

PINTURAS
**OLHARES
SOBRE O
ACERVO**

museuafrobrasil
EMANOEL ARAUJO

Secretaria da
Cultura, Economia e Indústria Criativas



SÃO PAULO
GOVERNO DO ESTADO
SÃO PAULO SÃO TODOS

Governo do Estado de São Paulo,
por meio da Secretaria da Cultura, Economia e Indústria Criativas,
e Museu Afro Brasil Emanuel Araujo
apresentam:

**PINTURAS
OLHARES
SOBRE O
ACERVO**

Capa e contracapa: Obra de Benedito José Tobias
sem título, outubro de 1961
Óleo sobre tela
Acervo MAB Emanoel Araujo

P659 Pinturas: olhares sobre o acervo / Programa de Gestão de Acervos
Museu Afro Brasil Emanoel Araujo [organização de textos] - São
Paulo: Museu Afro Brasil Emanoel Araujo 2023.
135 p.: il.
38.236 KB; PDF.

ISBN: 978-65-89568-06-3

1. Pinturas. 2. Museu Afro Brasil Emanoel Araujo 3. Acervos
MAB. I. Título. II. Programa de Gestão de Acervos Museu Afro Brasil
Emanoel Araujo.

CDD 750

Bibliotecária responsável: Janaina França de Melo - CRB8/9353

FICHA TÉCNICA DA PUBLICAÇÃO

ORGANIZAÇÃO E PROJETO EDITORIAL

Programa de Gestão de Acervos

Centro de Preservação, Pesquisa e Referência Emanuel Araujo

Andréa Andira Leite

Camila Aparecida Silva

Camile Maria Pereira Rossetto

Janaina França de Melo

Joyce Farias de Oliveira

Mariana Fujisawa

Milena Cattini Maximiano

APOIO TÉCNICO

Bruno Henrique Soares

Jurema Letícia Beraldo Leite

Kauê Furlan Loriano

Renato Felix Pereira

PROJETO E PRODUÇÃO GRÁFICA

Rachel Midori

CAPA

Rachel Midori

FOTOGRAFIAS

Isabella Finholdt

Márcia Gabriel

REVISÃO

Andréa Andira Leite

Camila Aparecida da Silva

Camile Maria Pereira Rossetto

Janaina França de Melo

Joyce Farias de Oliveira

Mariana Fujisawa

Milena Cattini Maximiano

FICHA CATALOGRÁFICA

Janaina França de Melo



Agradecimentos

Ao Instituto Ibirapitanga pelo apoio para a concretização do Acervo Online MAB. O apoio no período de dois anos possibilitou a execução desde as fases iniciais até a efetiva publicação do primeiro conjunto de itens na plataforma digital.

Às equipes dos núcleos de trabalho que compõem o Programa de Gestão de Acervos do MAB Emanuel Araujo (Biblioteca, Documentação e Arquivo, Pesquisa e Salvaguarda).

A toda equipe de funcionários da Associação Museu Afro Brasil.

Ao Gabriel Moore Bevilacqua, pela generosa e voluntária consultoria em documentação em museus.

Ao Millard Long Schisler, pelas recomendações sobre digitalização de acervos.

Ao Marcos Issa, pela excelente consultoria de digitalização.

À Isabella Finholdt, pelos trabalhos como fotógrafa.

Aos parceiros Bruno Favaretto e Renato Almeida Prado, da empresa de Tecnologia da Informação Museu.io, responsáveis pela configuração do Tainacan para implantação do Acervo Online MAB.

Aos colegas que participaram do projeto em outros momentos: Agatha Spiegel, Dalton Delfini Maziero, Jéssica Rocha de Sousa e Leyanne Carolina Lourenço de Azevedo.

O SELO ACERVOS MAB



ACERVOS MAB é um selo de publicações que consagra a divulgação dos três acervos do Museu Afro Brasil Emanuel Araújo. De caráter didático e apreciativo, esta produção contempla investigações que tratam dos itens dos acervos, propondo reflexões sobre suas materialidades, contextos sociais, políticos e discussões historiográficas, além de possibilitar o acesso às informações a partir do processo de musealização desses itens.

Atualmente, o Programa de Gestão de Acervos (PGA) da instituição vem se dedicando de forma sistemática ao aprofundamento e à compreensão dos perfis desses acervos e de sua relevância histórica-artística para o próprio museu e para a sociedade que usufrui deste bem público.

Deste modo, os estudos de imagens, objetos e processos artísticos têm como objetivo abordar os seus contextos de produção, dos agenciamentos e da recepção, possibilitando diálogos que ofereçam a compreensão dos processos de institucionalização dos itens dos acervos do MAB Emanuel Araújo. Igualmente, propõe-se desenvolver leituras que permitam relativizar e questionar narrativas programáticas que pouco colaboram para a compreensão dos acervos pela via das experiências afrodiaspó-

ricas. Esse caráter permite ampliar o olhar da própria instituição, que precisa lidar com a diversidade cultural de cada item desses acervos. Em relação às temáticas apresentadas nesta publicação, foram admitidas as mais variadas possíveis, abordando aspectos formais e estéticos; as circulações e transferências de artistas, de objetos, de culturas; revisões historiográficas; relações diaspóricas; perspectivas/visões de identificação; desafios de classificação; discursos institucionais e alteridades canônicas; imagens e seus discursos.

Programa de Gestão de Acervos
Museu Afro Brasil Emanuel Araujo



SUMÁRIO

10 **Apresentação**

- 12 A revisão do acervo museológico:
um novo paradigma de informações
- 14 *A Pintura* no MAB Emannel Araujo:
sob um olhar de aprendizagem

19 **Classificação**

- 21 Uma questão de classificação:
a paleta de pintura do artista Benedito José Tobias

25 **Gêneros**

- 27 A provocação da vida na natureza-morta
- 31 Da observação à paisagem

36 **Autoria**

- 38 Autoria, um conflito identitário:
o catolicismo e as produções artísticas na América Latina
- 42 Um conjunto de pinturas de José Teófilo de Jesus:
uma autoria reconhecida
- 47 Uma pintura de ex-voto:
quando o encomendante sobrepõe-se à autoria
- 52 Duas pinturas da Escola de Cusco:
autorias não identificadas

Título	60
<i>Lúcio</i> , a história de uma obra revelada por seu título	62
Os retratos sem nomes de Benedito José Tobias	67
<i>A ovelha e eu</i> , um título que não precisa de legenda	74
Datações	79
Obras sem datações e dois artistas em circulação: Emmanuel Zamor e Wilson Tibério	81
Materialidade	92
A paleta e a caixa de pintura de dois artistas: Benedito José Tobias e Arthur Timótheo da Costa	93
A materialidade através da pintura de Dominique Zinkpè	100
Os estudos de artistas: a maestria de Estevão Roberto da Silva	103
Circulação	108
A Academia Imperial de Belas-Artes (AIBA) e a Escola Nacional de Belas-Artes (ENBA)	110
A influência do impressionismo na obra de João Timótheo da Costa	115
Aquisições e a identidade museológica por meio de seus acervos	119
Artistas mulheres, mulheres artistas	122
Cronologia	129



Apresentação

O Museu Afro Brasil Emanuel Araujo (MAB Emanuel Araujo) é uma instituição pública, subordinada à Secretaria da Cultura, Economia e Indústria Criativas do Estado de São Paulo e administrado pela Associação Museu Afro Brasil - Organização Social de Cultura. Inaugurado em 2004, a partir da coleção particular do Diretor Curador Emanuel Araujo (1940-2022), o MAB Emanuel Araujo apresenta uma trajetória decisiva para a valorização da contribuição do negro na formação cultural do Brasil a partir da diáspora africana.

Localizado no Pavilhão Padre Manoel da Nóbrega, dentro do Parque Ibirapuera, o museu conserva, em 11 mil m², um patrimônio com mais de 20 mil itens, organizado pelos acervos museológico, arquivístico e bibliográfico, apresentando diversos aspectos culturais africanos e afrodiáspóricos, através da arte, da história e da religiosidade.

Ao longo dos anos, a instituição tem buscado alcançar objetivos cada vez mais desafiadores para cumprir sua função social de instituição pública. Para o setor de acervos não é diferente: com o intuito de preservar, investigar, disseminar – e, principalmente, de tornar seus itens mais acessíveis, passando nos últimos

anos pela reestruturação e reformulação do seu Programa de Gestão de Acervos (PGA), formado pelos núcleos da Biblioteca, Documentação e Arquivo, Pesquisa e Salvaguarda, responsável pela elaboração desta publicação.

Associação Museu Afro Brasil

A revisão do acervo museológico

um novo paradigma de informações



O acervo museológico que deu origem ao MAB Emanuel Araujo atualmente é composto por mais de 8.000 itens que contemplam um extenso recorte temporal que vai do século XVII à contemporaneidade. Entretanto, em seus quase dezenove anos de existência, é a primeira vez que o MAB Emanuel Araujo realiza um projeto de revisão catalográfica de modo sistemático que visa abarcar o acervo museológico por completo.

A atual revisão teve início no segundo semestre do ano de 2022. Desde a inauguração do museu, houve projetos pontuais de revisão catalográfica de conjuntos específicos de itens¹. Contudo, tais projetos foram limitados a um conjunto específico e nem sempre resultaram em um material de divulgação ao público em geral.

Além disso, a construção de uma metodologia para revisão dos registros dos itens não era um aspecto central dos projetos anteriores.

Desde agosto de 2022, pesquisadores e documentalistas têm se debruçado na atualização e padronização dos dados dos itens para oferecer um recurso informacional que atenda às necessidades dos diversos consulentes do museu, internos e externos.

¹ Entre esses projetos estão o "Leituras do Acervo" e a "Exposição virtual África no MAB", executados respectivamente nos anos de 2018/2019 e 2022.

Esse é um trabalho colaborativo e minucioso e seus resultados serão divulgados de maneira gradual. Nesse sentido, pretende-se com essa publicação apresentar não apenas informações básicas sobre este acervo, mas também os desafios e as discussões que elas permitem ampliar na atualização e padronização dos dados no processo de revisão catalográfica, enfatizando, assim, a importância de divulgar os processos em andamento. Processos esses que têm auxiliado a própria equipe técnica a conhecer (e dar a conhecer) o perfil do acervo museológico do MAB Manoel Araujo.

Com isso, espera-se que essa primeira edição, que tem como recorte a tipologia Pintura, possa ser mais uma fonte de informação e de consulta tanto para visitantes como para profissionais de museus e interessados em geral pelos aspectos aqui abordados.

A Pintura no MAB Emanuel Araujo

sob um olhar de aprendizagem



Começamos por uma constatação: há várias maneiras de aprender com a arte, mas primeiro precisamos nos permitir nos relacionar com ela. A arte é como a vida, aprendemos à medida que nos relacionamos com o mundo. Porque a arte só pode ser desenvolvida por humanos.

A *Pintura*¹ talvez seja uma das linguagens visuais mais tradicionais nas culturas humanas. Não se sabe exatamente quando a humanidade começou a produzir pinturas, mas é verdade que elas nos acompanham desde as antigas expressões visuais rupestres, formando o seguinte entendimento:

Pintura é a prática de aplicar tinta sobre uma superfície. Assim como o que chamamos de arte em todas as suas formas - pintura, escultura, desenho e gravura - apareceu em grupos humanos em todo o mundo no período conhecido como o Paleolítico Superior, que é aproximadamente de 40.000 a 10.000 anos atrás. A pintura mudou em essência muito pouco. Os suportes evoluíram das faces das rochas, passando pelas paredes dos prédios, até os portáteis de papel, madeira e, finalmente, de tecido, principalmente a lona. A oferta de pigmentos expandiu-se através de uma ampla gama de matérias-primas vegetais e minerais, para extrair extratos e também cores sintéticas modernas que surgiram no século XX².

1 Pintura com letra maiúscula refere-se diretamente à categoria, seu significado mais amplo como linguagem visual. Já pintura com letra minúscula no singular ou no plural refere-se às obras de arte desta categoria de linguagem visual.

2 Fonte: elaborado por MAB a partir de fontes bibliográficas. São Paulo, 2022. Disponível

Entretanto, a *Pintura* também é imagem. Enquanto imagem é um elemento poderoso no mundo, porque foi e é através delas que aprendemos a lê-lo. Há quem questione este ponto. Mas é inegável que antes de aprendermos a falar ou escrever, lemos o mundo por imagens. Assim, nesse mundo de imagens, a pintura foi utilizada para narrar histórias, immortalizar pessoas, mostrar discursos morais, imorais, religiosos, cotidianos, bem como para registrar e selecionar paisagens, cenas históricas, objetos banais, entre tantos outros temas.

A *Pintura* pode ser compreendida como um documento visual das culturas por meio do qual podemos aprender sobre suas crenças, seus medos, suas políticas, suas concepções estéticas, entre outros sistemas que definem as sociedades, comunidades, grupos etc. Para além das narrativas gerais sobre arte, as pinturas também revelam singularidades da vida e obra do pintor e do encomendante, do tempo em que foram produzidas, dos seus territórios de origem, do processo de sua materialidade e da recepção que elas tiveram ao longo de sua existência. Felizmente, pinturas enquanto arte são objetos que podem ser (re)lidos e (re)descobertos infinitamente, a depender de como se pode lançar um olhar contemporâneo sobre essas produções de outrora. É por esse horizonte de possibilidades que o Programa de Gestão de Acervos da instituição definiu *Pintura* como o tema de abertura desta edição.

Pinturas: olhares sobre o acervo é a primeira publicação do selo ACERVOS MAB e tem como objetivo divulgar os primeiros resultados desenvolvidos no âmbito de um processo intenso e complexo de revisão das informações do acervo museológico da instituição. Trata-se, assim, de uma mudança de paradigma metodológico do trabalho museológico de organização de informações e construção de estratégias de acesso para o público em geral.

Esta publicação procura tanto evidenciar as escolhas institucionais com relação aos seus acervos, como explicitar seu caráter processual, de atualização e de aprimoramento contínuos. Com isso, mesmo definições que possam parecer óbvias ao senso comum serão evidenciadas aqui, como os conceitos de pintura, desenho, escultura e mobiliário, por exemplo - embora à primeira vista possam ser relativamente fáceis de serem explicados, entendidos e utilizados. Nessa etapa de construção dos termos para classificação, é importante saber como a instituição entende essas e as demais tipologias³ e como pretende aplicá-las na descrição de seus itens.

As tipologias formam um conjunto de termos utilizado para (re)classificar os itens no processo de revisão catalográfica do acervo museológico do MAB Emanuel Araujo. O processo para construção desse conjunto envolve a seleção dos termos que constituirão o vocabulário controlado para classificação dos itens, bem como a elaboração de uma nota de escopo. É importante compreender que uma nota de escopo não é em si a definição do termo, mas serve para esclarecer o conceito representado por esse termo dentro de uma área específica do conhecimento, com o objetivo de evitar ambiguidades no seu uso.

Assim, cada termo e sua nota de escopo passam pela avaliação criteriosa de especialistas em artes visuais, história e história da arte, que refletem a partir das necessidades e identidade dos acervos específicos da instituição. Em seguida, as documentalistas do

³ Além da seleção de termos e elaboração de notas de escopo, no processo de revisão foram organizados os termos em hierarquias. As classificações gerais construídas até o momento para o acervo museológico do MAB Emanuel Araujo são: Linguagens Visuais, Mobiliário e Equipamentos, Indumentária, Documentos e Materiais Publicados. Cada classificação geral contém termos a ela relacionados. Pintura, escopo dessa publicação, está inserida em Linguagens Visuais. Disponível em: <https://online.museuafrobrasil.org.br/acervo>

museu fazem o processamento desse material, utilizando variados recursos e referências tais como os Vocabulários Controlados do *Getty Research Institute*⁴, a Enciclopédia do Itaú Cultural⁵, o *Virtual International Authority File* (VIAF)⁶ e um documento interno sobre vocabulário controlado produzido por funcionários do MAB Emanoel Araujo desde o ano de 2020.

Dentre uma variedade de tipologias presentes no primeiro conjunto de itens que passou por esse processo, a tipologia *Pintura* constitui o tema desta seleção realizada pelo PGA, expondo como apenas uma tipologia pode suscitar uma série de discussões que desafiam uma equipe interdisciplinar na construção e na atualização de informações.

Foram selecionados sete temas referente às pinturas presentes do acervo: classificação, gêneros, autoria, título, datação, materialidade e circulação. Basicamente trata-se dos segmentos definidos pelos metadados estabelecidos na revisão catalográfica do acervo museológico, conduzindo à complementação de informações através dos acervos arquivístico e bibliográfico. Deste modo, os temas reúnem um pequeno conjunto de obras, algumas delas presentes na Exposição de Longa Duração e outras na Reserva Técnica. Todas se encontram no Acervo Online MAB disponível no site da instituição⁷.

Conscientemente, esta publicação evita uma narrativa cronológica por considerar que cada pintura selecionada constitui uma história, um caminho diferente para se entender arte e sua musealização. Assim, a sequência de apresentação das obras de arte valoriza a diversidade da tipologia *Pintura* presente nas coleções do MAB Emanoel Araujo, que juntas apresentam um recorte

4 Disponível em: <https://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/>

5 Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/>

6 Disponível em: <https://viaf.org/>

7 Disponível em: <https://online.museuafrobrasil.org.br/acervo>

temporal que vai do século XVII até a atualidade.

Assim, nas próximas páginas estão reunidos textos, imagens e referências bibliográficas construídos colaborativamente, com interlocução, reflexão e participação da equipe multidisciplinar organizadora.

Espera-se que esta e as próximas publicações sobre os acervos da instituição alcancem tanto aqueles que visitam o museu presencialmente e virtualmente como aqueles que não conhecem ou nunca tiveram condições de ter acesso ao MAB Manoel Araujo. Deste modo, a publicação é um passo significativo para a construção de materiais de referência sobre os acervos desta instituição icônica e necessária na formação cultural de brasileiros e brasileiras e dos demais interessados.



CLASSIFICAÇÃO

Isto é uma pintura ou uma caixa de pintura? Este objeto é uma escultura ou indumentária? A classificação de itens dentro de museus é uma tarefa que desafia os limites dos enquadramentos convencionais. Quando musealizados, os objetos passam a produzir novos sentidos e valores. Segundo Bruno Brulon, *"(...) uma coisa se torna objeto na medida em que se insere em um sistema classificatório específico"*¹. No contexto de inserção de um objeto ao sistema museal, suas funções e significações anteriores são transformadas e passam a adquirir novos sentidos interpretativos a partir dos diálogos estabelecidos com o seu novo contexto de inserção.

Um mesmo objeto pode ser lido de diferentes formas conforme o tipo de museu em que está inserido. Apenas a título de exemplo, um museu de arte e um museu histórico podem apresentar abordagens completamente distintas para um mesmo objeto partindo das especificidades dos seus campos de investigação. As categorias atribuídas aos itens são, portanto, dinâmicas e podem variar de acordo com a circulação e a forma como eles são abordados².

No acervo do MAB Emanuel Araujo, a diversidade e a com-

1 BRULON, 2015, p.25.

2 Ver BRULON, 2015.

plexidade de seus itens tensionam de forma constante as classificações tradicionais do campo da Museologia. Englobando desde objetos cuja origem encontra-se atrelada a contextos cerimoniais até peças que transitam entre as linguagens próprias do campo artístico, muitas das categorias comuns para classificar objetos são insuficientes para comportar os seus múltiplos sentidos. Por esta razão alguns itens do acervo, por exemplo, encontram-se simultaneamente em mais de uma categoria, dado que o objeto permite ser lido a partir de diferentes funções e perspectivas, como é o caso da paleta de pintura do artista Benedito José Tobias, a partir da qual discussão sobre classificação será vista a seguir.

Mas, afinal, qual é a função da classificação?

A classificação é um recurso utilizado para fornecer ordem ao gerenciamento de coleções museológicas.

