

MÃOS

**35 anos da Mão
Afro-Brasileira**

Artistas

Artists

AGNALDO MANUEL DOS SANTOS	LEANDRO MENDES
ALINE BISPO	LUIZ 83
ALMANDRADE	LIDIA LISBÔA
ANDRÉ RICARDO	MARIA LÍDIA MAGLIANI
ARTHUR TIMÓTHEO DA COSTA	MAURINO DE ARAÚJO
BETTO SOUZA	MAY AGONTINMÉ
CLAUDIO CUPERTINO	MESTRE DIDI
COSME MARTINS	NIVALDO CARMO
DENIS MOREIRA	NÉIA MARTINS
DIOGO NÓGUE	OTÁVIO ARAÚJO
EDIVAL RAMOSA	PAULO NAZARETH
EDU SILVA	PETER DE BRITO
EMANOEL ARAUJO	REBECA CARAPIÁ
EMAYE-NATALIA MARQUES	RENATA FELINTO
ENEIDA SANCHES	ROMMULO VIEIRA CONCEIÇÃO
ESTEVÃO ROBERTO DA SILVA	ROSANA PAULINO
FLÁVIA SANTOS	RUBEM VALENTIM
GENILSON SOARES	SIDNEY AMARAL
HEITOR DOS PRAZERES	SONIA GOMES
JORGE DOS ANJOS	SÉRGIO ADRIANO H
JOSÉ ADÁRIO DOS SANTOS	TAYGOARA SCHIAVINOTO
JOÃO TIMÓTHEO DA COSTA	WILSON TIBÉRIO
JULIANA DOS SANTOS	YÊDAMARIA

MINISTÉRIO DA CULTURA, INSTITUTO CULTURAL VALE E
MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO APRESENTAM



35 anos da Mão Afro-Brasileira

CURADORIA
Claudinei Roberto da Silva
19.10.23 - 03.03.24

- 05** **A MÃO AFRO-BRASILEIRA**
THE AFRO-BRAZILIAN HAND
Elizabeth Machado
- 07** **OLHAR PARA AS ORIGENS,**
VISLUMBRAR O FUTURO
TRACING THE ORIGINS, LOOKING TO THE FUTURE
Sandra Mara Salles
- 10** **MÃOS: 35 ANOS DA MÃO**
AFRO-BRASILEIRA
HANDS: 35 YEARS OF THE AFRO-BRAZILIAN HAND
Claudinei Roberto da Silva
- 33** **A MÃO AFRO-BRASILEIRA, MUSEUS**
E HISTÓRIA DAS EXPOSIÇÕES
THE AFRO-BRAZILIAN HAND, MUSEUMS
AND THE HISTORY OF EXHIBITIONS
Cauê Alves
- 61** **MUSEU AFRO BRASIL EMANOEL ARAUJO:**
EDUCAÇÃO MUSEAL COMO
PRÁTICA DA LIBERDADE
AFRO BRAZIL MUSEUM EMANOEL ARAUJO:
MUSEUM EDUCATION AS A PRACTICE OF FREEDOM
Siméia de Mello Araújo
- 65** **OBRAS**
ARTWORKS
- 154** **CRÉDITOS**
CREDITS

A MÃO AFRO-BRASILEIRA

THE AFRO-BRAZILIAN HAND

Elizabeth Machado

Presidente da Diretoria do
Museu de Arte Moderna de São Paulo

President of the Board of Directors,
Museum of Modern Art of São Paulo

Foi quarenta anos depois da inauguração do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1948, que Emanuel Araujo realizou a mostra *A Mão Afro-Brasileira*. No ano em que o país comemorava o centenário da abolição da escravidão, em 1988, o MAM, além de apresentar a mostra, lançou um catálogo hoje referência nos estudos sobre arte afro-brasileira. A exposição foi de fundamental importância para a história da arte e, por isso, foi retomada posteriormente pelo próprio Emanuel Araujo no Museu Afro Brasil.

A presente mostra tem curadoria de Claudinei Roberto da Silva, membro da Comissão de Artes do MAM, que tem colaborado nos debates sobre a programação do museu nos últimos anos. A exposição apresenta um recorte da mostra inovadora de 1988 e uma atualização em relação aos artistas contemporâneos. Além do texto do curador da exposição, o catálogo traz fotografias

Forty years after the inauguration of the Museum of Modern Art of São Paulo, in 1948, Emanuel Araujo organized the exhibition *The Afro-Brazilian Hand*. In 1988, the year that marked the centennial of the abolition of slavery in Brazil, MAM held the exhibition and also produced a catalog that became a reference for Afro-Brazilian art studies. The show was of cardinal importance for the history of art and was later revisited by Emanuel Araujo himself at the Afro Brazil Museum.

