no caso da pintura *O martírio de Nossa Senhora do Brasil*, premiada na 15ª Bienal Nais do Brasil de 2020, evento tradicional organizado pelo SESC, unidade de Piracicaba, no interior paulistano, observamos sua habilidade para criticar com riqueza de detalhes o fracasso das políticas governamentais de proteção às pessoas indígenas e às suas terras originárias.

Também na incorporação de novos procedimentos para composição de uma poética pictórica pessoal está o artigo *Contra-Narrativas Visuais e Interseccionalidades entre Raça e Gênero na Produção da Artista Hariel Revignet*, Nutyelly Cena de Olivera em parceria com Hariel Chrystinne Oliveira Revignet. Juntas, elas apresentam a produção de Revignet de forma abrangente. São destacados os elementos conceituais, estéticos e sociais acionados em sua poética na qual Revignet busca os encontros possíveis entre mulheres indígenas e afro-brasileiras. Ao acrescentar materiais oriundos do mundo natural como raízes, sementes, folhas e galhos às suas pinturas de grandes dimensões, Revignet estabelece um vínculo entre essas mulheres num procedimento que alude ao firmamento de raízes culturais, espirituais e femininas entranhadas na terra, ao mesmo tempo em que se afirma como mulher afro-gabanesa sublinhando assim as dimensões ancestral e mística de sua trajetória. Quando Revignet elege como centralidade em sua produção o trinômio cultura, espírito e feminino, prepondera a liberdade criativa que é *sine qua non* no processo de criação artística, ainda que tenhamos muito ruído aos vermos abordado o viés espiritual na arte contemporânea, como se essa abordagem fosse anacrônica, ou uma deturpação, ou ainda um desvio das supostas “funções” da arte contemporânea. Contudo, já assinalava Wassily Kandinsky (KANDINSKY, 2015), que o espiritual pode ser tanto acionado via a contemplação da arte quanto também reside no procedimento da entrega criativa, de uma condução que atinge o estado meditativo e, por fim, de contato com o divino e sagrado.

Alguns dos conceitos que estruturam a produção de Revignet também são orientadores do trabalho artístico de Mariana Rodrigues apresentado no ensaio visual *Caminhos que o espírito compreende como uma espiral para o tempo presente*. Rodrigues é uma artista que tem se dedicado à pintura abstrata que se vincularia a uma renovação da vertente informal do abstracionismo. Seus trabalhos em grandes dimensões investigam as imagens, os padrões, os esquemas visuais constituídos por estados de inconsciência da mente. Suas manchas, camadas de cor superpostas, linhas reticentes, linearidades circulares e outras padronagens busca romper com

uma racionalidade da imagem, da composição. Considerando esse interesse pela exploração desses elementos em suas composições, ela emprega as cores sem o tabu das combinações cromáticas apresentando, assim, pinturas abarrotadas de saturação, de excessos e de liberdades compositivas abstratas que, sobremaneira, têm sido negadas a artistas pretos e pretas. Há de se naturalizar que em 2021 é possível abordar artisticamente o viés abstrato, porém também o concreto, e entre esses dois pólos há um universo de possibilidades que se relacionam com as decisões pessoais de cada artista.

Sobre os dilemas e as inquietações que orbitam durante o processo de criação artística, notamos que os mesmos estão presentes na discussão presente no artigo *Aproximações de Si: a Construção de uma Poética Visual através da Relação Vida/Obra de uma Artista Negra*, de Thais Oliveira Da Rosa. A artista compartilha conosco seu processo criativo atravessado pela sua condição de mulher negra de pele clara. Para tanto, se vale de pesquisa iconográfica histórica com ênfase na fotografia do século XIX e no registro e exposição de corpos de pessoas negras. Ela se autorretrata em imagens fotográficas para, em seguida, interferir nas mesmas com procedimentos xilográficos, a fim de confrontar as narrativas que glorificam os processos de miscigenação e minimizam o pertencimento de pessoas negras de pele clara à etnia negra. Seu trabalho propõe convergências entre discurso histórico racial e as políticas de embranquecimento, entre uma poética que trata de suas questões pessoais e que se desdobram para as coletividades negras.