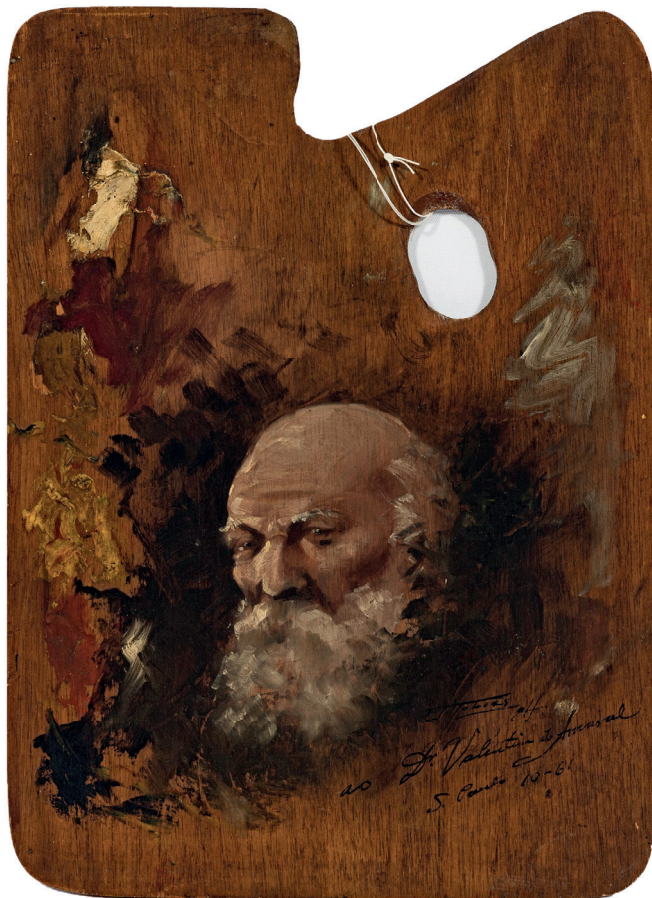
Em linhas gerais, a classificação de objetos tem por objetivo a representação, a recuperação e a difusão de informações sobre um conjunto de itens. Os termos de classificação são utilizados para agrupar trabalhos semelhantes de acordo com critérios variados, realizando uma espécie de “tradução” dos conteúdos reunidos sob o termo.

Podemos exemplificá-la através do próprio termo “Pintura” adotada pelo MAB Emanuel Araujo, entendido como “a prática de aplicar tinta sobre uma superfície (...)”¹, permitindo que as informações referentes aos conteúdos atrelados a este termo possam ser levantadas de forma ágil e contribuindo para identificação do perfil da coleção.



Uma questão de classificação

A paleta de pintura do artista Benedito José Tobias



[sem título](#), outubro de 1961

Benedito José Tobias

Pintura | Óleo sobre madeira

33 x 24 x 1 cm

Acervo MAB Emanuel Araujo

Podemos observar o problema incutido no processo de classificação utilizando como exemplo um dos trabalhos produzidos pelo artista Benedito José Tobias (São Paulo-SP, 1894-1963), artista que tem obra e biografia ainda hoje pouco estudadas. Os trabalhos reconhecidos de sua autoria estão voltados, sobretudo, à representação de sujeitos negros, interesse que nos leva a pensar em como a negritude representada por Tobias conversa com a sua própria identidade de homem negro¹. Em suas pinturas vemos a sensibilidade com a qual o artista representava cada um dos sujeitos retratados, cujas expressões e feições físicas nos revelam aquilo que há de mais humano em cada uma destas figuras.

Nesta obra, atribuída como *sem título*, Tobias utilizou sua paleta de tintas não apenas para realizar uma pintura, mas também como suporte para a feitura de seu trabalho. O retrato pintado apresenta uma inscrição próxima à assinatura do artista, dedicando a pintura ao “Dr. Valentim do Amaral²” [sic], um político de São Paulo que atuou próximo ao setor cultural entre as décadas de 1950 e 1960.

Na pintura, podemos observar a representação de perfil de um homem branco, mais velho, calvo, com seus cabelos nas laterais acompanhados por um bigode e uma longa barba em tons de cinza e com alguns fios iluminados com tons de branco e amarelo através de pinceladas gestuais feitas pelo artista.. Seus olhos estão semicerrados e o seu semblante transmite transmite a longevidade do retratado, alinhadas com os demais aspectos mencionados.

1 FARIAS, Joyce, 2022.

2 O deputado Valentim Amaral (PTB-SP) foi responsável, em 1952, pelo projeto de resolução que instituiu “cinco prêmios denominados ‘Assembléia Legislativa do Estado de São Paulo’ a serem conferidos anualmente pela Comissão Organizadora do Salão Paulista de Belas Artes e pelo Centro Acadêmico de Belas Artes de São Paulo, aos melhores trabalhos apresentados em exposição que organizarem” (RESOLUÇÃO - ALESP Nº 85, DE 10 DE NOVEMBRO DE 1952). Prêmio com o qual o próprio Benedito José Tobias seria contemplado no Salão Paulista de Belas Artes de 1961.

Podemos observar o movimento das pinceladas feitas pelo artista, sobretudo no fundo pintado em um tom sóbrio de marrom escuro, assim como nos cabelos e na barba do homem retratado. Não podemos precisar sua identidade, muito embora seja possível intuir que ele seja o próprio retrato de Valentim Amaral, mencionado na dedicatória.

A paleta de tintas de Benedito José Tobias - cuja função seria a de suporte para depositar a tinta e auxiliá-lo na mistura das cores, na diluição da tinta e no teste de pinceladas -, ainda que possa ter deixado de desempenhar sua função utilitária ao ser utilizada como superfície para uma pintura e, posteriormente, por ter passado por um processo de musealização, foi ainda assim uma ferramenta do artista. Portanto, para além de compreendê-la somente enquanto pintura, entende-se que é possível interpretá-la a partir de duas categorias que estabelecem diálogos entre si: 1) como um objeto, por sua função utilitária como paleta de pintura, uma ferramenta de trabalho do artista e 2) como uma pintura, por se tratar de uma linguagem visual de caráter bidimensional, para o qual a superfície foi utilizada, neste caso, para realização de um retrato a partir desta linguagem.

Acervo Online

O Acervo Online do MAB Emanuel Araujo foi lançado em 15 de dezembro de 2022 como parte da criação do Centro de Preservação, Pesquisa e Referência (CPPR) da instituição.

A equipe do Museu vem inserindo registros periodicamente. A construção de um catálogo online é um processo longo que envolve etapas como revisão catalográfica das obras, padronização de registros de acordo com diretrizes consolidadas da área de documentação em museus, digitalização, manuseio das obras para a digitalização, entre outros. A equipe desse projeto é composta por pesquisadores, fotógrafos, conservadores e documentalistas.

Objetiva-se ampliar o acesso aos acervos do MAB Emanuel Araujo e facilitar pesquisas. No Acervo Online é possível realizar buscas por autor, título, classificação, local de produção e data de produção. Acesse em: <https://online.museuafrobrasil.org.br/>

Referências Bibliográfica

ARAUJO, Emanuel (org.). *Negros pintores*. São Paulo: Imprensa Oficial: Museu Afro Brasil, 2008. (Catálogo de exposição).

BRULON, Bruno. Os objetos de museus, entre a classificação e o devir. In: *Informação & Sociedade: Estudos*, João Pessoa, v. 25, n. 1, p. 25-37, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/ies/article/view/025/13282>. Acesso em: 20 jun. 2023.

CINTRA, Ana Maria et al. *Para entender as linguagens documentárias*. São Paulo: Polis; Associação Paulista de Bibliotecários, 1994. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2533158/mod_resource/content/1/64170110-LIVRO-Para-entender-as-linguagens-documentarias.pdf. Acesso em: 7 jul. 2023.

FARIAS, Joyce. Benedito José Tobias/ Texto crítico da obra *Mulher, 1934-1963*. In: ACERVO ONLINE do Museu de arte de São Paulo Assis Chateaubriand. São Paulo: MASP, 2022. Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/mulher>. Acesso em: 7 jul. 2023.

GETTY VOCABULARY PROGRAM. *Categories for the Description of Works of Arts*. J. Paul Getty Trust; College Art Association. Revised by Patricia Harpring, Murtha Baca and Patricia Harpring (editors), Los Angeles, 2022. Disponível em: https://www.getty.edu/research/publications/electronic_publications/cdwa/2classification.html#top. Acesso em: 7 jul. 2023.



GÊNEROS

Quando falamos em gêneros de pintura, referimo-nos a uma expressão que diz respeito à organização das pinturas a partir dos temas representados, como por exemplo, o retrato, a pintura histórica, a natureza-morta e a paisagem. Até o século XIX, os gêneros pictóricos não apenas significavam o assunto geral expresso em uma obra, mas também estavam imbuídos de uma carga de valor manifestada através da hierarquia de gêneros, determinando o grau de importância das pinturas com base naquilo que se considerava exigir mais ou menos capacidade intelectual e técnica para elaboração de um trabalho de arte.

A pintura histórica, por exemplo, pensada como o mais elevado grau de pintura nesta escala, ocupava esta posição devido às noções de domínio da representação da figura humana, o conhecimento dos demais gêneros de pintura e a capacidade de interpretação de narrativas históricas, literárias, mitológicas e alegóricas. Por outro lado, as temáticas que não abordavam a figura humana ocupavam os lugares menos prestigiados nesta hierarquia, legitimada pelas academias europeias.

Com os modernismos na arte, no entanto, as novas problemáticas referentes à arte provocaram grandes transformações

que acabaram por destituir a ideia de escala nos gêneros de pintura. Na atualidade, os gêneros pictóricos podem ser compreendidos apenas considerando os temas representados e estão ligados a uma tradição acadêmica, dado que as pinturas que abordam assuntos que escapam a ela não podem ser enquadradas a partir da lógica dos gêneros, como no caso de uma pintura abstrata, por exemplo.

No acervo museológico do MAB Emanuel Araujo estão representados artistas de diferentes períodos, cujas obras podem ser compreendidas considerando as temáticas trabalhadas a partir dos gêneros. Na obra de artista Yêdamaria, por exemplo, encontramos um extenso trabalho dedicado à representação de naturezas-mortas, termo contestado pela artista, como veremos a seguir.

Por outro lado, podemos encontrar nas pinturas de Antônio Rafael Pinto Bandeira, diretamente vinculado à Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro, a representação dos tradicionais gêneros de pintura. Para esta publicação, apresenta-se uma obra de sua autoria do gênero paisagem, um dos temas trabalhados pelo artista.



A provocação da vida *na natureza-morta*



Mesa de campo, 2013

Yêdamaria (Yêda Maria Corrêa de Oliveira)

Pintura | Óleo sobre tela

103 x 102,5 x 5,5 cm (com moldura)

Acervo MAB Emanuel Araujo

"Não considero naturezas-mortas porque de mortas elas não têm nada", pontuou Yêdamaria sobre suas obras¹. A afirmação levanta questões tanto sobre esse gênero pictórico, quanto sobre a produção da própria artista.

Natureza-morta é um gênero de pintura que abarca representações de objetos inanimados e/ou pequenos seres, tendo como referências comuns frutas, flores, animais de pequeno porte, livros, louças, metais e outros objetos de uso cotidiano. A ideia de "morte" vinculada ao gênero (ou "imobilidade", considerando o termo em inglês "*still life*") carrega por vezes uma associação depreciativa, rebatida pela afirmação de Yêdamaria, e originada historicamente da comparação com obras que possuem representações da figura humana, considerada um tema mais complexo e elevado, especialmente desde o Renascimento.

Como, então, podemos observar as obras de Yêdamaria? Conhecida principalmente por suas pinturas e gravuras, a artista baiana nascida em 1932 produziu numerosas obras de natureza-morta, geralmente retratando mesas de jantar postas, com alimentos, fruteiras e vasos de flores. Evidenciando um olhar sensível e um vasto domínio técnico que permite sua tinta a óleo vibrar com cores, transparência e luminosidade, Yêdamaria mostra que, realmente, de mortas suas obras não têm nada. Atuando de certa forma como uma atualizadora do gênero, a artista, segundo Emanoel Araújo, tem uma

"(...) disposição de quase negar a pintura, certo tom de academia, voltar a matizar esses elementos naturalistas da natureza morta do século 19, e contribuir com uma nova forma de construir esse gênero de arte com sua visão contemporânea"².

1 YÊDAMARIA, 2006, p. 154.

2 ARAUJO, 2006, p.19-20.

Observando a pintura *Mesa de campo*, por exemplo, vemos uma mesa organizada para uma pequena refeição, cujo tampo mistura-se com a paisagem em que se insere, de modo que não conseguimos identificar com precisão onde ele começa e termina. Uma cadeira, da qual só vemos o encosto, indica a ausência (ou presença) de uma única pessoa, enquanto os vários copos e guardanapos insinuam mais comensais. O que pode parecer uma cena idílica e inocente, provoca uma série de perguntas, tanto narrativas quanto sociais: quem pôs essa mesa? A quem ela se destina? Por meio da obra, a artista revela, assim, não apenas objetos, mas o trabalho e o usufruto de pessoas que, mesmo ausentes na tela, existem sempre muito vivas em seus elementos.

Trânsitos da natureza-morta

O gênero da natureza-morta nem sempre teve a forma que hoje conhecemos. O termo foi criado pelo artista e crítico de arte holandês Arnold Houbraken, no começo do século XVIII, contudo pinturas de objetos inanimados já ocorriam anteriormente, por exemplo, em mosaicos gregos e romanos e na pintura chinesa desde o século III. Segundo José Roberto Teixeira Leite (1988), esse tipo de pintura não foi desenvolvido durante a Idade Média, reaparecendo apenas no século XV, ainda não como um gênero autônomo, em obras de pintores como o veneziano Carlo Crivelli e o flamengo Hugo van der Goes. Sua autonomia surge no século XVII com os holandeses, sendo reforçada no século XVIII com o pintor francês Jean-Baptiste-Siméon Chardin e no século XIX com Paul Cézanne.

No Brasil, o holandês Albert Eckhout foi o primeiro a pintar naturezas-mortas, no século XVII, mas foi a partir do final do século XIX que o gênero se consolidou nacionalmente. Além das obras de Yêdamaria, comentadas neste segmento, no acervo do MAB Emanuel Araujo existem outras pinturas fundamentais de natureza-morta de artistas como Estêvão Roberto da Silva, Emmanuel Zamor, Antônio Rafael Pinto Bandeira, Antônio Firmino Monteiro e Arthur Timótheo da Costa.

Referências bibliográficas

ARAUJO, Emanoel. Yêdamaria, a pintora e o silêncio. In: DOMINGOS, Bruno; DI GIOVANNI, Daniela (org.). *Yêdamaria*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

YÊDAMARIA. [Depoimento]. In: DOMINGOS, Bruno; DI GIOVANNI, Daniela (org.). *Yêdamaria*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.



Da observação à paisagem



sem título, c. 1879 - 1896

Antônio Rafael Pinto Bandeira

Pintura | Óleo sobre tela

40,2 x 34 x 4,5 cm (com moldura)

Acervo MAB Emanoel Araújo

A paisagem é um gênero de pintura que abarca representações de locais ao ar livre, em que a natureza tem protagonismo, podendo tomar a totalidade da obra ou ceder espaço a seres vivos e/ou construções como casas, ruínas e cidades vistas à distância. Essas representações podem ser produzidas com diversas técnicas e graus de intenção de realismo. As pinturas de paisagem dos pintores acadêmicos brasileiros do final do século XIX das quais trataremos aqui evidentemente possuíam sua própria identidade.

Durante grande parte de sua existência, a Academia Imperial de Belas-Artes (AIBA) tinha a pintura histórica como gênero de primeira importância, amparada pela ideia de que era a melhor forma de representar o que deveria ser a arte no Brasil e, de maneira mais ampla, a identidade nacional brasileira. Sobretudo a partir da influência do artista alemão Georg Grimm (1842-1887), que foi convidado para ser professor na cadeira de paisagem da AIBA entre 1882 e 1884, o paisagismo ganha força na Academia. Incentivando a observação direta de paisagens ao ar livre, Grimm revoluciona não apenas a técnica de pintura de paisagens, mas também sua apreciação dentro e fora da instituição.

Adquirindo maior autonomia, a paisagem enquanto gênero de pintura revela-se nesta altura como mais acessível ao apreciador do que pinturas históricas e mitológicas neoclássicas¹. Tematicamente, na predileção pelo cenário rural ecoaria uma crítica à acelerada expansão urbana pós-revolução industrial, gerando uma nostalgia por ambientes naturais, que seriam vistos como mais representativos do solo brasileiro.

Embora não tenha sido aluno de Grimm, Antônio Rafael Pinto Bandeira certamente recebeu suas influências na AIBA, destacando-se, para além de seus retratos, por minuciosas pinturas de paisagens ao ar livre: *"a natureza filtrada por uma visão nostálgica"*

¹ LIMA, 2000, p. 58.

é como José Roberto Teixeira Leite define estas obras². O artista é também considerado por Luiz Marques como “o mais sincero, o mais sensível pintor do século XIX” no Brasil³. Pinto Bandeira nasceu em Niterói - Rio de Janeiro em 1863, neto de escravizados, e faleceu por suicídio em 1896, na Baía de Guanabara, Rio de Janeiro. Tendo se matriculado em 1879 na AIBA, foi nela exímio estudante. Posteriormente, entre 1887 e 1890, foi professor no Liceu de Artes e Ofícios em Salvador - Bahia.



[sem título](#), 1896

Antônio Rafael Pinto Bandeira

Pintura | Óleo sobre tela

29 x 39 x 4 cm (com moldura)

Acervo MAB Emanuel Araujo

As pequenas pinturas de paisagens de sua autoria do acervo do MAB Emanuel Araujo são bastante representativas de seu estilo detalhista e criterioso. Ao aproximar-se das obras, é possível notar finas e precisas pinceladas, delimitando com clareza o contorno

de cada elemento, seja um fio de capim ou a vela de um barco distante no horizonte. A utilização de cores pouco saturadas revela uma luminosidade difusa, com baixo contraste, o que faz com que todos os elementos sejam bastante visíveis, não tomados por sombras muito escuras. A escolha por representar paisagens em dias nublados reforça tal característica, já que as nuvens atuam como difusoras da luz solar – conhecimento que revela a experiência da pintura a partir do exercício de observação direta.



Detalhe da obra. Acervo MAB Emanuel Araujo

A formação de um gênero

Bem como outros gêneros artísticos, o que hoje entende-se como pintura de paisagem é resultado de um processo de construção das histórias da arte. Por exemplo, no cenário da arte ocidental, a pintura de paisagens ocorria primeiramente como cenário de retábulos e painéis no final da Idade Média, não constituindo um tema em si. Apenas no século XVII o gênero ganha autonomia com obras de artistas como os holandeses Jan van Goyen e Jacob van Ruisdael. No Brasil, o primeiro paisagista foi o holandês Frans Post, que desembarcou no Recife em 1637 na companhia de Maurício de Nassau¹.

Além das pinturas de Antônio Rafael Pinto Bandeira, o acervo do MAB Emanuel Araujo possui paisagens de outros artistas como Benedito José Tobias, Antônio Firmino Monteiro, Emmanuel Zamor, João Timótheo da Costa e Arthur Timótheo da Costa.

¹ LEITE, 1998b.

Referências bibliográficas

LEITE, José Roberto Teixeira. *Pintores Negros do oitocentos*. São Paulo: Edições K: Motores MWM Brasil, 1988a.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988b.

LIMA, Heloísa Pires. *A presença negra no circuito da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro – a década de 80 do século XIX*. Dissertação (mestrado em Antropologia Social) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

MARQUES, Luiz. O século XIX, o advento da Academia das Belas Artes e o novo estatuto do artista negro. In: ARAUJO, Emanuel (org.). *A nova mão afro-brasileira*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2014. (Catálogo de exposição).



AUTORIA

Ao entrar em contato com obras de arte, alguns conceitos podem aparentar ser mais simples do que realmente são. Autoria é um deles. Comumente entendemos a autoria como a indicação nominal de produtor(as/es) de um objeto, dado que pode ser fundamental para a compreensão de estilos individuais e trajetórias históricas, como é o caso de José Teófilo de Jesus. Em diversas situações, como as de suas pinturas, a autoria pode ser identificada a partir da observação de assinaturas, análises para identificação de técnicas, materiais e pigmentos, pesquisa de histórico de aquisição, dentre outros procedimentos.