The present exhibition is curated by Claudinei Roberto da Silva, a member of MAM's Art Commission, who in recent years has actively participated in debates surrounding the museum's program. The exhibition features a representative cross section of the innovative 1988 show and an update regarding contemporary artists. The catalog presents an exhibition text

das obras expostas e um texto do curador-chefe do MAM, Cauê Alves, que discute a história da arte afro-brasileira em relação aos museus e às exposições de arte.

O MAM, mais que aderir a uma discussão hoje bastante presente nas instituições, revisita sua história, revelando seu pioneirismo em relação à valorização da arte afro-brasileira, que marca tão profundamente a identidade e cultura nacionais.

Mãos: 35 anos da Mão Afro-Brasileira, realizada em parceria com o Museu Afro Brasil Emanuel Araujo, rebatizado em homenagem ao seu fundador, é inaugurada 35 anos depois da pioneira versão feita no MAM São Paulo. A exposição contribui tanto para a revisão crítica de uma exposição emblemática na história do país, como para a missão de sermos uma instituição cada vez mais inclusiva, diversa, acolhedora e afetuosa.

by the curator, as well as a text by MAM's chief curator, Cauê Alves, which discusses the history of Afro-Brazilian art concerning museums and art exhibitions, in addition to photographs of the works on show.

More than simply joining a discussion that is intensely present in art institutions today, MAM revisits its own history, emphasizing the pioneering stance adopted as regards the promotion of Afro-Brazilian art, which so profoundly marks Brazilian national culture and identity.

Hence, thirty-five years after the pioneering version of the exhibition held at MAM São Paulo, the museum inaugurates *Hands: 35 Years of the Afro-Brazilian Hand*, a show organized in partnership with the Afro Brazil Museum Emanuel Araujo, now renamed in tribute to its founder. The exhibition contributes to both a critical revision of an emblematic event in the Brazilian history and MAM's mission of becoming an increasingly more inclusive, diverse, welcoming, and affectionate institution.

OLHAR PARA AS ORIGENS, VISLUMBRAR O FUTURO

TRACING THE ORIGINS, LOOKING TO THE FUTURE

Sandra Mara Salles

Diretora Executiva do Museu Afro Brasil Emanuel Araujo

Executive Director,
Afro Brazil Museum Emanuel Araujo

À mão afro-brasileira, sempre!

Há 35 anos era lançada *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*, publicação seminal que resultou de um amplo e exaustivo processo de pesquisa, que o tornou, nas palavras de seu idealizador, Emanuel Araujo (1940-2022), “inesperadamente abrangente diante do imenso material existente localizado”.¹ Encontra-se, nesta publicação, assim como na exposição *A Mão Afro-Brasileira*, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo no mesmo ano, os genes do Museu Afro Brasil Emanuel Araujo, tanto do ponto de vista conceitual quanto de constituição de seus acervos.

Uma segunda edição da publicação, revista e ampliada, com dois volumes, foi lançada em 2010, seguida pela realização, em 2013, da exposição e catálogo *A Nova Mão Afro-Brasileira*, mais de 25 anos após a exposição original – projetos também concebidos pelo infatigável Emanuel Araujo. Além

To the Afro-Brazilian hand, always!

Thirty-five years ago, the seminal publication *The Afro-Brazilian Hand: Meaning of the Artistic and Historical Contribution* was launched, as a result of a compendious and comprehensive research process leading to a compilation that is, in the words of its creator Emanuel Araujo (1940–2022), “surprisingly wide-ranging, in light of the vast existing material that was located”.¹ Just like the show *The Afro-Brazilian Hand* held at the Museum of Modern Art of São Paulo in the same year, this publication carries the genes of the Afro Brazil Museum Emanuel Araujo, both from a conceptual point of view and vis-à-vis the constitution of its collections.

The second edition of the publication was released in 2010, then revised and expanded into two volumes, and was subsequently followed, in 2013, by the art show titled *The New Afro-Brazilian Hand* and

de revelar novos talentos, a mostra de 2013 apresentava salas especiais e retrospectivas, incluindo homenagem a artistas que haviam participado da primeira edição.