Ainda ponderando sobre os impasses dos recortes temáticos e conceituais que convergem para a materialização de uma obra de arte, localizamos na entrevistas que Virginia Maria Yunes realizou com o artista guineense Nú Barreto, a atualidade dos debates sobre colonialidade e decolonialidade no campo das artes isuais. Em *Uma Conversa com o Artista Guineense Nú Barreto*, observamos como o artista articula as demandas de coletividades minoritárias politicamente e o engajamento assertivo que demarca uma certa produção artística contemporânea. Yunes apresenta a obra de Nú Barreto em forma de entrevista que está articulada com uma perspectiva crítica acerca das relações entre o que está circunscrito historicamente como povos colonizadores e povos colonizados. Amplia a nossa percepção de desigualdades e misérias de todas as naturezas que têm sido demarcadas como heranças coloniais restritivas ao continente africano, para uma herança comum à humanidade, inclusive às nações europeias que precisam se responsabilizar pelas questões de imigração como também sua própria herança em decorrência do desequilíbrio que causaram a inúmeros povos mundo afora.

Finalmente, o dossiê reedita cinco textos dedicado ao debate sobre a relação entre autoria negra e expressão artística. Apenas dois desses textos estão facilmente acessíveis em uma busca na internet: *A superstição da cor preta* (Mário de Andrade, 1938) e *Yêdamaria: A cor sem rancor* (Alexandre Araujo Bispo, 2010). Encontrado por acaso enquanto fazia uma busca no site da Biblioteca Nacional Digital, *A vida amarga de Lucila* (ELOÁ, 1946), é, sem dúvida alguma, o texto mais escondido. Não fosse o trabalho de digitalização que vem realizando dificilmente saberíamos da existência

desse precioso documento histórico. Esperamos que essa republicação desperte o mesmo interesse que despertou em nós desde que o descobrimos. Republicados no catálogo da exposição *Negro de Corpo e Alma* (2000), por ocasião da Mostra do Redescobrimento, *O quadro do Sr. Firmino Monteiro*, (Machado de Assis, 1882) e *Estevão Silva* (Gonzaga Duque, 1919), completam o conjunto.

Em seu texto, o escritor Machado de Assis (1839-1908) se detém no quadro *Fundação da cidade do Rio de Janeiro*, de Antônio Firmino Monteiro (1855-1888), comenta a recepção da exposição da obra pelo público, defende sua permanência no prédio da municipalidade e desenvolve uma reflexão sobre cor, desenho e forma atento ao fato de Firmino ser acima de tudo um pintor do gênero paisagem. A obra de Firmino levou dois anos de trabalho e, na avaliação de Machado, desenho, colorido e composição são de “impressão geral excelente”. Interessa-nos também a apresentação de um Machado que demonstra interesse pelas artes visuais de seu tempo, em especial por um coêtaneo também “de cor”.

Monteiro foi contemporâneo de Estevão Silva (1844-1891), ambos da última geração de artistas da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA). O escritor e crítico de arte e literatura, anteriormente citado, Gonzaga Duque (1863-1911) dedica um texto a Estevão Silva. Nele registra aspectos biográficos da vida do amigo, além de oferecer uma interpretação socialmente informada da forma e da cor pelo filtro explicativo das teorias raciais em voga em seu tempo. “Essa prodigalidade de vermelhos, de amarelos e de verdes não é nem pode ser mais do que um reflexo transfiltrado do seu instinto colorista, vibrátil às sensações bruscas, como é peculiar à raça de que veio”. Utilizando-se da gramática racista em circulação em sua época, Duque aproxima a expressão artística de Silva à sua condição racial o que resulta, segundo sua apreciação, nesse “colorido selvagem”.

O clássico de Mário de Andrade (1893-1945) reflete sobre algo duplamente interessante, a relação entre preconceitos infundados (superstição) e cor: o branco o bem, o preto o mal. O texto foi escrito em resposta à fala de um orador negro no contexto das celebrações do cinquentenário da Abolição da escravidão, em 1938 e sugere que o racismo anti negro não é senão superstição.