Entretanto, nem todas as obras do acervo do Museu e de outros acervos possuem uma autoria identificada, devido a uma série de fatores. Por um lado, pode ser que haja dados insuficientes na própria obra e em sua documentação, impossibilitando a afirmação de uma autoria. Por outro, quando estamos tratando de pinturas cujos objetivos de suas produções vão além da apreciação estética, no sentido mais tradicionalmente considerado no sistema hegemônico de artes, a indicação da autoria pode ser um dado menos relevante em si. No caso das pinturas de ex-votos, como veremos, que representam um pedido ou

milagre alcançado, a autoria da obra tem menos importância do que seu significado para o encomendante.

Há, por fim, casos em que uma autoria individual não pode ser identificada, mas seus períodos e escolas, sim. A partir da discussão sobre as pinturas da Escola de Cusco, compreende-se que certos períodos em territórios específicos consolidam ideias ou características estéticas, muitos deles determinando o fluxo da produção artística de uma época ou lugar e, conseqüentemente, se tornam um estilo. Através do estilo, portanto, é possível identificar parte do contexto histórico-artístico de uma obra, o que pode ser associado a uma autoria.



Autoria, um conflito identitário

o catolicismo e as produções artísticas na América Latina

A concepção de Cristandade na Idade Moderna tem suas origens nos textos paulinos, os quais trazem a ideia de uma comunidade organicamente hierarquizada na teologia de São Paulo. Deste modo, a sociedade cristã seria um corpo único, composto por vários membros: cada qual teria sua função indispensável ao todo, cada indivíduo a serviço dos outros. Esta é a comunhão que aproxima Cristo dos homens e das criaturas do Criador, que só é possível através de uma união íntima, que se faz desses homens e criaturas um só Corpo, um só Cristo¹.

Estas definições permitem entender a lógica da Cristandade, mas sua constituição diante do expandido cenário ultramarino é complexa, cheia de ramificações que aludem às adaptações em um domínio cristão vasto. Essas concepções nos fornecem uma pauta de grande relevância para tratar de como os princípios da

1 Adalgisa Campos e Renato Franco abordam o conceito de Cristandade a partir dos textos de São Paulo e a influência que eles tiveram para determinar a estrutura da Igreja de Roma. "Nos textos paulinos, observa-se a preocupação em ressaltar a importância e a interdependência de todas as partes para o bom funcionamento do organismo. Toda função é digna e necessária, por isto, o cristão deve ter em mente seu papel indispensável, como se vê na Primeira Epístola de Paulo aos Coríntios: 'O olho não pode dizer à mão: Eu não preciso de você; nem a cabeça aos pés: Não necessito de vocês' (I COR 12, 21). Para além de sua inegável relevância, salienta-se também a responsabilidade própria: cada pecado mortal é uma ferida profunda no Corpo de Cristo, cada imperfeição ou debilidade subtrai vitalidade a toda a Igreja. A visão orgânica em São Paulo pressupõe uma ordenação; nem todos os órgãos possuem a mesma dignidade, mas todos são essenciais". CAMPOS; FRANCO, 2004, p.194- 195.

Igreja Católica foram difundidos num quadro de pulsões oscilantes do século XVI que conduziram para uma nova Igreja, reedificada tanto nas tessituras da expansão ultramarina, como na tomada de consciência dela própria, quando a Reforma Protestante já atingia proporções alarmantes².

A abordagem sobre essa época, mostrando exemplos de como a legitimação da escravidão negra se firmou com o impulso dos arranjos da Cristandade, tece uma linha de coerência com as estratégias da Igreja de Roma para sancionar sua universalidade. Da renovação na Europa, da sua penetração na África e de seu assentamento nas Américas, observa-se que a força de sua propagação estava no alcance da persuasão psicológica nos indivíduos e na receptividade positiva que estes desenvolveram na aceitação da filosofia cristã desta nova Era.

As relações estabelecidas pelos navegadores, colonos, missionários e comerciantes que circulavam nesses territórios ultramarinos davam um novo tom ao catolicismo. Nesse processo foi desenvolvida uma linguagem universalizada a partir da difusão do catolicismo, onde povos de todas as partes do mundo estariam irmanados pela Igreja de Cristo: raças, paisagens e costumes são assumidos nessa realidade física³. Por este paradigma, não se contesta que na arte barroca prevalecem motivos religiosos e morais, muito menos que ela foi amplamente utilizada por sua força de persuasão pela Igreja Católica, mas reduzi-la apenas às teses religiosas seria um tanto equivocada. A arte neste contexto histórico pode ser interpretada como uma "técnica de persuasão", mas a persuasão implica em uma relação aberta, ou seja, recíproca, na qual a vontade de persuadir deveria ser correspondida por uma disponibilidade para ser persuadido. Em outras palavras, nenhum

2 BAZIN *apud* ARAÚJO, 1998, p.17.

3 AVERINI, 2013, p.25.

instrumento/elemento de expressão artística poderia funcionar se não influenciasse tanto a percepção de um público.

A diferença estrutural da arte religiosa católica dos ibéricos para as artes da América Latina tem razões não só psicológicas e culturais, mas principalmente sociais e políticas. Sabe-se que, de início, vinham da Europa não apenas os modelos iconográficos, mas também os materiais e até mesmo os artesãos, pintores e arquitetos. Entretanto, a partir do século XVII, a mão de obra empregada era quase totalmente escravizada; na América Central e nos Andes a mão de obra era indígena, africana e/ou mestiça⁴. No Brasil, inicialmente a mão de obra era indígena, porém, massivamente foi trocada pela africana e logo se desdobrou para o emprego de escravizados crioulos e/ou mestiços⁵.

Essa mão de obra local moldou todo tipo de produção que hoje conotamos como artística, ressignificando concepções conceituais e visuais daquilo que ficou entendido como arte colonial nas Américas, onde cada território reinterpreto o catolicismo de maneira muito particular, o que resultou em identidades distintas da produção artística religiosa, tal como veremos agora.

Referências bibliográficas

ARAÚJO, Emanuel. Barroco Ardente e Sincrético Luso-Afro-Brasileiro. In: MUSEU AFRO BRASIL. *Barroco Ardente e Sincrético Luso-Afro-Brasileiro*. Catálogo de exposição. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2018. Acesso em: 23 jul. 2023.

AVERINI, Ricardo. Tropicalidade do Barroco. In: ÁVILA, Affonso (org.). *Barroco: teoria e análise*. São Paulo: Perspectiva; Minas Gerais: Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 2013.

4 Termo utilizado recorrentemente na historiografia sobre a formação da sociedade colonial dos territórios colonizados pelos espanhóis.

5 Termos utilizados em historiografias sobre a formação da sociedade colonial no Brasil.

BAUMGARTEN, J.; TAVARES, A. O Barroco colonizador: a produção historiográfico-artística no Brasil e suas principais orientações teóricas. In: *Perspective*, n.2, 2013. Disponível em: <https://journals.openedition.org/perspective/5538>. Acesso jul. 2023.

BAZIN apud ARAÚJO, Emanuel (Org.). *O Universo Mágico do Barroco Brasileiro*. São Paulo: SESI, 1998, p.17.

BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRANDÃO, Angela. Anotações sobre a centralidade do artista na história da arte. In: *Philia*, v.1, n.2, 2019. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/philia/article/view/93030>. Acesso em: 23 jul. 2023.

CAMPOS, Adalgisa Arantes; FRANCO, Renato. Aspectos da visão hierárquica no barroco luso-brasileiro: disputas por precedência em confrarias mineiras. In: *Tempo*. Revista do Departamento de História da UFF, v. 09, n. 17, 2004. Acesso em: 23 jul. 2023.

GARCÍA CANCLINI, N. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2003.

OLIVEIRA, Carla Mary S. Arte Colonial e mestiçagens no Brasil Setecentista: Irmandades, artífices, anonimato e modelos europeus nas capitânias de Minas e do Norte do Estado do Brasil. In: PAIVA, Eduardo França; AMANTINO, Marcia; IVO, Isnara Pereira (Orgs.). *Escravidão, mestiçagens, ambientes, paisagens e espaços*. São Paulo: Annablume, 2011.

OLIVEIRA, Emerson. D. G. de. O ardente, mágico e popular barroco brasileiro: curadoria e arte colonial. In: *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 6, n. 3, p. 151–185, 2022. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8670987>. Acesso em: 23 jul. 2023.



Um conjunto de pinturas de José Teófilo de Jesus

uma autoria reconhecida



[Símbolos da Paixão de Cristo -
Cálice Sagrado](#), séculos XVIII /
XIX

José Teófilo de Jesus
Pintura | Óleo sobre tela
198 x 97 x 4 cm

Acervo MAB Emanuel Araujo



[Símbolos da Paixão de Cristo -
Flagelação](#), séculos XVIII / XIX

José Teófilo de Jesus
Pintura | Óleo sobre tela
198 x 97 x 4 cm
Acervo MAB Emanuel Araujo

José Teófilo de Jesus (1758 -1847) nasceu e faleceu em Salvador - Bahia, identificado como homem pardo e forro. Teófilo de Jesus foi pintor, dourador, encarnador. Em meados do século XVIII, tornou-se discípulo de José Joaquim da Rocha (1737 - 1807), ajudando-o na pintura e douramento de figuras secundárias de tetos e painéis. Incentivado pelo mestre, em 1794, cursou a Escola de Belas-Artes em Lisboa, onde teve contato com Pedro Alexandrino de Carvalho (1729 - 1810), um dos mais proeminentes pintores portugueses que atuou no cenário artístico de Lisboa no final do século XVIII.

Ao retornar ao Brasil, no início do século XIX, José Teófilo de Jesus desenvolveu inúmeras pinturas na Bahia, com destaque para sua produção de pinturas de cavalete, painéis e forros de igrejas. Nestes dois últimos gêneros, o artista apresenta uma produção expressiva, todas desenvolvidas em igrejas baianas, em especial os tetos no estilo *trompe l'oeil*¹, alguns deles reconhecidamente apreciáveis, como os da Igreja do Recolhimento dos Perdões (1819) em Salvador, da Matriz do Santíssimo Sacramento da Ilha de Itaparica (1823) e da Igreja de São Joaquim (1821-24), entre outros.

As obras de José Teófilo de Jesus são pinturas que apresentam temas religiosos católicos, porém houve alguns temas secun-

1 *Trompe l'oeil*. Recurso técnico-artístico empregado com a finalidade de criar uma ilusão de ótica, como indica o sentido francês da expressão: tromper, "enganar", l'oeil, "o olho". Seja pelo emprego de detalhes realistas, seja pelo uso da perspectiva e/ou do claro-escuro, a imagem representada com o auxílio do *trompe l'oeil* cria no observador a ilusão de que ele está diante de um objeto real em três dimensões e não de uma representação bidimensional. O objetivo do procedimento é, portanto, alterar a percepção de quem vê a obra. O *trompe l'oeil* é amplamente utilizado em diferentes contextos e períodos ao longo da história da pintura. Especificamente sobre as pinturas ilusionistas de forros de igrejas, a circulação deste recurso ocorreu a partir do século XVII na Europa, difundido através das teorias de perspectivas relacionadas de forma harmônica com a Arquitetura. Um dos clássicos exemplos é a pintura "Apotese de Santo Inácio" de Andrea Pozzo no teto da Igreja de Santo Inácio, em Roma.

dários, como suas famosas pinturas das *Alegorias dos continentes* do acervo do Museu de Arte da Bahia. O repertório da produção deste artista corrobora sua formação em termos escolásticos, o que o tornou um dos mais proeminentes pintores e decoradores da Escola Baiana de Pintura² durante as últimas décadas do século XVIII e a primeira metade do século XIX.

José Teófilo de Jesus foi pintor de recursos e artista de fôlego, certamente o maior que operou na Bahia na primeira metade do Oitocentos. Se em algumas pinturas do começo de sua carreira a influência de José Joaquim da Rocha – com a inevitável comparação desfavorável com os trabalhos do mestre – é flagrante, mostrando-se o artista mais moço ainda titubeante, a tatear uma estrada que de certo não era a sua, a permanência em Lisboa, em fins do Setecentos e anos iniciais do Séc. XIX serviria para indicar-lhe em definitivo o rumo a tomar. Sua obra em que se casam um desenho sólido e um colorido delicado, representa uma transição entre elementos estilísticos que recuam, ainda, ao Rococó e ao Barroco, e outros já preludiando o Neoclassicismo³.

Ilustrando esses aspectos da obra de Teófilo de Jesus, o conjunto dos quatro painéis com o tema *Símbolos da Paixão de*

2 *Escola de Pintura Baiana*. A chamada escola baiana de pintura refere-se a uma sucessão de pintores atuantes especialmente em Salvador - Bahia entre a segunda metade do século XVIII e a primeira do XIX. De acordo com o sentido amplo dado ao termo "escola", admitiram-se afinidades de cunho estilístico e temático entre obras e artistas, não raro abraçadas por etiquetas geográficas, como é aparente em seu nome, a exemplo da escola veneziana, romana, francesa etc.

A primeira alusão conhecida ao nome encontra-se ainda no oitocentos, em um manuscrito intitulado *Noções sobre a Procedência da Arte de Pintura na Província da Bahia*, produzido provavelmente entre as décadas de 1860 e 1870. Embora ainda se desconheça a sua autoria, desde os primeiros anos do século XX esse estudo se tornou fundamental para pesquisas e reavaliações constantes dedicadas ao tema. Dele surge uma genealogia prévia de artistas, ainda aceita por muitos estudiosos, que apresenta o pintor José Joaquim da Rocha (1737?-1807) como o fundador da escola e responsável pela preparação de vários discípulos.

3 LEITE *In* ARAUJO, 1988, p.31.

Cristo, pertencentes ao MAB Emanuel Araujo, é um exemplo perfeito da transição estilística da pintura do artista. Podemos notar aspectos de estilos bastante distintos, mas em uma amálgama visual nesses painéis. O desenho rigoroso também dá espaço para uma paleta de cores que equilibra e revigora a temática religiosa de todo o conjunto.



[Símbolos da Paixão de Cristo - Véu de Verônica](#), séculos XVIII / XIX

José Teófilo de Jesus
Pintura | Óleo sobre tela
198 x 97 x 4 cm

Acervo MAB Emanuel Araujo



[Símbolos da Paixão de Cristo - Crucificação](#), séculos XVIII / XIX

José Teófilo de Jesus
Pintura | Óleo sobre tela
198 x 97 x 4 cm

Acervo MAB Emanuel Araujo

Deste modo, trata-se de um artista que personificou essa transição estilística da pintura no Brasil entre séculos, tendo os aspectos de sua produção consolidado José Teófilo de Jesus como um dos mais notáveis pintores de sua época, não só pela sua singularidade de produção, como também pela sua originalidade enquanto artista que circulou entre estilos de origem europeia, sobretudo colaborando na definição de uma tradição de pintura brasileira entre os períodos colonial e imperial.

Referências Bibliográficas

ARAUJO, Emanuel (org.). *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo Tenenge, 1988.

CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983.

FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura: apontamentos para a história da pintura no Brasil de 1816-1916*. Rio de Janeiro: Fontana, 1983.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

LEITE, José Roberto Teixeira. *O Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia*. São Paulo: Safra, 1987.

MUSEU DE ARTE DA BAHIA. *O Museu de Arte da Bahia*. São Paulo: Safra, 1997.

OTT, Carlos. *A escola bahiana de pintura: 1764-1850*. Edição Emanuel Araújo. São Paulo: MWM-IFK, 1982.

VALLADARES, Clarival do Prado. *Aspectos da arte religiosa no Brasil: Bahia, Pernambuco, Paraíba*. Rio de Janeiro: Odebrecht, 1981.



Uma pintura de ex-voto

quando o encomendante sobrepõe-se à autoria

O que são ex-votos? Antes de falarmos de ex-votos enquanto pinturas é importante sabermos o que eles são, quais suas finalidades quando foram elaborados e suas características.

A palavra ex-voto vem do latim e significa "pedido". Também pode ser a abreviação de um pedido realizado (*ex voto suscepto* - o voto realizado)¹. Porém, eles também são conhecidos como "milagres" ou "promessas". Uma vez que o milagre foi realizado, a promessa deve ser cumprida. Então, o indivíduo agraciado pelo milagre oferta um objeto e/ou uma ação simbólica à entidade espiritual que o atendeu.

Estes objetos ou ações simbólicas que representam os milagres realizados na vida dos pedintes são chamados de "ex-votos".

Os ex-votos são conhecidos como uma prática popular em diferentes culturas. De um modo geral, esses itens atestam a capacidade de invenção, transformação e preservação de memórias compartilhadas. Os indivíduos encomendantes dos ex-votos geralmente são representados como o resultado do ritual do milagre obtido. Dessa forma, os ex-votos podem ser elaborados na forma de uma pintura, escultura, fotografia, cântico, alimento, entre outras coisas. Por essa diversidade, dificilmente existe uma classificação que dê conta da variedade de formas de ex-votos. Todavia, todo ex-voto tem como característica comum seu caráter vota-

¹ Expressão em latim.

tivo, isto é, ele representa um pedido ou milagre alcançado pelo encomendante.

O milagre do Senhor Bom Jesus de Bouças



[sem título \[ex-voto\]](#), 1817

autoria não identificada

Pintura | Óleo sobre madeira
32 x 43 x 1,5 cm (com moldura)
Acervo MAB Emanuel Araujo

A partir do século XVII, a prática dos ex-votos com temáticas católicas chegou ao Brasil por intermédio dos colonizadores portugueses, sobretudo as pinturas votativas. O ex-voto pintado, no contexto do catolicismo, devido à característica narrativa da ima-

gem representada, ficou popularmente conhecido como “milagre” – já que esse tipo de ex-voto vem sempre acompanhado de uma legenda que narra a cena.

O MAB Emanuel Araujo possui duas pinturas de ex-votos. Nestes casos, a representação narrativa nos oferece imagens que se constituem como fontes ímpares de referências e conhecimento do contexto histórico-cultural das próprias pinturas. Pois, além apresentarem um repertório imagético simbólico, revelam o motivo da encomenda da pequena pintura. Vejamos o caso da pintura ex-voto de 1817, que possui o seguinte texto:

Milagre que fez Nosso Senhor Bom Jesus de Bouças a Joaquim José de Siqueira. Estando bastante enfermo e desenganado de umas câibras de sangue, botando 33 dias sem para um só instante e pegando-se com O sr. Cristo, teve toda melhora no ano de 1817².

O texto serve de orientação para compreendermos o que está representado nesta pequena pintura. Trata-se de uma cena mística numa atmosfera de bastante dramaticidade. Aparentemente tudo acontece no cômodo do enfermo Joaquim José de Siqueira, que se encontra deitado na cama. Ao seu lado, um homem com vestes escuras, uma batina. Logo, a figura representa um religioso católico, provavelmente um padre. Com a mão direita, o religioso ajuda Joaquim a segurar uma vela. Nota-se que esse gesto reforça a fragilidade do corpo enfermo. Esta figura é muito mais expressiva do que qualquer outro elemento contido na cena. Seu rosto pálido apresenta um misto de sofrimento e alívio. Joaquim parece recuperar-se da enfermidade mencionada na legenda.

Pela cena apresentada, a constatação da cura é personificada pela aparição de Jesus em um de seus modelos de representa-

2 Transcrição nossa. Texto da obra ex-voto de 1817. Disponível em: <https://online.museuafrobrasil.org.br/acervo/sem-titulo-ex-voto/>.

ção na cruz, Bom Jesus de Bouças, como é citado no texto presente na pintura. Trata-se de uma devoção de origem portuguesa, sem datação precisa, porém, sua localidade consta de uma aldeia chamada Bouças, em Matosinhos, região de Portugal.

Outra problemática de datação é sobre a própria pintura, antes catalogada como do século XIX na base de dados do MAB Emanuel Araujo, mas sem a precisão de uma data. Por se tratar de uma pintura de dimensões relativamente pequenas que apresenta descamações das camadas de tinta, a precisão da data só foi possível depois que a obra passou por um processo de digitalização de imagem em alta resolução. A legibilidade da composição da pintura revelou também o texto que relata o milagre operado por Senhor Bom Jesus de Bouças, indicando a datação de sua feitura em 1817.