Esse breve retrospecto permite elencar alguns momentos marcantes da história do Museu Afro Brasil Emanuel Araujo, mesmo aqueles que antecedem sua inauguração (em 2004), como é o caso de *A Mão Afro-Brasileira*. Esse trabalho de memória permite que a instituição olhe para o horizonte, a partir do caminho trilhado até aqui, desde sua gênese, numa caminhada compartilhada por tantas pessoas que participaram da criação e do fortalecimento de um equipamento cultural que comemora, em 2023, no momento do lançamento desta publicação, dezenove anos de existência.

Esse compromisso com a memória, nunca negligenciado pela instituição, tem assumido novos contornos há alguns anos, por meio do projeto do Centro de Preservação, Pesquisa e Referência do Museu e de sua implantação, que teve início em dezembro de 2022. As ações de implementação e de desenvolvimento do CPPR MAB Emanuel Araujo são norteadas, sobretudo, por investigações relacionadas à memória institucional e sua extroversão, fortalecendo o papel social do Museu.

Nesse sentido, compreende-se que um campo privilegiado de investigação possa fornecer caminhos para se reconstituir, elaborar e preservar essa memória, que não é

a catalog, both organized over twenty-five years after the original exhibition and also conceived by the indefatigable Emanuel Araujo. In addition to revealing new talents, the 2013 show featured special thematic and retrospective rooms, some of which paid tribute to artists who had participated in the first edition.

This concise retrospective highlights some pivotal moments in the history of the Afro Brazil Museum Emanuel Araujo, even some that precede its inauguration (in 2004), as is the case with *The Afro-Brazilian Hand*. This memory-oriented work allows the institution to look to the horizon while tracing the path that leads us to the present from its inception, in a common journey shared by so many people who participated in the creation and consolidation of a cultural venue that celebrates, in 2023, at the very time of the launch of this publication, nineteen years of existence.

This commitment to memory, which unquestionably was never overlooked by the institution, assumed new contours in recent years through a project conceived by the Center for Preservation, Research, and Reference of the Museum, and its implementation, which began in December 2022. The actions for the advancement and development of the Center are driven, above all, by investigations related to the institutional memory and its diffusion, strengthening the social role of the Museum.

In this sense, it is understood that the history of exhibitions, a privileged field of research, can provide ways of reconstructing, elaborating, and preserving this memory, which is not only institutional but also social. It was through a series of

apenas institucional, mas igualmente, social: trata-se do campo da história das exposições. Foi por meio de uma série de exposições realizadas por Emanuel Araujo que o projeto do Museu Afro Brasil – nome pelo qual a instituição ficou conhecida, antes de adotar o nome de seu fundador – foi adquirindo seus contornos, antes mesmo de existir oficialmente ou conceitualmente.

A exposição *Mãos: 35 anos da Mão Afro-Brasileira*, realizada em parceria no MAM e no Museu Afro Brasil Emanuel Araujo, vem se somar a esse esforço, reunindo os dois museus num projeto que conta parte de suas histórias e aponta caminhos para ambos. Apresentar obras do acervo museológico do MAB Emanuel Araujo no MAM e documentos relativos à exposição, provenientes dos arquivos do MAM, no MAB Emanuel Araujo selam o compromisso assumido por ambas as instituições com a memória, a história e a arte brasileiras, a partir das mentes, corpos e mãos negras que as moldaram.

Que o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o Museu Afro Brasil Emanuel Araujo continuem trilhando seus caminhos lado a lado, próximos não apenas no território que ocupam, no Parque Ibirapuera, mas se fortalecendo mutuamente e enfrentando juntos a árdua batalha contra o esquecimento e a exclusão.

NOTAS

¹ARAUJO, Emanuel (org.). *A mão afro-brasileira*: significado da contribuição artística e histórica. Prefácio Joel Rufino dos Santos. São Paulo: Tenenge, 1988, p. 10.

exhibitions curated by Emanuel Araujo that the Afro Brazil Museum project—the name by which the institution first became known, before adopting the name of its founder—gradually delineated itself, even before its official or conceptual existence.