Ocultado sob a luz intensa de Abdias Nascimento (1914-2011) de quem era amigo desde a infância em Franca, interior de São Paulo, Geraldo Campos de Oliveira, criou o Teatro Experimental do Negro de São Paulo, militou na Associação Cultural do Negro - ACN, fundou o jornal *Novo Horizonte* e a revista *Senzala*, de onde se extraiu o texto aqui republicado. Eloá, que pode ter sido o pseudônimo de Sofia Campos Teixeira, assina o texto em homenagem à professora Lucila, uma “pretinha” poeta que legou a seu sobrinho, no fim da vida, alguns cadernos de sua produção literária. Da frustração decorrente da falta de reconhecimento de sua sensibilidade intelectual no próprio meio negro que tornou sua vida algo amarga, Eloá lembra que a mulher preta pode ser “pintora”, musicista, escritora ou intelectual, mas orienta que antes tenha uma profissão para manter-se. Trata-se de texto importantíssimo, seja porque assinado por uma mulher negra, única a figurar naquela revista, seja porque nos anima hoje a pensar sobre as condições sociais que permitiriam a emergência da

mulher negra artista e intelectual no Brasil no meio do século XX.

A seleção fecha com um texto sobre a grande colorista, pintora, gravadora e professora da Faculdade de Belas Artes da Bahia Yêdamaria (1932-2016), publicado ainda no primeiro ano de atuação da revista paulistana *O Menelick 2º Ato*, quando a publicação passa a divulgar sistematicamente a produção negra nas artes visuais. Apesar dos problemas da redação original, a escolha foi mantê-lo como um testemunho do processo de escrita crítica. Um comentário deixado pela internauta Mariah Santos no site da revista é um indicativo das falhas da edição na ocasião: “Não consegui encontrar as figuras mencionadas”. Para a sorte de Mariah atualmente há mais dados sobre a artista na rede que ajudam a complementar as lacunas deste texto.

Entre 2010 e 2021 o número de homens, mulheres, pessoas trans negras artistas aumentou substantivamente. Uma explicação é, sem dúvida, que mais gente passou a se dizer artista, mas não se pode esquecer a implementação de políticas públicas dirigidas ao segmento negro como as cotas raciais nas universidades públicas e a ampliação de programas de financiamento estudantil nas instituições privadas. Deve-se levar em conta também a pressão do meio artístico negro por mais visibilidade (um exemplo é o coletivo Presença Negra de São Paulo), o que tem criado oportunidades de circulação da produção artística.

Se é verdade que há um número cada vez maior de artistas, uma visita ao site *Projeto Afro* permite verificar o fato, não se pode dizer o mesmo sobre a reflexão crítica e a produção de textos que documentem desde aspectos biográficos das trajetórias dos artistas à circulação, recepção, colecionismo ou comercialização das obras. Se realizarmos um balanço dos últimos 20 anos ficará claro que ainda estamos longe da abundância de oferta cultural neste campo específico. Para que aconteçam avanços consistentes é fundamental que tenhamos mais e mais profissionais em posições decisórias em todos os setores que constituem o sistema das artes visuais: curadoria, diretoria, galeria, editoras de livros, crítica, colecionismo, chefias de museus e universidades, conselhos consultivos de instituições culturais.

Nós não poderíamos encerrar este texto sem lembrar do contexto conturbado que hoje vivemos em nível nacional. A pandemia de Covid-19 que se espalhou pelo planeta trouxe desafios enormes para a humanidade, mas no caso brasileiro agravou um quadro dramático que vem se aprofundando desde as eleições de 2014, seguido do Golpe de Estado de 2016 e das eleições de 2018. Se vínhamos, apesar dos defeitos, trilhando um caminho virtuoso do ponto de vista da distribuição de renda e da consequente produção de igualdade social em função das políticas públicas implementadas pelos governos democráticos desarticuladas pelo Golpe, a pandemia aprofundou a desesperança aliada ao cansaço. Seus efeitos sobre a preparação deste dossiê explicam a constante e necessária renegociação de novos prazos. Entre a primeira chamada e a finalização fizemos três encontros pelo canal Estúdio Apotheke de Pintura no Youtube. Agradecemos às e aos palestrantes e ao público que prestigiou os encontros.