Autoria não identificada

Quando o nome do indivíduo ou grupo produtor da obra não foi identificado durante a revisão catalográfica, optou-se por utilizar “autoridade não identificada”. Se usássemos “autoridade desconhecida” poderia ser entendido que não há na literatura essa informação. As diretrizes de documentação em museus recomendam evidenciar qualquer tipo de informação incerta e nuances. Quando possível, recomendam a identificação do produtor/criador pela sua designação cultural, por exemplo.

Referências bibliográficas

ARAUJO, Emanuel (org.). *O Universo Mágico do Barroco Brasileiro*. São Paulo: SESI, 1998.

FROTA, Lélia Coelho. *Ex-votos e Congonhas: o resgate de duas coleções*. Brasília, DF: IPHAN, 2012.

FROTA, Lélia Coelho. *Pequeno Dicionário da Arte do Povo Brasileiro, século XX*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

MAGALHAES, Aluisio. *Promessa e milagre no santuário do Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas do Campo, Minas Gerais*. Brasília: Fundação Nacional Pró-Memória, 1981.

SAIA, Luís. Escultura popular de madeira. In: MAGALHÃES, Gisela; ARES-TIZÁBAL, Irma. *7 brasileiros e seu universo*. Brasília: MEC, 1974. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/risco/article/view/116999/114560>. Acesso em: 12 jul. 2023.

SAIA, Luís. Escultura popular de madeira. *RISCO: Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo*. Instituto de Arquitetura e Urbanismo (IAU-USP), São Paulo, n. 18-19, p. 230-239, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/risco/article/view/116999/114560>. Acesso em: 12 jul. 2023.

SAIA, Luís. *Escultura popular brasileira*. São Paulo: Edições Gaveta, 1944.

SCARANO, Julita. *Fé e milagre, ex-votos pintados em madeira: séculos XVIII e XIX*. São Paulo: Editora USP, 2004.

SMITH, Robert C. *Pintura de ex-votos existentes em Matosinhos e outros santuários portugueses*. Matosinhos: Câmara Municipal, 1966.



Duas pinturas da Escola de Cusco

autorias não identificadas



[Nossa Senhora do Rosário](#) - Pintura vice-reinal,
século XVII

autoria não identificada

Pintura | Óleo sobre tela

248,5 x 181,5 x 3 cm

Acervo MAB Emanuel Araujo

Durante o Vice-reinado do Peru (1542-1824), a cidade de Cusco, localizada nos Andes, estava destinada a exercer um papel fundamental no universo da arte colonial, desenvolvendo uma pintura particular na simbiose de influências ibérica e andina em um período de 300 anos, cuja maior expressão se manifestou na vasta corrente plástica da segunda metade do século XVII e do século XVIII, denominada como “Escola Cusquenha de Pintura”.

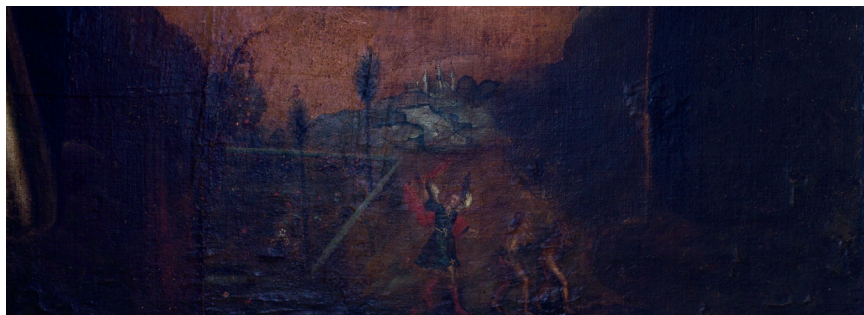
O termo “cusquenho” não se limita à cidade de Cusco, a capital do Império Inca no Peru. Refere-se também às pinturas coloniais hispano-latino-americanas produzidas nos demais países andinos, como Bolívia, Chile e Equador. A Escola Cusquenha de Pintura ou Escola de Cusco ficou conhecida por apresentar um estilo característico que foi resultado da confluência de dois fatores principais: 1) a base técnica da tradição de sua manufatura e a influência de estilos da arte ocidental europeia e 2) o desejo dos pintores andinos e mestiços de expressarem sua realidade e sua visão do mundo, característica que lhe confere a sua originalidade.

A influência, sobretudo espanhola, foi somada à contribuição europeia dos religiosos artistas (principalmente italianos e espanhóis) que vieram ao território compreendido como Peru para colonizá-lo, tendo a arte como uma estratégia fundamental para este processo. Com isso, a produção artística serviu aos propósitos de dominação territorial e cultural, pelo seu caráter persuasivo de construir narrativas ideológicas através de imagens.

A fase de implantação e formação da Escola de Pintura deu-se entre essa primeira fase da chegada desses religiosos e a construção da primeira catedral no Peru (1560-1664). Em linhas gerais, a Escola de Pintura de Cusco teve como base de influências a pintura espanhola, a pintura flamenca e a pintura italiana deste período.

A partir desses aspectos histórico-artísticos, podemos elencar a pintura do século XVII intitulada *Nossa Senhora do Rosário*, que tem apenas como informação complementar “Pintura vice-reinal - Peru”. Podemos, então, concluir que se trata de uma pintura do contexto histórico da antiga Escola de Cusco. Ainda que no MAB Emanuel Araujo não haja documentação suficiente para precisar a datação dessa obra ou mesmo a assinatura do pintor, consideramos tratar-se de uma pintura que pode estar relacionada ao final da primeira fase da Escola de Cusco ou ao início da segunda fase.

Analisando o estilo da pintura, no entanto, podemos observar o naturalismo e a dramaticidade comuns ao estilo da pintura barroca europeia, especificamente a espanhola e a italiana. A dramaticidade apontada pode ser exemplificada pela iluminação tratada em toda composição. O desenho sucumbe pela paleta de tons contrastantes entre o claro e escuro, fazendo com que as figuras assumam um volume através da cor, principalmente a representação mariana, figura central da cena.



Detalhe da obra. Acervo MAB Emanuel Araujo

Ao fundo configura uma paisagem em perspectiva tonal, de modo que é possível identificar uma região montanhosa e uma

construção em forma de uma muralha. Em primeiro plano, há três figuras humanas. Uma das figuras aparenta ser um anjo com uma espécie de espada de fogo, expulsando um casal seminu, trajando apenas folhas nas regiões íntimas, o que leva a crer que o artista faz menção à expulsão de Adão e Eva, narrativa do *Velho Testamento*.

Todavia, o tema central da pintura é de uma iconografia mariana reconhecidamente popular durante o processo de colonização pelos espanhóis: a Virgem entregando o Rosário para São Domingos¹ (o personagem à esquerda), acompanhado do Beato Alano de La Roche² (à direita).

Essa iconografia, isto é, esse modelo de imagem de uma devoção mariana, é carregada de mensagens para persuadir através de imagens, preceitos do catolicismo em territórios colonizados.

Deste modo, a pintura faz alusão, sobretudo, à batalha contra os inimigos da Igreja de Roma. Vale ressaltar que nesse período (século XVII) ainda vigorava o sistema impiedoso da Inquisição. Neste caso, o rosário enquanto elemento simbólico da Virgem não é um mero adorno de fé, já que no catolicismo ele é uma arma contra os hereges. Ao mesmo tempo, esse pequeno elemento revela-nos que essa representação de Maria é Nossa Senhora do Ro-

1 *São Domingos*. Fundador da Ordem dos Dominicanos. É comum atribuir a ele o começo da devoção à Nossa Senhora do Rosário, pois este teria recebido das mãos da Virgem a incumbência de propagar o culto do Rosário. Contudo, trata-se mais de uma lenda católica, elaborada vários séculos após a morte de São Domingos e muito difundida na *Legenda Aurea: Vida de Santos (1264)* de Jacopo da Varazze.

2 *Alano de La Roche*. Também chamado de Frade Alano da Rocha, Frade Alano de la Rocha ou Frade Alain de la Roche, dependendo da tradução utilizada. Frade dominicano no século XV, é considerado um dos disseminadores do culto ao Rosário. Alano conferiu à oração do Santo Rosário os elementos que o unificaram, resultando na forma que conhecemos hoje: a recitação de 50 Ave Marias intercaladas com 05 Pai Nossos (Terço), e o Rosário, com o total de 150 Ave Marias, divididas e intercaladas com 15 Pai Nossos. Já no século XVI, pela perda de espaço para os jesuítas, os dominicanos empreenderam uma defesa do monopólio do culto ao Rosário. A representação do Beato foi muito associada à figura de São Domingos, nessa relação à devoção a Nossa Senhora do Rosário.

sário, uma das invocações marianas mais utilizadas na conversão de territórios colonizados pelos espanhóis e portugueses.

Noutra pintura oriunda da Escola de Cusco, temos um estilo que, em grande medida, se diferencia dessa primeira: a pintura atribuída como *sem título*. Em sua descrição visual podemos observar a representação de um jovem tocando um instrumento musical de cordas, uma espécie de viola. O indivíduo é negro e veste um casaco vermelho estampado com motivos florais, calça azul marinho, também com motivos florais. A paleta de cores e a representação cuidadosa das vestes, ainda que se distanciem da pintura de *Nossa Senhora do Rosário*, consistem nas características da Escola Cusquenha, com o desenvolvimento de uma pintura em transformação em um território não-europeu.

Seguindo na descrição, o jovem calça meias brancas e sapatos pretos com fivelas. Há flores cultivadas na terra em primeiro plano. Ao fundo, a composição está dividida entre um tecido em tom azul com dobras, o que nos sugere ser uma cortina, e atrás, um céu azul celeste com nuvens. Por esses aspectos, a composição aparenta ter sido encenada, talvez uma pintura realizada em um cenário montado em um ateliê.

Por fim, outro aspecto que diferencia das cenas mais características da famosa Escola de Pintura de Cusco é o tema. Não se trata de um tema religioso e sim de um retrato em dimensões modestas. Mas não um retrato qualquer. É o retrato de um jovem negro escravizado. A revelação de sua condição está na representação dos grilhões presos em suas pernas, instrumento muito utilizado em castigos e capturas de escravizados durante processos de colonização e invasão de europeus em diversos territórios pelo mundo.



sem título, século XVIII
autoria não identificada [Escola de Cuzco]

Pintura | Óleo sobre tela
55 x 34 x 3,6 cm (com moldura)

Acervo MAB Emanuel Araujo

Decerto essa pintura pode indicar um diálogo com o sistema de castas³ implantado nas sociedades das colônias espanholas, mas até aqui ela revela a representação dos aspectos da condição de um escravizado a partir do sistema visual e simbólico da antiga Escola de Cusco.

Quando a autoria não é identificada por uma assinatura, mas por um estilo

Essa é a reflexão que colocamos como ponto de partida para se avaliar os desafios que uma obra de arte coloca para um museu ao catalogá-la, sobretudo quando não existem registros sobre o contexto histórico no qual foi elaborada, por quem foi elaborada e para quem foi elaborada – ou em razão da falta de acesso a tais informações. Contudo existem outros recursos que nos permitem trazer à luz dados que possibilitam colocar essas obras, cujas informações primárias estão ausentes, no contexto de um movimento artístico ou de uma escola artística. Esses dois exemplos podem ser denominados como sistemas de arte. Ou seja, trata-se de pinturas realizadas em períodos e em territórios que consolidam ideias ou características estéticas; muitos deles determinam o fluxo da produção artística de uma época ou lugar e isso se torna um estilo. E por meio desse estilo, é possível identificar parte do contexto histórico-artístico de uma obra de arte.

Referências bibliográficas

ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão: ensaios sobre o Barroco*. Tradução: Maurício Santana Dias, 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

AUGRAS, Monique. *Todos os santos são bem-vindos*. Rio de Janeiro:

³ *Castas*. O sistema de castas ainda é um tema que provoca muitos estudos sobre as formações das sociedades das antigas colônias espanholas. De forma reduzida, o sistema de castas era organizado e definido como uma ordem hierárquica de grupos raciais classificados de acordo com a proporção de sangue espanhol. Com base nisso, a hierarquia social impactava todos indivíduos das colônias de acordo com suas origens étnico-raciais. Pode-se dizer que esse sistema colaborou para um branqueamento nas ex-colônias espanholas na América Latina.

Pallas, 2005.

CARPIO, Manuel Julio Vera del. *A arte colonial peruana – A coleção Ivani e Jorge Yunes*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 2013.

GUTIÉRREZ, Ramón. *Barroco IberoAmericano: de los Andes a las Pampas*. Barcelona; Madrid: Lunwerg Editores, 1997.

MÂLE, Emile. *El arte religioso de la Contrarreforma: estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. Tradução: Ana Maria Gasch. Madrid: Encuentro, S.A., 2001.

SILVEIRA, Renato da. Antecedentes europeus nas irmandades do rosário dos pretos da Bahia colonial. In: REIS, João José; AZEVEDO, Elciene (org.). *Escravidão e suas sombras*. Salvador: EDUFBA, 2012, p.15-63.

VARAZZE, Jacopo. *Legenda Áurea: vidas de santos*. Tradução: Hilário Franco Júnior. 4. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

WUFFARDEN, Luís Eduardo. A pintura colonial em Cusco e no alto do Peru no acervo do MASP. In: *MASP: Museu de Arte Assis Chateaubriand*. São Paulo: Instituto Cultural J. Safra, 2017.



TÍTULO

Um título pode ser uma palavra, frase ou expressão utilizada para dar nome ou identificar uma obra de arte ou objeto. Há artistas que o consideram como parte constitutiva de seu trabalho, dado que a leitura do público sobre uma obra pode ser orientada por este elemento.

Um título atribuído pelo próprio artista pode nos oferecer indícios sobre a produção da obra a partir da perspectiva do sujeito que a criou. Em alguns casos, contribui também para enfatizar a carga expressiva do trabalho, como no caso da obra *A ovelha e eu*, do artista Sidney Amaral.

Contudo, nem sempre o nome atribuído pelo artista permanece sendo aquele pelo qual a obra é identificada, podendo ela incorporar outras designações que expressam, não de forma inocente, a perspectiva de quem a nomeou, atravessada pela trama social, política e histórica inculcada no que aparenta ser este “simples” ato de nomear. Este é o caso da pintura *Lúcio*, do artista carioca Arthur Timótheo da Costa, que nos revela o racismo implícito nas instituições de arte e nos seus agentes frente às representações de sujeitos negros, problemática explicitada neste trabalho por meio da recuperação do título atribuído originalmente por seu autor.

O mais comum, no entanto, é encontrarmos obras sem título, que podem ou não se tratar de escolhas do artista. Quando a atribuição diz respeito a uma decisão tomada de forma consciente por seu autor, podemos pensar que nem sempre as palavras dão conta de nomear aquilo que ele pretende expressar. Ou ainda, é possível considerarmos que, ao dar título a uma obra, o autor orientaria a visão do público de modo a prejudicar a expressão do objeto por si só.

Por outro lado, a carência de informações sobre a produção de uma obra de arte ou sobre a biografia de um artista pode dificultar a identificação da existência de título. Neste ponto, salientamos que a atribuição de um título, tal como conhecemos, está relacionada, sobretudo, a uma ideia hegemônica sobre arte e, com isso, ressaltamos que uma obra de arte ou um objeto nem sempre são originalmente pensados ou produzidos para estarem dentro de museus ou instituições afins.

Ainda que estivessem inseridos no circuito oficial das artes, para muitos artistas submetidos posteriormente às margens de uma historiografia da arte, a escassez de informações sobre sua obra e sua biografia nos legou grandes dificuldades no acesso a dados mais precisos sobre seus trabalhos. Assim, nos deparamos com a obra de Benedito José Tobias, cujos tantos retratos sem título de mulheres e homens que nos são apresentados em anonimato guardam consigo a história do artista e de todos aqueles sujeitos por ele retratados.



Lúcio

a história de uma obra revelada por seu título



[Lúcio](#), 1906

Arthur Timótheo da Costa

Pintura | Óleo sobre tela

47 x 58 x 9 cm (com moldura)

Acervo MAB Emanuel Araujo

Essa pequena pintura, intitulada *Lúcio*, foi feita em óleo sobre tela e apresenta o retrato de um homem negro. Seu autor, Arthur Timótheo da Costa (Rio de Janeiro, RJ, 1882 - Rio de Ja-

neiro, RJ, 1922), foi pintor, desenhista, cenógrafo, entalhador, decorador. Arthur Timótheo iniciou seus estudos na Casa da Moeda, juntamente com seu irmão João Timótheo, onde frequentou o curso de desenho e teve contato com o processo de gravação de imagens acompanhando a impressão de moedas e selos. Em 1894, os irmãos matriculam-se na Escola Nacional de Belas-Artes (ENBA) e, posteriormente, o artista participa de diversas edições da Exposição Geral de Belas-Artes, em que recebe o prêmio de viagem ao exterior, em 1907.

A pintura foi exposta pela primeira vez na Exposição Geral de Belas-Artes de 1906, na cidade do Rio de Janeiro. Nela, podemos notar um homem negro vestindo uma camisa de tons laranja e chapéu acinzentado. Observa-se que o indivíduo apoia o braço direito em algo que não está visível na composição da tela; ele possui um bigode ralo e a pele escura em tons de marrom. Há pontos de luminosidade no nariz, parte da face e nos lábios; a expressão do rosto apresenta um semblante de distração e seu olhar está sorrateiramente direcionado para o lado. O homem tem um cigarro na boca, cuja chama é acompanhada por um rastro de fumaça que sobe até ultrapassar a aba do chapéu.

No entanto, todo retrato traz mais do que a descrição visual de alguém, há sempre pistas de quem foi o indivíduo imortalizado em uma pintura. Sendo assim, o título de um retrato pode ser uma das possíveis pistas de quem foi a pessoa retratada.

Mas a obra em questão já teve diferentes "títulos", como *Retrato de um preto* e *Cabeça de negro*, atribuições constituídas na crítica de arte da época em que essa obra foi exposta pela primeira vez - títulos que destoam da concepção do artista sobre representação de indivíduos negros. O título *Lúcio*, porém, foi uma atribuição que, diferente das outras, dá nome ao sujeito retratado nesta obra realizada por Arthur Timótheo.

De acordo com as crônicas do artista e crítico Adalberto Pinto de Mattos para a Revista *Ilustração Brasileira*, em 1921, Lúcio foi um sujeito que serviu de modelo vivo para a obra de Arthur Timótheo da Costa. Mattos informa que Lúcio aparentava não ser tão jovem, sendo chamado de “velho Lúcio” ou “Lúcio, antigo guaiamum”. *Guaiamum* era uma gíria utilizada na época para se referir a “capoeirista”.

Arthur Timotheo, quebrando a monotonia dos envios usuas, (...) Enviou também uma cabeça de negro, para a qual servira de modelo o velho Lucio, antigo ‘guayamú’[“caranguejo-mulato-da-terra”, animal que vive em pântanos; gíria de época para “capoeirista”], de andar ondulante, trazendo sempre no canto da boca grossa uma ‘barata’ [cigarro] prestes a queimar-lhe a beíçola¹.

Portanto, o Lúcio da pintura de Arthur Timótheo foi possivelmente um capoeirista na cidade do Rio de Janeiro.

Este é um dos títulos que ficou validado no histórico dessa obra e que hoje o MAB Emanuel Araujo reconhece como a atribuição mais próxima da concepção do artista, pelo conjunto de seus retratos e estudos sobre a representação de indivíduos negros no museu.

A sutileza do olhar de um artista negro como Arthur Timótheo torna a representação de um indivíduo negro uma imagem carregada de informações da experiência de ser negro no Brasil, distanciada de estereótipos e debruçando-se sobre a individualidade do retratado.

1 MATTOS *apud* SOUZA, 2020, p. 78.

Websérie Olhares

O caso do título da obra *Lúcio* foi discutido pelo MAB Emanuel Araujo no formato de vídeo como o primeiro episódio da websérie Olhares, disponível no canal do Museu no YouTube. A websérie é um projeto desenvolvido pela equipe do PGA, e tem como objetivo apresentar ao público diferentes aspectos sobre os itens dos acervos do MAB Emanuel Araujo, oferecendo um percurso pela diversidade de temas que o Museu apresenta. Acesse em: <https://www.youtube.com/watch?v=kzU6u8KGyn0>

Referências bibliográficas

ARAUJO, Emanuel (org.). *João e Arthur Timotheo da Costa: os dois irmãos pré-modernistas brasileiros*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2013. (Catálogo de exposição).