The exhibition *Hands: 35 Years of the Afro-Brazilian Hand*, set up as a partnership between MAM and the Afro Brazil Museum Emanuel Araujo, seeks to add to this endeavor, bringing together the two museums in a project that tells part of their stories and points to future paths for both. By presenting works of art from the museological collection of Afro Brazil Museum Emanuel Araujo at MAM, and by exhibiting documents related to the exhibition, belonging to MAM's archives, at MAB Emanuel Araujo, both institutions reaffirm their commitment to Brazilian memory, its history and its art, based on the minds, bodies, and hands that forged them.

May the Museum of Modern Art of São Paulo and the Afro Brazil Museum Emanuel Araujo carry on pursuing their paths side by side, remaining close to each other not only in regards to the territory they occupy, in Ibirapuera Park, but mutually strengthening each other and engaging together in an arduous battle against oblivion and exclusion.

NOTES

¹Emanuel Araujo, ed., *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. With a foreword by Joel Rufino dos Santos (São Paulo: Tenenge, 1988), 10. Our translation.

MÃOS: 35 ANOS DA MÃO AFRO-BRASILEIRA

HANDS: 35 YEARS OF THE AFRO-BRAZILIAN HAND

Claudinei Roberto da Silva

Professor, curador e artista visual

Professor, curator and visual artist

Mãos: 35 anos da Mão Afro-Brasileira, mostra de arte afro-brasileira que revê a exposição histórica de 1988, partindo de produções hoje historicizadas e outras realizações contemporâneas que, naturalmente, não estiveram presentes à mostra revisitada, mas que, de toda forma, dão prova do estado de parte da atual arte afro-brasileira.

A exposição foi atravessada pela inesperada fatalidade da morte de Emanuel Araujo, artista, curador, criador e diretor do Museu Afro Brasil, a quem prestamos nossas homenagens.

A mostra é realizada numa parceria histórica entre o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o Museu Afro Brasil Emanuel Araujo, que inestimavelmente ofereceu parte considerável da coleção exposta na Sala Paulo Figueiredo do MAM.

Hands: 35 Years of the Afro-Brazilian Hand, an exhibition of Afro-Brazilian art that reviews the 1988 historic exhibition *The Afro-Brazilian Hand*, based on artistic productions that are historicized at present, and other contemporary realizations that naturally were not featured in the revisited show, but which, in any event, give proof of the state of part of current Afro-Brazilian art.

The exhibition was traversed by the unexpected passing of the artist, curator, and creator Emanuel Araujo, who was also director of the Afro Brazil Museum, and whom we pay homage to.

The show is being organized as a result of a historic partnership between the Museum of Modern Art of São Paulo and the Afro Brazil Museum Emanuel Araujo, which inestimably offered a considerable part of the collection displayed in the MAM's Paulo Figueiredo Room.

AINDA SOBRE A HISTÓRIA DA ARTE COMO HISTÓRIA DAS EXPOSIÇÕES DE ARTE.

Epistemicídio é o termo criado para assinalar os processos de apagamento e silenciamento da história e da cultura de um determinado grupo. Num cenário social historicamente marcado pela profunda desigualdade de raça, classe e gênero, o epistemicídio é também resultado do racismo estrutural que, entre nós, cria condições para que as instituições de educação, arte e cultura negligenciem as produções simbólicas dos setores sociais fragilizados, fazendo com que, consequentemente, permaneçam subalternizados.

Portanto, a atual emergência e valorização da arte afro-brasileira e afrodiaspórica tem seu ritmo tangenciado pelo avanço das lutas por direitos civis empreendidas pelas negras e negros do país. Certa crônica racista questiona e mesmo recusa o protagonismo deles nessas jornadas, mas obras alentadas como *Rebeliões da senzala – Quilombos. Insurreições. Guerrilhas*, do historiador, sociólogo e jornalista Clóvis Moura (1925-2003), publicada pela primeira vez em 1953, são enfáticas na afirmação desse protagonismo. Confirma essa sugestão o professor do Departamento de Antropologia da FFLCH USP Kabengele Munanga: “[...] primeira obra na historiografia brasileira a tratar da questão das rebeliões negras de maneira sistemática, mostrando com fatos históricos o alastramento desse fenômeno em todo o território brasileiro”.¹

STILL CONCERNING THE HISTORY OF ART AS THE HISTORY OF ART EXHIBITIONS.