Aos colegas professor Dr. Fábio Wosniak e a professora Dra. Jociele Lampert nossos agradecimentos pelo convite e disposição simbólica para renegociar os

prazos, e ao colega professor Dr. Fábio José Rodrigues da Costa por indicar à editoria da Revista APOTHEKE a pertinência do debate desenvolvido.

Por fim, saudamos aquelas e aqueles que vieram antes de nós, com nomes citados neste material ou não. Honramos cada iniciativa, encaminhamento, conquista e esperamos que compreendam essa singela contribuição acadêmica como nossa homenagem, continuidade e reconhecimento de que “nossas pesquisas vêm de longe” parafraseando Jurema Werneck, médica, ativista dos direitos humanos e dos direitos das mulheres negras. Esperamos que esse número da Revista Apotheke sirva de estímulo para que novos dossiês sejam organizados de modo a interseccionalizar uma série de outras questões urgentes. Que novas encruzilhadas surjam que nos dêem a possibilidade de escolher para onde seguir com os pés em direção ao futuro e os olhos atentos às lições do passado, como bem ensina o ideograma adinkra Sankofa.

Profa. Dra. Renata Felinto

Prof. Dr. Alexandre Araujo Bispo

Profa. Ma. Fabiana Lopes

ORGANIZADORES

## Referências bibliográficas

BARBOSA, Ana Mae. **Tópicos Utópicos**. Belo Horizonte: C/Arte, 1998.

BISPO, Alexandre Araujo. **“Abundância” e vulnerabilidade: fomento, criação e circulação das artes negras entre 2016 e 2019**. Disponível em: <http://www.omelick2ato.com/artes-plasticas/abundancia-e-vulnerabilidade-fomento-criacao-e-circulacao-das-artes-negras-entre-2016-e-2019> Consultado em 19/05/2021

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento Feminista Negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento**. São Paulo: Boitempo, 2019.

CONDURU, Roberto. **Entre o ativismo e a macumba - arte e afrodescendência no Brasil contemporâneo**. In: CONDURU, Roberto. Pérolas negras - primeiros fios: experiências artísticas e culturais nos fluxos entre África e Brasil. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013, p. 107-122.

CONDURU, Roberto. “Esse “troço” é arte? Religiões afro-brasileiras, cultura material e crítica”. **MODOS revista de história da arte** – volume 3 | número 3 | setembro - dezembro de 2019.

FREIRE, Luiz Alberto e HERNANDEZ, Maria Hermínia Oliveira. **Dicionário Manuel Querino de arte na Bahia** / Org. Luiz Alberto Ribeiro Freire, Maria Hermínia Oliveira Hernandez. – Salvador: EBA-UFBA, CAHL-UFRB, 2014.

KANDINSKY, Wassily. **Do Espiritual na Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

MOTEN, Fred. **In the Break: The Aesthetics of Black Radical Tradition**. Minneapolis/ Londres: University of Minnesota Press, 2003.

MUNANGA, Kabengele. "Arte afro-brasileira: O que é, afinal?" In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André. **Histórias Afro-Atlânticas**. V. 2. Antologia. São Paulo. MASP. 2018. p. 113-123.

OXÓSSI, Mãe Stella de. **Provérbios/Owé**. Salvador, Bahia, 2007.

PHELAN, Peggy. **Unmarked: The Politics of Performance**. London/ New York: Routledge, 1993.

RODRIGUES, Nina. As bellas-artes nos colonos pretos do Brazil: a escultura. *Kósmos*. Revista Artística, Científica e Literária, Rio de Janeiro, ano I, n. 8, n. p. ago. 1904.

SLENES, Robert W. **Na senzala, uma flor: esperanças e recordações na formação da família escrava**. Brasil Sudeste, século XIX. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

VALLE, Arthur. "Arte sacra afrobrasileira na imprensa: Alguns registros pioneiros, 1904-1932". *19&20*, Rio de Janeiro, v. XIII, n. 1, jan.-jun. 2018. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/obras/av\\_asab.htm](http://www.dezenovevinte.net/obras/av_asab.htm)