ARAUJO, Emanuel (org.). *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Imprensa Oficial: Museu Afro Brasil, 2010.

ARAUJO, Emanuel (org.). *Negros pintores*. São Paulo: Imprensa Oficial: Museu Afro Brasil, 2008. (Catálogo de exposição).

BRANCATO, João Victor Rossetti; VALLE, Arthur (org.). Adalberto Mattos: "Rapins de ontem, artistas de hoje". In: *19&20*, Rio de Janeiro, v. XV, n. 1, jan.-jun. 2020. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/rapins.htm. Acesso em: 13 jul. 2023.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Retratos de grupos de artistas no Brasil: as obras de Arthur Timótheo da Costa e Angelo Bigi. In: *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, v. 3, n. 2, p. 103-124, mai.-ago. 2019. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/%20mod/article/view/4192>. Acesso em: 13 jul. 2023.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Pintores Negros do oitocentos*. São Paulo: Edições K: Motores MWM Brasil, 1988.

MATTOS, Adalberto. Rapins de ontem, artistas de hoje. In: *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano 1920, ed. 7, março de 1921, p. 39. Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=107468&pagfis=4462>. Acesso em: 13 jul. 2023.

SOUZA, Simone de Oliveira. *Irmãos Timotheo da Costa*: estudo da coleção do Museu Afro Brasil. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Escola de Filosofia, Letras e Humanas, Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Guarulhos, 2020. Disponível em: <https://repositorio.unifesp.br/handle/11600/61000>. Acesso em: 13 jul. 2023.



Os retratos sem nomes

de Benedito José Tobias



[\[Retrato de mulher\]](#), 1934 - 1963

Benedito José Tobias

Pintura | Óleo sobre tela

29,2 x 22,7 x 3 cm (com moldura)

Acervo MAB Emanuel Araujo

Benedito José Tobias é um artista ainda pouco estudado e conhecido pelo público. Pouco se sabe sobre como e quando José Tobias iniciou sua carreira de artista. O que se sabe é que ele nasceu na cidade de São Paulo em 1894, seis anos após a Lei Imperial que extinguiu oficialmente a escravidão no Brasil em 1888. Ele foi um dos raros artistas negros em atividade em São Paulo na primeira metade do século XX¹. Morreu aos 69 anos de idade, deixando uma produção de pinturas e desenhos, a partir da qual, em partes, foi possível documentar e traçar um período de extensa atividade, também por conta de sua atuação nos salões paulistas de arte.

Independente do anonimato recaído sobre a produção de José Tobias, sua circulação no cenário artístico de São Paulo permite confirmar a linha acadêmica como a influência marcante de sua formação presente em seus trabalhos².

1 Provavelmente, sua família possuía alguma posse, ou gozava razoavelmente de estabilidade financeira. Esse apontamento é baseado numa declaração do arquiteto e artista José Maria Silva Neves (1896 – 1978), um dos fundadores da Associação Paulista de Belas Artes (APBA) em 1942, que diz: *“Numa vida inquieta e estabonada, desperdiça seu talento e a fortuna em imóveis e terrenos que herdara dos pais, passando então a viver exclusivamente de sua arte. Nessa quadra de sua existência, sentiu toda a dolorosa beleza da vida, sentindo as harmonias do pobre, do barato, a beleza dos atos vulgares, conhecendo as pequenas e as grandes misérias, olhava tudo com olhar compassivo, tendo pelas franquezas dos outros suma tolerância sem igual. Estava embriagado como licor da vida. Mas a pintura era sua preocupação dominante. Por ela sofreu humilhações e duras desilusões.”* Trecho do texto curatorial da exposição *Negros Pintores*, ocorrida em 2008. NEVES apud ARAUJO, 2008a.

2 O artista foi diversas vezes premiado no Salão Paulista de Belas Artes (Prêmio Prefeitura de São Paulo em 1935, 1954 e 1958, Pequena Medalha de Prata – Pintura em 1935, Prêmio Valentim Amaral em 1961 e Prêmio Ilde Brande Diniz em 1962) do qual participou em várias edições (1934, 1935, 1937, 1940, 1954, 1958, 1961 e 1962). Também foi um dos membros da Comissão Organizadora do mesmo Salão em 1960, ano que recebeu a Medalha Cultural Comemorativa do Jubileu de Prata. É possível notar que esse desempenho do artista não resultou no reconhecimento de sua obra, que aparentemente permaneceu quase ignorada por um longo período.

Podemos concluir algumas informações quando observamos a produção de Benedito José Tobias, por meio das obras presentes no acervo museológico do MAB Emanuel Araújo. Rechaçando qualquer tentativa de dividir a produção do artista em ciclos ou fases, pois seria incabível com a escassez de dados biográficos do artista, nos atentamos em identificar alguns gêneros recorrentes no conjunto de seus obras, tanto em suas pinturas como em seus desenhos.

No referido conjunto identificam-se pinturas de retratos, paisagens e naturezas-mortas, gêneros significativos no desenvolvimento técnico pictórico, no emprego da cor e da luz, na construção dos planos e na representação da figura humana.

A produção de retratos de Benedito José Tobias é expressivamente a característica pela qual o artista vem sendo mencionado ou recuperado na contemporaneidade. No cenário paulistano, consagra-se historicamente como pintor negro em atividade na primeira metade do século XX, sendo um dos mais expressivos retratistas. Além disso, essa produção de José Tobias chama atenção pela preferência de retratar sumariamente pessoas negras.

Dentre os retratos, cuja atribuição da nomenclatura “sem título” é dada pelos artistas, parte significativa dessas obras são provenientes de coleções particulares antes de sua aquisição pelo MAB Emanuel Araújo. Neste caso, tendo em vista a escassez de documentação anterior, a atribuição de títulos por parte colecionadores ou de agentes desse processo de aquisições de obras de arte é comum no cenário de colecionismo particular.

Muitos dos retratos presentes no museu apresentavam atribuições como “retrato de negro” ou “retrato de negra”, casos revisados a partir do entendimento de que essas atribuições não colaboram para a compreensão dos retratos realizados por Tobias. Justifica-se esta posição por não haver a utilização de termos

relacionados a fenótipos da identificação de pessoas não negras, mesmo aquelas que não são identificadas pelos nomes quando da sua representação. Esse aspecto por si só permite compreendermos a representação de pessoas negras por uma perspectiva de singularidade, de identidade, mesmo sem a recuperação de informações sobre quem foram os sujeitos eternizados em retratos. Por outro lado, afasta da herança colonial e remodelada na concepção eugenista de classificar pessoas pelos seus fenótipos³. Assim, os retratos de Benedito José Tobias receberam novas atribuições, como “retrato de um homem” e “retrato de uma mulher”. As lacunas ainda permanecem, mas consideramos que essas obras representaram sujeitos que um dia viveram, tiveram sonhos, ofícios, talvez famílias, que, enfim, foram pessoas e não “tipos de gente”, como as atribuições anteriores levavam a interpretar.

³ A palavra “eugenia” (do grego eu-, ‘bem’, ‘bom’, ‘evolução’, ‘origem’, ‘raça’) significa “boa linhagem”. A ciência da eugenia, conhecida como “ciência da boa geração”, foi desenvolvida por Francis Galton (1822-1911), na Inglaterra, sob influência da leitura do livro *A origem das espécies* (1859) de autoria de seu primo, Charles Darwin. Seu projeto pretendia comprovar que a capacidade intelectual era hereditária, todavia, reforçava a ideia da degeneração de pessoas pelo cruzamento de “raças”, pois havia um entendimento que os grupos humanos, definidos por suas raças, podam ser classificados de inferiores a superiores. Segundo a antropóloga social Lilia Schwarcz, as ideias de eugenia chegaram ao Brasil entre o final do século XIX e começo do século XX. Obviamente, no contexto histórico pós-abolição no Brasil esse processo de ideias vigorou e indivíduos negros, imigrantes asiáticos e deficientes de todos os tipos eram classificados com inferiores, degenerados, involutivos. Ver SCHWARCZ, 2018.



Retrato de homem, 1934 - 1963

Benedito José Tobias

Pintura | Óleo sobre tela

45 x 36 x 3 cm (com moldura)

Acervo MAB Emanuel Araujo

Vale lembrar que nos referimos a um artista que vivenciou as mudanças e os debates do cenário artístico paulistano. Pela sua circulação, Tobias provavelmente tinha consciência do projeto que pressupunha o acesso do Brasil ao mundo moderno, por meio da mediação da brasilidade – isto é, da busca por uma identidade

“puramente” brasileira.

Na contramão e, provavelmente, à margem do cenário burguês paulistano que impulsionou essas discussões por alguns anos, os retratos de Tobias não refletem as influências modernistas, e sim um insistente estudo sobre a identidade de seus retratados, mediante a captação de cada detalhe da expressão de seus semblantes, das texturas dos cabelos, dos tons de peles, de seus trajes, detalhes que revelam o alcance do estudo realizado pelo artista.

Cabe ressaltar ainda que esse tipo composição de retrato antecede os chamados retratos 3x4 (cm), posteriormente exigidos para nossa identificação enquanto cidadãos. Por fim, a retratística de Benedito José Tobias nos leva para um debate que ultrapassa questões estéticas, os retratos por ele produzidos falam de identidade, mesmo sendo retratos sem nomes.

Metadado: Título do objeto/Denominação

Segundo as diretrizes de documentação em museus, quando não há um título atribuído pelo produtor, é possível usar um termo para descrever a forma, a função ou tipo do objeto. O termo pode ser específico ou genérico, dependendo da necessidade atual do museu e do nível de especificidade de catalogação no qual se encontra.

Optamos, ainda, por utilizar *sem título* com iniciais minúsculas para identificar títulos atribuídos pelos museus. *Sem Título* com iniciais maiúsculas é utilizado para títulos atribuídos pelo produtor/criador/artista.

Referências bibliográficas

ARAUJO, EMANOEL. (org.) *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. 2.ed. revista e ampliada. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Museu Afro Brasil, 2010. 2 v.

ARAUJO, EMANOEL (org.). *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Tenenge, 1988.

ARAÚJO, Emanuel (org.). *Negros pintores*. São Paulo: Imprensa Oficial: Museu Afro Brasil, 2008. (Catálogo de exposição).

ARAÚJO, EMANOEL (org.). Negros pintores. Texto curatorial da exposição. In: *Revista Arqutextos*, São Paulo, ano 9, set. 2008a. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqutextos/09.100/107>. Acesso em: 13 jul. 2023.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.



A ovelha e eu

um título que não precisa de legenda



[*A ovelha e eu*](#), 2011

Sidney Amaral

Pintura | Óleo sobre tela

210 x 138,5 x 2,5 cm | 212 x 140 x 5,5 cm

(com moldura)

Acervo MAB Emanuel Araujo

O artista paulistano Sidney Amaral (São Paulo, 1973-2017) deixou uma potente produção desenvolvida em diversas linguagens artísticas: obras bidimensionais, como o desenho, a pintura e a gravura; obras tridimensionais, como a escultura, o objeto e a instalação. Sua breve, mas contundente carreira foi marcada por um alto grau de inventividade artística e por sua capacidade de abordar questões sociais, políticas e éticas. Sendo assim, Sidney Amaral foi um dos artistas mais polivalentes de sua geração, de um virtuosismo técnico e investigativo equilibrado em sua potência poética e sensível.

Em *A ovelha e eu* estamos diante de uma pintura de grandes dimensões, realizada em tinta acrílica. Entre os gêneros de pintura, essa obra se encaixa na categoria de autorretrato. O autorretrato é uma espécie de subgênero do retrato e foi muito explorado por diferentes artistas de diferentes épocas. Podemos citar alguns autorretratos famosos, como o de Van Gogh, os de Rembrandt, o de Tarsila do Amaral, os de Frida Kahlo, entre tantos outros. Geralmente todo autorretrato traz mais do que a mera descrição pictórica do artista, pois há sempre pistas de quem é ou foi este indivíduo retratado por si mesmo, quase uma análise identitária, ora socialmente, ora filosoficamente, ou ambos.

Na produção do artista, o autorretrato aparece como temática muito recorrente. Dos desenhos às pinturas, Amaral percorreu uma investigação sobre sua autorrepresentação, quase que dissecando os significados da sua autoimagem. Um índice que ressalta a necessidade do artista inserir em sua produção suas próprias reflexões sobre a condição de ser negro no Brasil.

O próprio título da obra coloca isso em evidência. O título não é uma mera denominação da obra. Pelo contrário, ele lança o questionamento sobre ser negro no Brasil a partir da imagem que está diante de nossos olhos. Se *A ovelha e eu* não conduz

para uma resposta pronta, ela provoca reflexões sobre como nós lidamos com pautas sobre racismo no Brasil.

Na descrição visual de *A ovelha e eu*, podemos observar a figura de um homem negro, uma autorrepresentação do artista, que carrega instrumentos de trabalho, produtos de limpeza, e encara uma ovelha negra parada a sua frente. Ovelha negra com pelagem tão alva que cria um contraste intenso com o fundo preto da tela. A escolha por um fundo preto é o que possibilita criar maior dramaticidade ao que acontece entre as personagens, ao destacar cada elemento representado na cena que constitui a composição da tela. Assim, a obra revela uma narrativa silenciosa entre um homem negro e uma ovelha negra. Essa associação entre um homem e um animal funciona como elemento simbólico de identificação visual das personagens, iguais na cor. Contudo, isso não é algo ingênuo nas histórias da arte, principalmente ao se tratar de representações de sujeitos negros, que em especial medida narram mais sobre aquilo que estamos vendo e nas quais há tensões e intenções de significados.

Na imagem da pintura de Amaral, se expressa uma união aparentemente harmoniosa na narrativa da cena. Nas entrelinhas da imagem deste autorretrato, porém, é apontado o lugar do homem negro na sociedade brasileira. A ovelha negra, em ditos populares da sociedade brasileira, é um indivíduo que não deu certo na vida, que não tem capacidade de seguir regras ou padrões e que tem um caráter subversivo. Além disso, trata-se de uma expressão reconhecidamente racista.

A ovelha é o espelho daquilo que o homem negro não pode ser, subversivo ao sistema que o oprime. Essa é uma obra cuja composição ao mesmo passo que provavelmente duplica sentidos, pode ser considerada complexa. Obviamente, poderiam passar despercebidos seus significados, mas o título não permite que

eles fiquem velados, pelo contrário, são revelados justamente pela escolha perspicaz da denominação da obra *A ovelha e eu*, expondo de forma bem direta a condição racista da leitura que o Brasil faz da população negra – serviçal e obediente. Por isso, o título é a chave de entrada nessa obra de Sidney Amaral.

Referências bibliográficas

ARAUJO, Emanuel (org.). *A nova mão afro-brasileira*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2014. (Catálogo de exposição).

BISPO, Alexandre Araújo. *Nem todo ouro é dourado: Sidney Amaral, desenhos, pinturas e bronzes*. In: *O Menelick 2º ato*, São Paulo, ano 2, n. 8, p. 12-17, mar./abr./maio 2012. Disponível em: https://issuu.com/omene-lick2ato/docs/omene-lick_08_web. Acesso em: 18 out. 2018.

INSTITUTO TOMIE OHTAKE. *Histórias Mestiças*. São Paulo, 16 ago. a 5 out. 2014, curadoria de Adriano Pedrosa e Lilia Schwarcz. (Exposição). Disponível em: <https://www.institutotomieohtake.org.br/exposicoes/interna/historias-mesticas>. Acesso em: 14 jul. 2023.

ITAÚ CULTURAL. *Diálogos Ausentes*, São Paulo, 10 dez. 2016 a 29 jan. 2017, curadoria de Diane Lima e Rosana Paulino. (Exposição). Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/dialogos-ausentes-mostra>. Acesso em: 14 jul. 2023.

MENEZES, Maria Edna de. *Reflexos negros: a imagem social do negro através das metáforas*. 1998. 93 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1998.

MUDIMBE, Valentin-Yves. *Formações discursivas e alteridade*. In: *A Invenção da África: Gnose, Filosofia e a Ordem de Conhecimento*. Lunda: Pedagogo (Portugal); Mulemba (Angola), 1988.

MUSEU AFRO BRASIL. *O banzo, o amor e a cozinha de casa*. São Paulo: Ipsis, 2015. Catálogo de exposição realizada no Museu Afro Brasil no período de 25 de janeiro a 25 de abril de 2015.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND (MASP). *Histórias afro-atlânticas*. Núcleo temático "Emancipações", 29 jun. a 21 out. 2018, curadoria de Adriano Pedrosa, Ayrson Heráclito, Hélio Menezes, Lília Schwarcz e Tomás Toledo. (Exposição). Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-afro-atlanticas>. Acesso em: 14 jul. 2023.

PINACOTECA DE SÃO PAULO. *Territórios: artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca*. São Paulo, 12 dez. 2015 a 27 jun. 2016, curadoria de Tadeu Chiarelli. (Exposição). Disponível em: <https://pinacoteca.org.br/programacao/exposicoes/territorios-artistas-afrodescendentes-no-acervo-da-pinacoteca/>. Acesso em: 14 jul. 2023.

ROBERTO, Claudinei. *O Banzo, o Amor e a Cozinha de Casa*. São Paulo: IPSIS, 2015.

ROBERTO, Claudinei. *A vontade foi demais: Sidney Amaral*. São Paulo: Galeria Pilar, 2018. Texto de apresentação da exposição.



DATAÇÃO

A datação de uma obra ou um de objeto é uma informação importante, pois permite situar o contexto histórico no qual obra ou o objeto foi construído. Apenas com esse dado é possível entender os motivos que permitiram o processo e/ou circulação da obra ou do objeto. Quando se trata de uma obra de arte, há casos que permitem identificar locais por onde o artista circulou e entender o que mudou na sua produção por meio de referências, sejam elas técnicas ou simplesmente visuais (lugares). A datação também permite identificar lacunas na biografia de um artista conhecido ou mesmo trazer respostas para uma produção de autoria não identificada.

Um exemplo são as pinturas sobre a Escola de Cusco de que tratamos anteriormente, que apresentam uma diferença de um século na datação de uma para outra. É possível reconhecer as diferenças na pintura cusquenha, nos temas, nos estilos, nas intenções e, mesmo a partir de todos esses elementos, compreender que a escola refletiu na formação sócio-cultural da sociedade cusquenha, mesmo sem nos aprofundarmos necessariamente sobre os aspectos de um contexto histórico amplo.

Noutro exemplo, vimos que uma pequena tábua votativa

(ex-voto), permitiu-nos encontrar o ano exato da cura do enfermo Joaquim José de Siqueira através do suposto milagre obtido por sua devoção ao Senhor Bom Jesus de Bouças.

Contudo, existem obras que não possuem uma datação informada, seja em seu suporte ou em sua documentação. Nesses casos, é preciso cruzar informações de autoria, estilo, comparação com outras obras, informações de circulação, entre outros dados que possibilitem aproximar uma data ou um período que seja confiável no processo de reelaboração da obra investigada.

A partir desse parâmetro, a próxima leitura apresenta alguns casos de obras que se encaixam nessas condições.



Obras sem datações e dois artistas em circulação

Emmanuel Zamor e Wilson Tibério



[\[Crianças\]](#), 1845 - 1917

Emmanuel Zamor

Pintura | Óleo sobre tela

56 x 46,5 x 5 cm (com moldura)

Acervo MAB Emanuel Araujo

Emmanuel Hector Zamor é um artista ainda pouco pesquisado no Brasil. Nasceu em Salvador (Bahia), em 19 de maio de 1840, e faleceu em Créteil, na França, em 6 de março de 1917¹. Embora tenha nascido em Salvador, foi um nome completamente ignorado pelos mais minuciosos pesquisadores, não elencado por Laudelino Freire e nem mesmo pelo escritor, pesquisador e jornalista baiano Manoel Quirino². Zamor era de uma família simples, adotado ainda na infância pelo casal Pierre Emmanuel Zamor e Félicité Rose Neveu e registrado na Paróquia de Nossa Senhora da Conceição da Praia, na capital baiana. Depois de 1845, com cerca de seis anos de idade, mudou-se com os pais adotivos para a França. Viveu em Créteil, nos arredores de Paris, e desde sua chegada à Europa estudou pintura e música. Aparentemente, frequentou a Academia Julian em Paris, tornando-se pintor e cenógrafo profissional. Em 1860, regressou a Salvador, onde viveu por cerca de dois anos, mas um incêndio em sua casa destruiu a maior parte dos registros de sua permanência no Brasil. Com a morte do pai adotivo, em 1862, voltou definitivamente à França, onde morreu em situação de miséria.

Sua obra só veio a ser conhecida no Brasil por ocasião de uma exposição retrospectiva organizada pelo Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) em 1985³. A maior parte de suas pinturas consiste em naturezas-mortas e paisagens, sendo

1 LEITE, 1988, p.41.

2 LEITE, 1988, p.41.

3 A exposição de 1985 ocorrida no MASP foi a primeira mostra do pintor Emmanuel Zamor no Brasil. Na mostra foram expostas 37 pinturas do artista. A exposição foi organizada por iniciativa do marchand francês Max Castoriano e de seu filho Jean-Claude Castoriano. O artista e curador Emanuel Araujo (2008), estudioso e colecionador da obra de Zamor, relata que Castoriano teve contato com os trabalhos do pintor durante um leilão na França no início dos anos 1980, quando observou “um artista do qual nunca tinha ouvido falar, mas que lhe parecia muito interessante”, ocasião em que arrematou o conjunto de obras. SILVA, 2000, p. 989-990.

estas o maior destaque de sua produção, como podemos notar em suas pinturas pertencentes ao MAB Emanuel Araujo. Nesse sentido, ainda se faz necessária a execução de pesquisas mais densas para delinear o campo de conhecimento sobre a produção e a circulação das obras desse artista. Portanto, Zamor e sua produção configuram um caso peculiar entre os pintores brasileiros, pois os registros mais concretos de sua existência permanecem ancorados no conjunto que restou de suas pinturas.

Em 1988, José Teixeira Leite publica *Pintores Negros do Oitocentos*⁴, um dos livros mais referenciados sobre os dados biográficos de artistas negros de pintura acadêmica. No livro, há um capítulo dedicado a Zamor. Para o crítico e pesquisador José Teixeira Leite, trata-se de um artista em que

[...] repercute a pálida influência dos pré-impressionistas da Escola de Barbizon, [...] senhor de uma paleta tristonha a realçar um sofrido desenho, estilisticamente a meio caminho entre o Realismo e o Romantismo⁵.

No catálogo da exposição *Negros pintores* em 2008, Emanuel Araujo retoma essas características e enfatiza também o emprego de "*uma paleta ora cálida ora sombria*"⁶.

De 1988 a 2008, pouco se avançou nos estudos dedicados a esse artista e sua produção, restando apenas análises críticas sobre o seu estilo a partir das informações obtidas de sua formação artís-

4 No texto de introdução, Teixeira Leite agradece a Emanuel Araujo pelo incentivo dessa publicação, algo que chama atenção, pois Araujo no mesmo ano lançaria a publicação *A Mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*, trazendo em seu conteúdo obras de Emmanuel Zamor. A mostra homônima também ocorrida em 1988 apresentou obras de Zamor na composição da expografia de Araujo. Ver LEITE, 1998; Ver ARAUJO, 1988.

5 LEITE, 1988, p.41.

6 Exposição ocorrida no MAB Emanuel Araujo. ARAUJO, 2008, p. 12.

tica. Contudo, como foi mencionado, Zamor cresceu na França e teve uma breve passagem em sua cidade natal, Salvador, no Brasil. Não sabemos quais foram os motivos para este retorno, entretanto, sabemos que continuou produzindo durante esse período. O artigo “Emmanuel Zamor: um artista entre coleções” de Frederico F. S. Silva, traz luz a esse período da passagem de Zamor:

Por volta de 1862⁷, retornou ao Brasil, fixando-se por dois anos na Bahia. Sobre a passagem do pintor pelo País não se tem qualquer registro, fato agravado por um incêndio ocorrido na casa que se encontrava hospedado e que destruiu seus pertences, incluindo as pinturas produzidas em terras baianas. Contudo, acredita-se que aquele foi um período importante para a sua formação, quando provavelmente buscou inspiração no colorido dos trópicos para compor as paisagens e os tipos locais presentes em parte de suas pinturas⁸.

Esse trecho de Silva pode ser relacionado com uma obra icônica da produção de Zamor e que se difere das tão conhecidas naturezas-mortas e paisagens do artista. É uma pintura de título atribuído, a saber, *[Crianças]*. A tela apresenta duas crianças negras de vestes brancas e descalças. Uma delas saboreia uma fruta, enquanto a outra leva uma das mãos à boca. O ambiente apresenta uma paleta que, embora não seja possível considerá-la quente, é uma composição tonal “aquecida”. Podemos confirmar que essa obra apresenta uma atmosfera diferente de suas pinturas na França. Há um aspecto de tropicalidade apreendido na paleta de cores, que destoa do conjunto de obras analisadas por Teixeira

7 Há uma divergência de datação em relação ao texto biográfico apresentado em 1988 por Teixeira Leite que afirma, por meio de documentação, que Emmanuel Zamor, na verdade, partiu em 1882 do Brasil e não retornou ao país em 1882. Contudo, as informações apresentadas por Silva sobre a estadia do artista, permite confirmar a tese da sua produção em solo brasileiro. Ver SILVA, 2000; ver também LEITE, 1988.

8 SILVA, 2000, p. 988.

Leite e Araujo⁹. Mas o que isso significa? Por que essa diferença? Seria Salvador na época de sua estadia no Brasil (1880-1882)?

Não podemos afirmar essa especulação justamente pelo curto tempo de permanência do artista no Brasil, pela falta de registros documentais e pela ausência de outras obras de Zamor datadas neste período de dois anos no país. Mas ao invés de catalogar a obra como “sem data” (s.d), os dados biográficos de Zamor permitem estabelecer um período que determina quando essa obra foi desenvolvida. Não é uma data da obra, mas um período de atuação do artista. Deste modo, de acordo com a biografia do artista, a pequena pintura está datada entre os anos de 1845 e 1917, período de sua atividade enquanto pintor. Já sobre a origem da produção é informada como Brasil/França, por conta da escassez de fontes sobre obra e vida de Emmanuel Zamor.

Um ano antes do falecimento de Zamor na França, nascia em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, outro artista notável presente no acervo museológico do MAB Emanuel Araujo, o gaúcho Wilson Tibério (1916-2005)¹⁰. Tibério foi pintor, desenhista, escultor e, como muitos artistas, seu contato com a arte iniciou-se precocemente. Em seus dados biográficos constam que as primeiras orientações sobre pintura ocorreram ainda na infância, por volta dos oito anos de idade.

Aos dezoito anos, Tibério ingressou na Escola Nacional de Belas-Artes (ENBA), no Rio de Janeiro. Na cidade carioca, passou por dificuldades financeiras. Deixou o Brasil em 1943, após ter

9 LEITE, 1988; ARAUJO, 2008.

10 No túmulo do artista, que fica no Cemitério de Montparnasse (Paris), e em alguns documentos, a data de nascimento consta como 1920. Alguns artigos de jornais trazem datas diversas, como 1923 ou 1926. Francielly Rocha Dossin comenta que Yolande Levine, que desenvolveu o texto biográfico do artista, relata que a data correta seria mesmo 1916, algo afirmado pelo próprio artista. DOSSIN, 2015, p. 252.

participado de três edições de salões de pintura¹¹, partindo para França como bolsista da ENBA. Em Paris, Tibério expôs na Galeria *Henri Tronchet*, ao lado de Pablo Picasso.

Sua produção ganhou destaque muito mais em terra estrangeira do que no Brasil, mas houve artigos nos periódicos brasileiros que mostravam que a produção do artista começava a conquistar reconhecimento, principalmente através das duas últimas exposições na cidade do Rio de Janeiro e em Petrópolis. Foi numa dessas exposições que um representante da embaixada francesa ofereceu a Tibério uma bolsa para estudar afresco em Paris. Assim, chegando em 1947 em Paris, Tibério inicialmente passou pela *Académie de la Grande Chaumières*, uma escola em Montparnasse que contava na época com grande prestígio, e estudou também antropologia no *Musée de l'Homme*. Foi na *Académie* que Tibério conheceu o artista sul-africano Gerard Sokoto (1913-1993) de quem ficou amigo e com quem passou uma temporada na região de Casamance no Senegal¹².

Essa passagem por Senegal (na época, colônia francesa) foi um fato importante na biografia do artista. No entanto, Tibério acabou entrando em atritos com as autoridades coloniais. Após agredir um capataz branco que açoitava trabalhadores negros de uma pedreira nos arredores de Dacar, capital senegalesa, Wilson Tibério foi expulso do país. Algo que revela não só o temperamento, mas sua posição política de ser negro¹³. Essa consciência sempre foi muito presente em sua produção mais madura. Não se trata do tema de suas pinturas e desenhos, mas da essência das possíveis narrativas que suas obras oferecem.

11 A primeira exposição do artista ocorreu em 1940, no II Salão do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul.

12 EYENE, 2010, p. 429.

13 Ver DOSSIN, 2015, p. 248-250.



sem título, 1943 - 2005

Wilson Tibério

Pintura | Óleo sobre tela
96 x 79 x 4,5 cm (com moldura)
Acervo MAB Emanuel Araujo

Podemos notar na produção de Wilson Tibério uma variedade de gêneros da pintura, das paisagens às pinturas de gêneros (cenas). O artista trabalhava com diferentes materiais, apresentando pinturas a óleo sobre tela, desenhos a carvão, pinturas a aquarela.

De fato, Tibério apresentava uma maestria em diferentes técnicas artísticas. O único aspecto comum na gama de diversidade de seus trabalhos é o caráter acadêmico. Mesmo que em muitos deles o artista apresente uma tendência à gestualidade dos traços ou das pinceladas, ainda é possível notar que o figurativo de seus trabalhos advém da sua formação acadêmica iniciada na ENBA, ampliada com o repertório técnico e visual obtido de suas estadias na Europa e África.

De acordo com a pesquisadora Francielly Rocha Dossin, apenas instituições no Brasil possuem obras assinadas por Wilson Tibério, como o Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), que possui um autorretrato de 1941 (óleo sobre tela, 100 x 80 cm), e o MAB Emanuel Araujo, que possui seis obras de Tibério. Das pinturas, duas são de gênero, ou seja, cenas de candomblé (ambas aquarela e grafite sobre papel, anteriormente não datadas), uma cena de interior intitulada [*Gabinete*] (1945, óleo sobre madeira) e uma paisagem em óleo sobre tela (sem título e data). Essas seis obras, entre pinturas e desenhos, foram doadas por Emanuel Araujo, ex-diretor e curador do Museu, entre 2009 e 2014¹⁴.

A pintura de paisagem do artista, atribuída como sem título e anteriormente sem data, é uma obra que agrega toda essa circulação do artista, de múltiplas referências, mas sem dar pistas de quando exatamente foi produzida. A única conclusão é que se trata de uma paisagem brasileira, pelo conjunto arquitetônico e pelos aspectos urbanos. Em primeiro plano, podemos notar a presença de pessoas negras, algumas delas trajadas tipicamente com vestimentas que lembram o vestuário de muitas mulheres baianas, outras pessoas possuem elementos como tabuleiros. Possivelmente, são pessoas exercendo seus ofícios na área urbana nessa paisagem.

14 DOSSIN, 2015, p. 240.

Aguinaldo Camargo¹⁵ afirma:

Uma das características mais interessantes do artista Tibério é, sem dúvida, o seu grande zelo pelo património afro-brasileiro – através do folclore, dos usos e costumes, do sincretismo religioso e outras expressões da cultura da gente oriunda da África e que contribuiu na formação do povo brasileiro. E esse zelo em Tibério atinge proporções tão grandes que chega quase a obsessão. Poucas vezes nós presenciámos esse fenómeno curioso do artista fazer de sua arte uma lei de motivo da sua existência. Somente nos temperamentos fortes, nas vocações privilegiadas é que assim acontece¹⁶.

Contudo, sem outras fontes que permitem confirmar se tratar de alguma região específica do Brasil, não podemos concluir a origem exata da paisagem de Tibério. Por outro lado, não dá para ignorar essa atmosfera urbana que lembra Salvador, um dos locais por onde o artista passou. Por ora, ficamos com a apreciação dessa paisagem bucólica. Voltando ao tema central, a datação, ela fica suspensa pela falta de identificação do local e pela ativa circulação do artista entre tantos territórios. Por isso, assim como a obra [*Crianças*] de Emmanuel Zamor, essa pintura de Wilson Tibério recebe uma datação no formato de período da produção do artista, sendo de 1939 a 2005.

Esses exemplos não tornam as obras incompletas – na verdade, as colocam no centro das investigações como as informações mais concretas de si mesmas. Por isso, é sempre importante observá-las e tentar desvendar os detalhes que não conseguimos enxer-

15 *Aguinaldo Camargo* (Franca, São Paulo, 1918 – Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1952). Foi ator e militante. Pioneiro do teatro negro no Brasil e um dos fundadores do Teatro Experimental do Negro (TEN). Viveu na cidade de Campinas, onde conheceu Abdias do Nascimento (1914-2011) através de Geraldo Campos de Oliveira. Em 1938, os três organizam o 1º Congresso Afro-Campineiro, uma inédita reunião de ativistas negros para debater a exclusão racial na arte e nos espaços públicos.

16 CAMARGO *apud* DOSSIN. Wilson Tibério (1916-2005), 2015, p. 244.

gar pela primeira vez que nos confrontamos com essas pinturas.

Metadado: Data

Conforme as diretrizes de documentação museológica, o metadado "data" pode ser definido como o tempo em que a obra de arte ou o objeto foi produzido. Como a informação contida neste campo pode ser precisa ou um intervalo de tempo, optamos por deixar o preenchimento aberto, mas com formatação pré-definida. Esta predefinição prevê desde o formato de preenchimento para datação exata como para aproximação por década ou século. Também prevê a não utilização de abreviações e pontos, e o uso de letra minúscula para início das informações, quando textuais.

Se mesmo com extensa pesquisa ainda não for possível identificar a data e o século de produção da obra de arte ou do objeto, optamos pela inserção da informação "data não identificada". Essa escolha prevê que apesar de não termos a informação, ela não está fechada e, portanto, ainda poderá ser identificada.

Referências bibliográficas

ARAUJO, Emanuel (org.). *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. Prefácio Joel Rufino dos Santos. São Paulo: Tenenge, 1988.

MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. *Para Nunca Esquecer: Negras memórias/Memórias de negros*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2001. (Catálogo de exposição).

ARAUJO, Emanuel (org.). *Negros pintores*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Museu Afro Brasil, 2008. (Catálogo de exposição).

BARDI, Pietro M. *Emmanuel Zamor*. Arquivo Histórico MASP. São Paulo, 1985. (Catálogo de exposição).

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE. *Catalogue général*. "Emmanuel Zamor". Paris, 2023. Disponível em: <https://catalogue.bnf.fr/rechercher.motRecherche=Emmanuel%20%20Zamor>. Acesso em: 14 jul. 2023.

DOSSIN, Francielly Rocha. Wilson Tibério (1916-2005): Primeiras notas biográficas sobre "o negro mago do pincel". In: 24º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), Santa Maria, Rio Grande do Sul, set., 2015. *Anais* [...]. Santa Maria: PPGCART; Universidade Federal do Rio Grande do Sul, PPGAV, 2015, p. 239-254. Disponível em: https://anpap.org.br/anais/2015/comites/chtca/francielly_rocha_dossin.pdf. Acesso em: 14 jul. 2023.

EYENE, Christine. Sekoto and Négritude: the ante-room of french culture. In: *Third Text*, v. 24, issue 4, July, 2010, p. 423-435. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09528822.2010.491373>. Acesso em: 14 jul. 2023.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Pintores negros do oitocentos*. Edição Emanuel Araújo. (Coleção MWM-IFK). São Paulo: MWM Motores Diesel Ltda.; Indústria Freios KNORR Ltda., 1988.

SILVA, Frederico F. S. Emmanuel Zamor: um artista entre coleções. In: Martín Chillón, Alberto (org.) *et al.* *O artista em representação: coleções de artistas*. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2020, p. 987-996. Disponível em: <https://entresseculos.files.wordpress.com/2021/01/frederico-f-s-silva.pdf>. Acesso em: 14 jul. 2023.



MATERIALIDADE

A materialidade de uma obra de arte diz respeito ao uso de materiais em sua produção. Suas características, especificidades e as técnicas empregadas permitem ao artista a execução de seu trabalho. No campo das artes, a materialidade não diz respeito apenas às qualidades físicas e químicas de um material, mas pode estar relacionada também ao conjunto de aspectos materiais que compõem uma obra e aos seus valores e sentidos simbólicos.

As escolhas empreendidas por um artista na seleção dos materiais para um trabalho exercem efeito no seu processo de criação e no efeito final obtido, permitindo alcançar diferentes resultados a depender dos materiais e técnicas empregados na produção de uma obra de arte ou objeto.



A paleta e a caixa de pintura de dois artistas

Benedito José Tobias e Arthur Timótheo da Costa

Embora estejamos habituados ao uso de alguns materiais na pintura, sabemos que à medida que foram introduzidos no fazer artístico, certos materiais provocaram grande impacto na produção de obras de determinados artistas e em determinados períodos. A incorporação de novas técnicas, materiais e ferramentas possibilitou a ampliação do entendimento sobre os modos de trabalho, a concepção e a visualidade da produção artística.

Um dos materiais que hoje pode aparentar ser bastante comum foi, na realidade, uma verdadeira inovação no campo da pintura. Em meados do século XV, o desenvolvimento efetivo da tinta a óleo permitiu aos artistas alcançarem um elevado grau de detalhamento em seus trabalhos. O maior tempo de secagem, a possibilidade de construir camadas translúcidas, o brilho e a intensidade das cores proporcionadas por este meio tornaram-no ao longo do tempo uma técnica fundamental, sobretudo para a pintura de cavalete.

Assim, podemos observar o uso massivo da tinta a óleo em grande parte da produção pictórica até os dias atuais. Contudo, para além dos resultados viáveis de serem obtidos pelo uso deste material, no acervo do MAB Emanuel Araujo é possível observarmos alguns objetos que nos fornecem indícios do processo de elaboração de uma obra feita com este tipo de tinta. Dessa forma, podemos compreender não apenas um pouco mais sobre as suas

qualidades técnicas, como também sobre o próprio processo de criação dos artistas a quem pertenciam estes objetos.



Detalhe da obra. Acervo MAB Emanuel Araujo



sem título, outubro de 1961
Benedito José Tobias
Pintura | Óleo sobre madeira
33 x 24 x 1 cm
Acervo MAB Emanuel Araujo

A paleta de tintas de Benedito José Tobias e a caixa de pintura de Arthur Timótheo da Costa foram ferramentas utilizadas pelos artistas na feitura de seus trabalhos. Uma delas, conforme mencionamos anteriormente, foi incorporada pelo artista e tornou-se parte da própria obra. A outra, embora seja mais fácil de identificá-la enquanto objeto, também carrega em si um estudo realizado pelo artista. Se antes seria apenas a caixa onde o artista poderia guardar seus materiais, carregá-los e realizar pequenos estudos, hoje, podemos também considerá-la como um objeto de arte.

Na caixa de pintura de Arthur Timótheo da Costa podemos observar o esboço feito a óleo de uma paisagem da cidade do Rio de Janeiro. Esta ferramenta de trabalho, bastante comum entre os pintores de cavaletes e os de estúdio, permite que o artista possa organizar suas paletas de cores, tintas e diferentes pincéis, guardando em si um pouco de cada um dos trabalhos executados. Nela, estão presentes as camadas de cor que foram elaboradas e os testes de pinceladas e, assim, encontramos os vestígios do processo de criação que ficaram marcados neste pequeno objeto.

Para além de apenas armazenar as ferramentas do artista, é possível refletirmos que Arthur Timótheo da Costa tenha realizado este pequeno estudo ao ar livre. A caixa de pintura contém uma trava ao lado direito para mantê-la aberta em um ângulo de noventa graus, permitindo, de forma adaptada, que o artista a utilize também para realizar pinturas em formatos menores. Aliás, a possibilidade de realizar pinturas a óleo ao ar livre deve-se também a uma inovação técnica relacionada à fabricação dos tubos de tinta em meados do século XIX, fazendo com que os artistas pudessem utilizá-las sem necessitar realizar seu pré-preparo e facilitando seu armazenamento para transporte.



Detalhe da obra. Acervo MAB Emanoel Araujo



[Caixa de pintura], 1894 - 1922

Arthur Timótheo da Costa

Pintura | Óleo sobre madeira

23,5 x 24,7 x 7 cm (fechada)

Acervo MAB Emanuel Araujo

Na paleta de Benedito José Tobias, observamos as cores de tintas depositadas diretamente do tubo e organizadas de modo que o artista pudesse misturá-las criando novas tonalidades. Assim como na caixa de pintura, podemos encontrar os vestígios deixados pelo artista na produção da figura retratada. É possível notar as pinceladas e sobreposições feitas por Tobias na construção do retrato. Além disso, há certa transparência na camada da tinta que revela o suporte de madeira por detrás da figura.

Em ambos os objetos, identificamos diferentes possibilidades de criação pictórica. A técnica da tinta a óleo empregada por Benedito José Tobias e por Arthur Timótheo da Costa, incorporadas às suas respectivas ferramentas de trabalho, são exemplos pontuais que ilustram a forte presença do uso deste material no campo da pintura, mas que apontam também para as diferentes possibilidades da utilização de determinados materiais para o método de trabalho, para a concepção e para a visualidade de cada artista.

Referências bibliográficas

ARAUJO, Emannel (org.). *Negros pintores*. São Paulo: Imprensa Oficial; Museu Afro Brasil, 2008. (Catálogo de exposição).

LEITE, José Roberto Teixeira. *Pintores negros do oitocentos*. Edição Emannel Araújo. (Coleção MWM-IFK). São Paulo: MWM Motores Diesel Ltda.; Indústria Freios KNORR Ltda., 1988.

MUSEU AFRO BRASIL. *João e Arthur Timótheo da Costa: os dois irmãos pré-modernistas brasileiros*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2013. (Catálogo de exposição).

SOUZA, Simone de Oliveira. *Irmãos Timotheo da Costa: estudo da coleção do Museu Afro Brasil*. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Escola de Filosofia, Letras e Humanas, Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Guarulhos, 2020. Disponível em: <https://repositorio.unifesp.br/handle/11600/61000>. Acesso em: 13 jul. 2023.



A materialidade através da pintura

de Dominique Zinkpè



[Meia noite](#), 2006

Dominique Zinkpè

Pintura | Acrílica e giz sobre tela; fibra vegetal

180 x 150 x 2,3 cm

Acervo MAB Emanuel Araujo

Na contemporaneidade, tal como em outras linguagens, o campo da pintura adquiriu novos contornos. Às tradicionais técnicas de pintura, foi incorporada uma série de novos materiais não convencionais a partir das experiências realizadas pelos movimentos de vanguarda no século XX. A ampliação dos horizontes neste campo e a hibridização a outros meios permitiu aos artistas explorarem uma verdadeira gama de possibilidades no uso de novos materiais e técnicas, lançando um olhar renovado sobre os seus usos mais tradicionais.

Este é o caso de Dominique Zinkpè (Cotonou, Benim, 1969), um artista contemporâneo multimídia que trabalha com linguagens como pintura, escultura, instalação e vídeo. Os temas abordados em suas obras estão relacionados a aspectos de sua autobiografia, a questões de cunho político, às relações entre sagrado e profano, e à história e cultura de seu país, Benim.

É provável que o trânsito e os diálogos estabelecidos pelas linguagens trabalhadas por Zinkpè tenham contribuído para a forma como o artista explora o uso de diferentes materiais em seu trabalho. Podemos identificar em sua pintura a combinação de técnicas de tinta óleo e tinta acrílica aplicadas junto ao uso do giz pastel e à colagem.

Em *Meia noite*, um dos trabalhos de sua autoria presente no acervo do MAB Emanuel Araujo, identificamos a incorporação de diferentes materiais. Nesta obra, sobre fundo preto, vemos um confronto entre alguns seres que aparentam fundir aspectos humanos a expressões e formas animais. O tom escuro utilizado como base pelo artista contribuiu para produzir um efeito de contraste com as demais cores utilizadas na obra. Tais imagens possuem uma qualidade surrealista que se apresenta através das figuras representadas e pela forma como estão dispostas na tela: na parte inferior, como se estivessem ancoradas a uma superfí-

cie invisível, e na parte superior, onde parecem flutuar. O traço expressivo e enérgico do artista também confere uma sensação de movimento às personagens, como se, de alguma forma, elas estivessem vivas.

Neste trabalho, Zinkpè faz uso da massa acrílica e da cola-gem de tecidos para produzir efeitos de textura e criar desenhos. É possível observar as figuras desenhadas a giz pastel produzirem uma espécie de fusão entre pintura e desenho, sendo que as duas linguagens são expressas de forma nítida e simultânea.

As experimentações empreendidas pelo artista o permitiram alcançar diferentes efeitos plásticos que se tornaram marcas de sua obra. Combinando técnicas, materiais e linguagens, somos provocados, a partir de seus trabalhos, a pensar sobre o amplo horizonte de possibilidades pictóricas obtidas através da investigação dos elementos plásticos e do diálogo entre diferentes meios.

Referências bibliográficas

ARAUJO, Emanuel (org.). *Africa Africans: arte contemporânea*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2015. (Catálogo de exposição).

ÁFRICA ANCESTRAL E CONTEMPORÂNEA: *as artes do Benin*. Rio de Janeiro: [s. n.], 2011. (Catálogo de exposição).

FESTIVAL INTERNACIONAL DAS ARTES VISUAIS. São Paulo: [s. n.], 2011. (Catálogo de exposição).

GALERIE VALLOIS (Conception). *Sculpteurs contemporains du Bénin: de la tradition à la modernité*. Vérone, Italie: Grafiche Aurora Imprimerie, c. 2013.



Os estudos de artistas

A maestria de Estevão Roberto da Silva



sem título, 1891

Estevão Roberto da Silva

Pintura | Óleo sobre tela

60,5 x 66,5 x 7,5 cm (com moldura)

Acervo MAB Emanuel Araujo

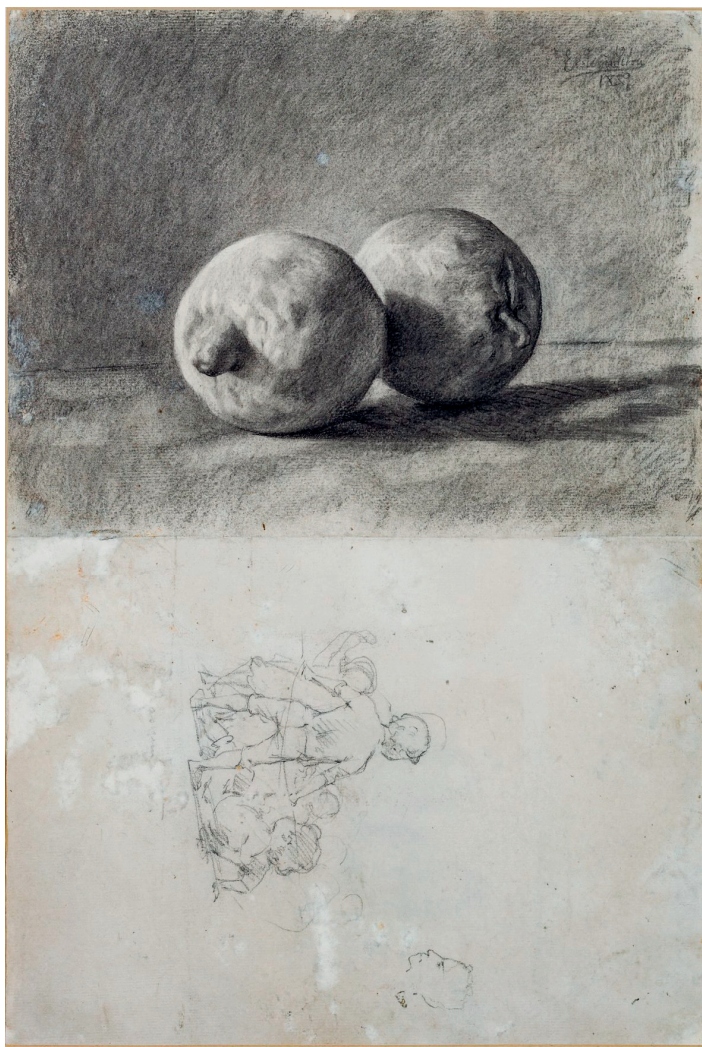
Quando se inicia uma pintura?

Convidamos a pensar sobre o que ocorre antes da primeira pincelada. Em uma etapa de pré-trabalho, o artista pode conceber a ideia da obra que deseja produzir e procurar, então, formas para concretizá-la. Além disso, técnicas podem ser experimentadas e praticadas para utilização em obras futuras. É neste ponto que, muitas vezes, surgem os estudos de artistas.

Como o próprio nome indica, um estudo é parte do processo de aprendizado do artista. No caso da pintura, o resultado de um exercício visual pode incluir testes de técnicas, formas, composições, iluminação, referências, temas e cores. Os estudos podem ser posteriormente utilizados como base para a produção de obras finalizadas, por exemplo, pinturas a óleo.

Este tipo de experimentação é comum no exercício da chamada pintura acadêmica, que preza, sobretudo, pela maestria técnica do desenho e pela finalização de obras que correspondam o máximo possível às intenções iniciais do autor. Por permitir que a obra final seja produzida com menos dúvidas e percalços, a elaboração de estudos prévios torna-se essencial para estes artistas acadêmicos.

O estudo de 1889 de Estevão Roberto da Silva (Rio de Janeiro/RJ, 1845 - 1891) é um conjunto de dois desenhos feitos sobre o mesmo papel com carvão e grafite. O segmento superior da folha tem a representação de duas frutas – aparentemente uma goiaba (à esquerda) e um maracujá (à direita) – posicionadas sobre uma superfície plana contra um fundo uniforme. O segmento inferior tem o esboço menos finalizado do que aparenta ser uma dinâmica cena de luta entre crianças.



sem título, 1889

Estêvão Roberto da Silva

Desenho | Carvão e grafite sobre papel

80,5 x 50,5 x 1,5 cm (com moldura)

Acervo MAB Emanuel Araújo

Focalizando nossa atenção na parte superior, entedemos se tratar de um estudo para uma natureza-morta - gênero pelo qual o pintor tornou-se mais reconhecido -, estruturada de forma muito similar a outras obras do artista, como podemos notar ao compará-la com as pinturas do autor do acervo do MAB Emanuel Araújo: 1) o posicionamento das frutas sobre uma superfície plana com fundo neutro, com a utilização de diferentes profundidades; 2) uma luz difusa, porém bem direcionada, proveniente do lado esquerdo da representação, criando sombras alongadas e bem definidas sobre a superfície e 3) a atenção aos detalhes dos objetos – sulcos e texturas das frutas. Estando ausentes as cores no estudo, nota-se que se trata de um exercício principalmente de formas, composição e valores (equilíbrio da quantidade de luz e sombra).

Colocar em evidência um estudo é trazer à tona e valorizar o processo, seja de uma única obra de arte, seja da trajetória artística, histórica e social de um artista.

Referências Bibliográficas

ARAUJO, Emanuel (org.). *Negros pintores*. São Paulo: Imprensa Oficial; Museu Afro Brasil, 2008. (Catálogo de exposição).

LEITE, José Roberto Teixeira. *Pintores negros do oitocentos*. Edição Emanuel Araújo. (Coleção MWM-IFK). São Paulo: MWM Motores Diesel Ltda.; Indústria Freios KNORR Ltda., 1988.

PESSOA, Alexandre Neiva. *Estevão Silva e a pintura de naturezas mortas no Brasil do século XIX*. Dissertação (Mestrado em História e Teoria da arte). Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2002. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11422/5161>. Acesso em: 13 jul. 2023.

SQUEFF, Leticia. Um maldito na Academia: Estevão Silva - algumas notas sobre os caminhos da modernidade no Rio de Janeiro de fins do século XIX. In: BAREL, Ana Beatriz D.; PERES, Wilma (orgs.) *Cultura e Poder entre*

o Império e a República: estudos sobre os imaginários brasileiros (1822-1930). São Paulo: Alameda, 2018.



CIRCULAÇÃO

A compreensão de uma pintura pode se dar em diversos níveis. Mais direta é a apreciação estética de sua visualidade a partir de sua materialidade, sobre a qual discutimos na seção anterior. Relevantes e reveladores são também seus demais dados, que foram aqui igualmente discutidos: a classificação da linguagem artística, gêneros, autoria, título e datação. Por fim, como base para todas estas questões, devemos considerar a circulação de uma obra, isto é, o momento e contexto no qual foi concebida, por quem foi adquirida, onde foi exposta. O agrupamento de um conjunto de pinturas em um gênero deve-se a condições históricas, culturais e sociais específicas. A determinação da autoria, do título, da datação e dos materiais de uma pintura tem como um de seus pilares os estudos produzidos sobre a trajetória desta obra e/ou de seu artista. A circulação abarca, portanto, o estudo da trajetória de determinado objeto, desde o que precedeu e propiciou sua criação até a sua condição, localidade e apreciação atual.

Nesta seção trataremos quatro discussões sobre aspectos distintos desta circulação. Em primeiro lugar, apresentaremos brevemente a Academia Imperial de Belas-Artes e a Escola Na-

cional de Belas-Artes no Rio de Janeiro, responsáveis pela formação de diversos pintores presentes no acervo museológico do MAB Emanuel Araujo, conforme mencionamos em outras seções. Em seguida, discutiremos a especificidade da circulação de um artista - João Timótheo da Costa – e de uma obra - *O Dragão entre dois mundos*, de Gérard Quenum. Por fim, encerrando esta publicação, levantaremos discussões sobre duas artistas mulheres fundamentais para a constituição do acervo do Museu: Yêdamaria e Maria Lídia Magliani.



A Academia Imperial de Belas-Artes (AIBA)

e a Escola Nacional de Belas-Artes (ENBA)

Em 1808, com o desembarque da Família Real portuguesa no Brasil na fuga da ameaça napoleônica, surge a raiz da criação de um ensino artístico brasileiro. Tendo tornado o Rio de Janeiro sua nova capital, o Império buscou promover em sua nova sede o exercício das belas-artes, criando em 1816 a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios. Para fundá-la, foi contratada uma Missão Artística Francesa, encarregada, sob a chefia de Joachim Lebreton (1760-1819), de formar artistas e técnicos localmente. A Escola passa a funcionar efetivamente após a Independência, a partir de 1826, como Academia Imperial de Belas-Artes (AIBA).

Contando com a vinda de profissionais como Nicolas Antoine Taunay (1755-1830) e Debret (1768-1848), a AIBA dedica-se a atualizar a linguagem artística brasileira, sendo fulcral na formação de pintores de diversos gêneros, como retratos oficiais de personagens da corte, pinturas históricas, naturezas-mortas e paisagens. Por meio das Exposições Nacionais de Belas-Artes, realizadas anualmente a partir de 1840, a AIBA avaliava a produção de seus alunos e dos demais artistas da corte e reconhecia seu mérito artístico com medalhas e prêmios. Entre essas distinções, a mais cobiçada era o prêmio de viagem ao exterior, oferecido sem periodicidade regular (suspense entre 1886 e 1887), que financiava os estudos do vencedor nas Academias de Belas-Artes da França e da Itália.

No final da década de 1880, evidencia-se uma crise na Academia, marcada pelo conflito entre um grupo “moderno” - que defendia a renovação dos moldes acadêmicos de ensino, a alteração dos estatutos da AIBA e o retorno do concurso de prêmio de viagem ao exterior – e um grupo “positivista” - adepto à manutenção do modelo vigente. Em 1888, o grupo dos modernos funda o Ateliê Livre, com um modelo alternativo de ensino de arte. Em meio à crise e com a Proclamação da República em 1889 e a Reforma do Ensino em 1890, a AIBA é transformada em Escola Nacional de Belas-Artes (ENBA).

O acervo museológico do MAB Emanuel Araujo possui numerosas obras de artistas formados pela AIBA e pela ENBA – em especial, artistas negros como Antônio Firmino Monteiro (1855 – 1888), Antônio Rafael Pinto Bandeira (1863-1896), Estêvão Roberto da Silva (1845-1891), Arthur Timótheo da Costa (1882-1922) e João Timótheo da Costa (1879-1932).

Embora seja notável a histórica presença e excelência dos artistas negros nestas instituições, é preciso observar tal fato com cautela, em especial na Academia. Segundo Luiz Marques¹, por um lado a AIBA poderia de fato atuar como promotora de artistas de origem africana no Brasil, à medida que possibilitava a ascensão social do homem negro ao estatuto de trabalhador intelectual em uma sociedade pautada pela divisão segregacionista do trabalho. Por outro, entretanto, a instituição não aparentava absorver a contribuição de tais artistas para repensar seus modelos de ensino e apreciação estética. De acordo com o pesquisador, não por acaso e com raras exceções, estudantes negros não foram selecionados para o prêmio de viagem internacional.

1 MARQUES, 2014, p. 193.



[Retrato de mulher], 1894 - 1932

João Timótheo da Costa

Pintura | Óleo sobre tela

56 x 55,5 x 9 cm (com moldura)

Acervo MAB Emanuel Araujo



sem título, 1881

Antônio Firmino Monteiro

Pintura | Óleo sobre tela

61 x 48,5 x 4 cm (com moldura)

Acervo MAB Emanuel Araujo

Referências Bibliográficas

LEITE, José Roberto Teixeira. *Pintores Negros do oitocentos*. São Paulo: Edições K: Motores MWM Brasil, 1988.

LIMA, Heloísa Pires. *A presença negra no circuito da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro – a década de 80 do século XIX*. Dissertação (mestrado em Antropologia Social) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

MARQUES, Luiz. O século XIX, o advento da Academia das Belas Artes e o novo estatuto do artista negro. In: ARAUJO, Emanuel (org.). *A nova mão afro-brasileira*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2014. (Catálogo de exposição).



A influência do impressionismo

na obra de João Timótheo da Costa

Nas últimas décadas do século XIX, em um contexto de profundas transformações sociais decorrentes do advento da modernidade, surge no campo das artes o movimento denominado Impressionismo. Os métodos e valores da pintura acadêmica foram substituídos por uma nova forma de se fazer pintura, em que a realização das cenas de pintura ao ar livre (*plein air*), a observação dos efeitos da luz, os temas da vida cotidiana, as pinceladas marcadas e o uso de tons claros tornaram-se algumas de suas principais marcas¹. Surgido na França, este movimento fundamental para o campo das artes repercutiu em artistas e em território brasileiro.

De acordo com Ana Maria Tavares Cavalcanti², os pintores que adotaram a técnica impressionista no Brasil pertenceram a diferentes gerações e não formaram um grupo coeso. A incorporação do Impressionismo por parte dos artistas se deu de forma livre, experimentando as técnicas sem se limitarem a um único estilo. Muitos desses artistas estavam vinculados à Escola Nacional de Belas-Artes e, diferente dos impressionistas franceses, participaram ativamente dos salões oficiais, onde dispunham de visibilidade.

1 Ver CAVALCANTI, 2019.

2 Ver CAVALCANTI, 2020.



sem titulo, 1925

João Timótheo da Costa

Pintura | Óleo sobre tela

43,5 x 47 x 5,5 cm (com moldura)

Acervo MAB Emanuel Araujo

No início do século XX, a crítica de arte reconheceu alguns destes artistas como impressionistas, muito embora a técnica e estilo adotados por eles não pudessem se enquadrar nos mesmos moldes do impressionismo francês. Um destes artistas foi João Timótheo da Costa (Rio de Janeiro, RJ, 1879-1932), pintor e decorador negro, de origem humilde, que iniciou seu aprendizado artístico na Casa da Moeda do Rio de Janeiro, onde estudou desenho e gravura. Paralelamente, em 1894, com apenas quinze

anos, ingressou na Escola Nacional de Belas-Artes junto ao seu irmão Arthur Timótheo da Costa e, mais tarde, cursou aulas de gravura no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Participou ativamente de algumas edições da Exposição Geral de Belas-Artes onde recebeu prêmios de menção honrosa e medalhas.

Entre 1910 e 1911, João Timótheo da Costa realizou a sua primeira viagem à Europa a fim de compor o grupo contratado pelo governo brasileiro para realizar a decoração do Pavilhão do Brasil na Exposição Universal de Turim de 1911. A residência do grupo sediada durante este período, principalmente em Paris, permitiu ao artista tomar contato com a efervescente cena artística da capital francesa, entrando em contato com obras impressionistas, pontilhistas e com o trabalho do pintor Puvis de Chavannes que se tornaram referência para algumas das suas obras.

Na obra *sem título*, produzida em 1925, no Rio de Janeiro, é possível observar a imagem de uma árvore posicionada ao centro da composição, envolta por um espaço livre e bastante iluminado e acompanhada pela vegetação representada nas laterais e ao fundo da pintura. Nesta obra, destaca-se a presença de pinceladas soltas e dinâmicas e a paleta cromática, com ênfase aos tons de azul. O artista muito possivelmente realizou esta pequena pintura ao ar livre, dado ser este o método que João Timótheo da Costa acreditava apreender as cores e os motivos interpretados sem “falsear a verdade”. Nela, assim como em outros trabalhos de sua autoria, podemos identificar uma forte influência da técnica impressionista.

A produção do artista encontra-se dentro de um panorama internacional das artes que resultou em diversas interpretações locais. Muitos dos artistas brasileiros vinculados ao circuito oficial das artes estavam em diálogo com as tendências e produções europeias que à época ocupavam um papel central como referência

no campo artístico. A Europa e, sobretudo, Paris, onde estavam sediadas as escolas oficiais e onde havia se consolidado uma cena de artistas e escolas independentes, representou um importante papel na formação de artistas brasileiros durante o fim do século XIX e início do século XX, o que, como na obra de João Timótheo da Costa, nos permite reconhecer a influência das correntes artísticas europeias serem reinterpretadas por artistas brasileiros.

Referências bibliográficas

ARAUJO, Emanuel (org.). *João e Arthur Timótheo da Costa: os dois irmãos pré-modernistas brasileiros*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2013. (Catálogo de exposição).

ARAUJO, Emanuel (org.). *Negros pintores*. Catálogo de exposição. São Paulo: Imprensa Oficial: Museu Afro Brasil, 2008.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Uma História do Impressionismo no Brasil: Possibilidades e estratégias. In: Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte Pelotas, 39.; RS, UFPEL/CBHA, 2020 [2019]. *Anais [...]*. Pelotas: Universidade Federal de Pelotas, 2020, p. 26-39. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2019/anais/pdfs/Ana%20Maria%20Tavares%20Cavalcanti.pdf>. Acesso em: 9 jun. 2023.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. O impressionismo no Brasil e as fronteiras na história da arte. In: BRANDÃO, Angela; GUZMÁN, Fernando; SCHENKE, Josefina (org.). *História da arte: fronteiras*. São Paulo: Programa de Pós-graduação em História da arte, UNIFESP, 2019, p. 120-133.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Pintores negros do oitocentos*. Edição Emanuel Araújo. (Coleção MWM-IFK). São Paulo: MWM Motores Diesel Ltda.; Indústria Freios KNORR Ltda., 1988.

SOUZA, Simone de Oliveira. *Irmãos Timotheo da Costa: estudo da coleção do Museu Afro Brasil*. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Escola de Filosofia, Letras e Humanas, Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Guarulhos, 2020. Disponível em: <https://repositorio.unifesp.br/handle/11600/61000>. Acesso em: 13 jul. 2023.



Aquisições e a identidade museológica

por meio de seus acervos

A constituição de um acervo museológico é um processo fundamental que estrutura a própria identidade de um museu¹. Na maior parte das vezes, um acervo não é completamente formado de uma só vez. Embora seja comum que a instituição inicialmente receba uma grande doação - como no caso do MAB, com a coleção particular de Emanuel Araujo - ou faça uma considerável aquisição, também é de praxe que ao longo do tempo novas peças sejam incorporadas.

Um cenário que pode propiciar a aquisição de uma obra é o contato direto com o artista e/ou a organização de uma nova exposição no museu, como foi o caso da pintura *Dragão entre dois mundos*, de Gérard Quenum, hoje pertencente ao acervo museológico do MAB Emanuel Araujo.

Gérard Kouassi Spéro Quenum (1971-) é um artista contemporâneo nascido na cidade de Porto Novo, capital do Benim. Mais conhecido como escultor, suas obras mais famosas são *assemblages* desconcertantes que utilizam cabeças de bonecas e outros objetos descartados como pregos, seringas e madeira, sujos de terra e cinzas - a série *Os veteranos* do acervo do MAB Emanuel Araujo é exemplar deste estilo. Enquanto pintor - linguagem à qual se dirigiu a partir de 2003 -, seu estilo continua sendo impactan-

1 No caso de museus que possuem acervo.

te, mas apresenta uma abertura maior às interpretações diversas. Trabalhando geralmente sobre fundos claros com pinceladas bem definidas, Quenum apresenta elementos compostos por blocos de cores vivas, contrastantes, de contornos difusos e agressivos.



Dragão entre dois mundos, 2010

Gérard Quenum

Pintura | Acrílica sobre tela

155,5 x 155,2 x 2 cm

Acervo MAB Emanuel Araujo

Em *Dragão entre dois mundos*, vê-se uma figura antropomórfica, com um tronco humano, uma cabeça de dragão, pés avantajados e um braço direito alongado, encoberto por um rasstro vermelho que remete ao fogo saindo de sua boca. A paleta de cores utilizada inclui apenas vermelho, verde e amarelo, cores da bandeira do Benim, sem misturas intermediárias.

A pintura foi produzida em 2010 durante o período de três meses em que Quenum viveu na cidade de São Paulo como primeiro participante do projeto “Artista Residente” do MAB Emanuel Araujo. Em setembro do mesmo ano, as produções feitas em solo brasileiro, acrescidas de poucas obras anteriores, foram expostas na instituição na *mostra Quenum: o dragão entre dois mundos*. Por fim, em 2012 o artista doou ao museu dezessete destas obras, incluindo *Dragão entre dois mundos*. Parte destas obras encontra-se hoje exposta na Exposição de Longa Duração.

A pesquisa sobre este processo contínuo de construção e revisão do acervo museológico vem sendo desenvolvida a partir do projeto de pesquisa da genealogia dos acervos do MAB Emanuel Araujo, embasado pela consulta aos acervos museológico, arquivístico e bibliográfico da instituição.

Referências bibliográficas

ÁFRICA ANCESTRAL E CONTEMPORÂNEA: as artes do Benin. Rio de Janeiro: [s. n.], 2011. (Catálogo de exposição).

ARAUJO, Emanuel (org.). *Quenum: o dragão entre dois mundos*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado: Museu Afro Brasil, 2010. (Catálogo de exposição).

GALERIE VALLOIS (Conception). *Sculpteurs contemporains du Bénin: de la tradition à la modernité*. Vérone, Italie: Grafiche Aurora Imprimerie, c. 2013.



Artistas mulheres,
mulheres artistas



Barca na rampa, 1964
Yêdamaria (Yêda Maria Corrêa de Oliveira)
Pintura | Óleo sobre tela
75,2 x 100,5 x 3,5 cm (com moldura)
Acervo MAB Emanoel Araújo

Quando em 1971 a historiadora da arte estadunidense Linda Nochlin publicou o polêmico ensaio *Why Have There Been No Great Women Artists?* (Por que não houve grandes mulheres artistas?), criou-se um marco nas reflexões sobre o trabalho de mulheres no campo das artes. Nochlin encontrava duas respostas à sua pergunta inicial. Por um lado, destacou o esforço de se recuperar na história exemplos de obras e legados de mulheres artistas que tinham sido esquecidas ou não suficientemente reconhecidas, em uma resposta cuja síntese seria “*existiram, sim, grandes mulheres artistas. Apenas não foram ainda vistas como tal*”. A partir disso, Nochlin apontou o caminho seguido por alguns especialistas de tentar entrever características comuns às obras artísticas femininas, como escolhas por determinados temas, técnicas e estilos, resultando na busca por uma questionável quintessência da produção feminina. Por outro lado, criticou a própria pergunta, demonstrando como ela pressupõe uma ideia de “arte” que estruturalmente nunca foi pensada para contemplar as mulheres, marginalizadas neste e em outros inúmeros campos sociais. Ou seja, para além de recuperar o feito de mulheres artistas negligenciadas pela história da arte, também é preciso reconhecer que, dentro da estrutura hegemônica desta mesma história, não haveria como existir grandes mulheres artistas¹.

Estes apontamentos, certamente bem desenvolvidos e atualizados ao longo das décadas que procederam a publicação do ensaio, podem servir como uma boa base para discutir a presença de artistas mulheres no acervo do MAB Emanuel Araújo e as possibilidades de discussões sobre elas. Trazemos então o caso de duas delas, Yédamaria e Maria Lídia Magliani, para embasar nossas reflexões.

Ambas as artistas foram pioneiras em suas formações. Yeda

1 Ver NOCHLIN, 1971.

Maria Correia de Oliveira, mais conhecida como Yêdamaria, nasceu em 1932, em Salvador, Bahia. Em 1959, concluiu o curso de artes visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (EBA-UFBA), durante o qual recebeu menção honrosa no Salão Baiano de Artes Plásticas de 1956. Em 1962, aprofundou seus estudos em gravura na Escolinha de Artes do Brasil, no Rio de Janeiro. Em 1978, torna-se a primeira mulher a receber uma bolsa de estudos para seu mestrado em Arte Estúdio na Illinois State University, nos Estados Unidos. Já Maria Lídia Magliani nasceu em Pelotas, Rio Grande do Sul, em 1946. Em 1963, ingressou na Escola de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Magliani foi a segunda mulher negra a receber o diploma da instituição do Curso de Pintura, e a única na época a seguir carreira, iniciada desde sua formatura em 1966.

Do ponto de vista do reconhecimento histórico, ambas as artistas tiveram suas obras apreciadas, expostas e analisadas ao longo de suas carreiras. Entretanto, nota-se uma intensificação mais recente deste reconhecimento, condensada nas últimas duas décadas na forma de pesquisas científicas, homenagens e exposições retrospectivas, motivadas justamente pelo ensejo de não permitir que suas produções fossem/sejam esquecidas no percurso da história. Apoiando a publicação em 2006 do único livro de obras de Yêdamaria, fruto de uma parceria com a Imprensa Oficial e o Museu Afro Brasil², Emanuel Araujo explicita que se trata de *"uma sorte de retrospectiva de sua vida artística, visitando a fortuna crítica de uma obra construída no silêncio do ofício"*³. De maneira similar, no primeiro volume do catálogo da Fundação Iberê Camargo publicado em 2022, que organizou uma exposição retrospectiva de Maria Lídia Magliani, a curadora

2 Atualmente MAB Emanuel Araujo.

3 ARAUJO, 2006a, p. 20.

Denise Mattar afirma a premissa de seu trabalho: "chegou a hora de partilhar Magliani com o mundo"⁴.



sem título, 2003

Maria Lídia Magliani

Pintura | Acrílica e nanquim sobre papel

70,3 x 99,4 cm | 76 x 102,5 x 3 cm (com moldura)

Acervo MAB Emanuel Araujo

Já a partir da observação das pinturas das duas artistas, constata-se uma grande diferença na escolha de temáticas, técnicas e gêneros, tornando evidente a fragilidade de tecer relações entre suas produções a partir da perspectiva de suas identidades como mulheres e negras, com suporte em suas construções visuais. Em lugar disso, destacamos, sobretudo, a importância de reconhecer as profundas mudanças ocorridas nas obras das duas artistas ao longo de suas trajetórias. Deixar transparecer as transi-

ções implica, afinal, em complexificar trajetórias, obras e artistas – perspectiva ainda pouco adotada especialmente com relação a trabalhos de mulheres, negros e outros grupos social e artisticamente marginalizados, a quem muitas vezes implicitamente se espera que correspondam sempre e inteiramente à determinada narrativa pré-estabelecida.

Yêdamaria, cujo trabalho com natureza-morta já foi comentado nesta publicação, teve uma obra muito mais extensa e diversa do que transparece dentro deste gênero. Em seus mais de cinquenta anos de carreira, a artista desenvolveu numerosas linguagens, como pinturas, gravuras, monotípias e colagens que fizeram referência a temas diversos, tais como cenas de orlas, com seus famosos barcos, representações de Yemanjá e outras entidades, retratos e cenas cotidianas com estilo expressionista. Magliani também transitou entre diversas técnicas, temáticas e estilos. Inicialmente sendo reconhecida por um lirismo aparente, a artista teve uma transição a partir do final da década 1960, assumindo a premissa de representar “desencontros”, tensões e desumanizações. Suas obras tornam-se incômodas, em um jogo entre o erótico e o grotesco, a pop art e o expressionismo. Paralelamente, Magliani desenvolvia também trabalhos como cenógrafa e ilustradora editorial.

Por fim, podemos propor algumas questões a partir do acervo museológico do MAB Emanuel Araujo sobre a estrutura hegemônica da história e das instituições de arte. Nesta publicação, é visível que há uma desproporção na quantidade de homens e mulheres artistas no museu, inclusive dentro do recorte da pintura⁵. Entretanto, também é preciso considerar a premissa da instituição com relação ao seu acervo, especialmente a partir da perspecti-

5 Para além de Yêdamaria e Maria Lídia Magliani, há no acervo pinturas de Maria Auxiliadora da Silva, Manuela Pimentel e Raquel Trindade.

va de seu fundador-curador Emanuel Araujo. Se é verdade que as mulheres artistas foram e são invisibilizadas, o mesmo ocorre com os artistas negros de forma geral – lacuna que a instituição se propôs a preencher, buscando traçar a própria formação da identidade brasileira “a partir do olhar e da experiência do negro”⁶. A escolha pela aquisição e exposição de obras de Yêdamaria e Magliani, portanto, perpassou pela identidade destas duas mulheres artistas negras, aliada à inquestionável qualidade de suas obras. Trata-se, afinal, de considerá-las em sua profundidade e multiplicidade. Como a própria Magliani afirmou, “Não quero ser fatiada, dividida em porções, me aceito como soma”⁷.

Assumir e comentar a complexidade e diversidade da trajetória e das obras destas mulheres artistas (ou artistas mulheres), portanto, bem como trazer à tona as lacunas que ainda devem ser supridas institucionalmente, parece ser o caminho mais honesto e satisfatório para este e outros acervos.

Referências bibliográficas

ARAUJO, Emanuel. *Yêdamaria*, a pintora e o silêncio. In: DOMINGOS, Bruno; DI GIOVANNI, Daniela (org.). *Yêdamaria*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006a.

ARAUJO, Emanuel. *Museu Afro Brasil - Um conceito em perspectiva*. In: Um conceito em Perspectiva. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2006b.

MAGLIANI, Maria Lídia. Não quero ser fatiada. In: ASSUMPÇÃO, Euzébio; MAESTRI, Mário (coord.). *Nós, os afro-gaúchos*. 2ª ed. Porto Alegre: Editora Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), 1988, p.100. Disponível em: <https://archive.org/details/nosofrogauchos/page/n101/mode/2up>

MATTAR, Denise. *Maria Lídia Magliani: Desesperada mente*. In: MATTAR,

6 ARAUJO, 2006b.

7 MAGLIANI, 1998, p. 100.

Denise; POSSAMAI, Gustavo (org.). Magliani: volume I. 2a ed. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2022.

NOCHLIN, Linda. Why Have There Been No Great Women Artists? In: *ArtNews*, New York, janeiro de 1971.



CRONOLOGIA

Esta cronologia se concentra nos esforços, projetos e iniciativas do MAB Emanuel Araujo direcionados à documentação de informações do acervo museológico com o objetivo de oferecer acesso às coleções no meio digital e de promover a difusão do acervo.

- 2004** Inauguração do Museu Afro Brasil
- 2005** Inauguração da Biblioteca Carolina Maria de Jesus, especializada em artes
- 2011** Implantação de software de gestão de coleções interno
- 2014** O museu completa 10 anos de existência
- 2018-2019** Desenvolvimento do projeto de pesquisa *Leituras do Acervo*
- 2021** Exposição virtual *África no MAB*
- 2022** Reestruturação geral do acervo da Biblioteca Carolina Maria de Jesus
- ago. 2022** Primeiro projeto geral de revisão catalográfica do acervo museológico
- ago. 2022** Início da elaboração de vocabulários controlados para as obras do acervo museológico
- nov. 2022** Início da digitalização do acervo museológico
- nov. 2022** Alteração do nome da instituição para Museu Afro Brasil Emanuel Araújo
- dez. 2022** Lançamento do Centro de Preservação, Pesquisa e Referência (CPPR)
- jan. 2023** Lançamento do Acervo Online MAB
- abril 2023** Projeto *Genealogia dos Acervos*
 - 2023** Websérie *Olhares*
 - 2023** Primeira publicação do Programa de Gestão de Acervos do MAB Emanuel Araújo



GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO

TARCÍSIO DE FREITAS
Governador

FELÍCIO RAMUTH
Vice-Governador

MARILIA MARTON
Secretária de Estado de Cultura e Economia Criativa

MARCELO HENRIQUE DE ASSIS
Secretário Executivo de Estado de Cultura e Economia Criativa

DANIEL SCHEIBLICH RODRIGUES
Chefe de Gabinete

VANESSA COSTA RIBEIRO
Coordenadora da Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico em exercício

ASSOCIAÇÃO MUSEU AFRO BRASIL (Organização Social de Cultura)

EMANOEL ARAUJO (in memoriam)
Idealizador e Fundador

CONSELHO ADMINISTRATIVO

HUBERT ALQUERES - Presidente
ANTÔNIO RUDNEI DENARDI
FRANCISCO VIDAL LUNA
GEORGE ACOHAMO BRASILIANO DE LIMA
JANDARACI FERREIRA DE ARAUJO
JOYCE FARIAS DE OLIVEIRA
LUIZ CARLOS GOUVEIA PEREIRA
MARIA TEREZA MARSICANO RODRIGUES
ROSANA PAULINO
RUY SOUZA E SILVA
WELLINTON FRANCISCO DE SOUZA PEREIRA

CONSELHO FISCAL

ADROALDO MOURA DA SILVA
CARLOS ALBERTO DO AMARAL

DIRETORIA

SANDRA MARA SALLES
Diretora Executiva

RENEI PEREIRA MEDEIROS
Diretor Administrativo Financeiro

MARIA DE FÁTIMA PADUA DA CRUZ
Secretária

ESTELA MARIA OLIMPIO
Assistente de Gestão Executiva

PROGRAMA DE GESTÃO DE ACERVOS

Centro de Preservação, Pesquisa e Referência – Emanuel Araujo

BIBLIOTECA

JANAINA FRANÇA DE MELO
Bibliotecária Sênior

DOCUMENTAÇÃO E ARQUIVO

WINDERSON JESUS GOMES
Técnico em Documentação e Arquivo

PESQUISA

JOYCE FARIAS DE OLIVEIRA
Pesquisador II

CAMILE MARIA PEREIRA ROSSETTO
Assistente de Pesquisa Júnior

MARIANA FUJISAWA
Assistente de Pesquisa

SALVAGUARDA

ANDRÉA ANDIRA LEITE
Coordenadora

MILENA CATTINI MAXIMIANO
Documentalista Júnior

RENATO FELIX PEREIRA
Conservador Sênior

JUREMA LETÍCIA BERALDO LEITE
Conservadora Júnior

MÁRCIA CRISTINA GABRIEL RODRIGUES
Técnica em Documentação Sênior

KAUÊ FURLAN LORIANO
Auxiliar Técnico em Conservação do Acervo