Epistemicide is the term used to indicate the processes of erasure and silencing of the history and culture of a given group. In a social scenario historically marked by profound inequality of race, class, and gender, epistemicide is also the result of structural racism which, among us, creates the conditions for institutions of education, art, and culture to neglect the symbolic productions of fragile social sectors, hence making them remain subordinated.

Therefore, the current emergence and appreciation of Afro-Brazilian and Afrodiasporic art has its pace informed by the advancement of struggles for civil rights undertaken by Black people in the country. A certain racist chronicle questions and even rejects their role in these journeys, but other works such as *Rebellions of the Senzala – Quilombos. Insurrections. Guerrillas*, by historian, sociologist, and journalist Clóvis Moura (1925–2003), published for the first time in 1953, are emphatic in affirming this protagonism. Professor Kabengele Munanga of the Department of Anthropology at FFLCH USP confirms this view: “... the first work in Brazilian historiography to address the issue of Black rebellions systematically, showing through historical facts the spread of this phenomenon throughout the Brazilian territory”.¹

De fato, a maior circulação da produção simbólica dos afrodescendentes também depende do grau de emancipação política e econômica dos que realizam essa produção. Depende, igualmente, do reconhecimento da justiça dessa causa e do engajamento antirracista pelos não negros.

No passado e no presente, são as estratégias desenvolvidas para a promoção da luta contra a escravidão e, concomitantemente, contra o racismo, que impulsionaram práticas e políticas que, combatendo essas mazelas, procuram mitigar o déficit da representatividade de negras e negros nas instituições de educação e arte, facultando a circulação e criando visibilidade para a produção artística originada pela diáspora afroatlântica.

Inclusão e pluralidade não são ideias meramente ditadas por uma voga que, como tal, é efêmera; são, pelo contrário, valores perenes dos quais dependem o próprio desenvolvimento e a sobrevivência das democracias do Sul e do Norte Global. Valores perseguidos pelas instituições culturais mais avançadas e comprometidas, às vezes de maneira incipiente, com a luta antirracista que amplifica as vozes que compõem o concerto da diversidade.

A arte afro-brasileira, indígena e de outras minorias, constitui um testamento simbólico, espécie de testemunho que pode ter sua história confundida com a história das exposições a ele dedicadas.

It is a fact that the greater circulation of the symbolic production of people of African descent also depends on the degree of political and economic emancipation of those who carry out this production. In the same way, it also depends on the recognition by the justice system of this cause and the antiracist engagement of non-Blacks.

In the past and the present, it is the strategies developed for the fight against slavery and, concomitantly, against racism, that boosted practices and policies that, combating these ills, seek to mitigate the deficit of representation of Black men and women in education and art institutions, providing the dissemination of and creating visibility for the artistic production originated by the Afro-Atlantic diaspora.

Inclusion and plurality are not ideas that are merely dictated by an ephemeral trend, as such; on the contrary, they are perennial values on which the very development and survival of democracies in the Global South and North depend. Values pursued by the most advanced cultural institutions committed with, sometimes in an incipient way, the antiracist struggle that amplifies the voices that make up the concert of diversity.

Afro-Brazilian art, Indigenous art, and art produced by other minorities constitute a symbolic testament, a testimonial of sorts that can have its history mixed with that of the history of exhibitions dedicated to it.

By safeguarding and creating visibility (publicity) for a given artistic and cultural production, museums and their counterparts project, equally and intentionally, the political, economic, gender,

Ao salvaguardar e criar visibilidade (publicidade) para uma determinada produção artística e cultural, os museus e seus congêneres projetam, igual e intencionalmente, o poder político, econômico, de gênero, de classe e raça daqueles que realizam as produções que o museu e seus congêneres apresentam. Dessa maneira, as coleções e acervos não refletem apenas “o gosto universal” anódino e inocente de um público passivo e sem rosto, mas, pelo contrário, essas instituições projetam um poder de um grupo que se pretende hegemônico.

Os museus são, igualmente, instituições de educação, de produção de conhecimento, contribuem e avalizam certa constituição de certa história da arte; eles também são, portanto, indispensáveis como salvaguardas da memória e do patrimônio material e imaterial de um grupo, povo ou civilização.

A memória mais remota e a crítica mais atual estão elaboradas a partir de acervos e através de exposições, que continuam inestimáveis à construção de novos léxicos e semânticas sobre as manifestações artísticas exploradas pelos museus, como, por exemplo, a exposição correalizada entre o MAM e a Fundação Bial de São Paulo *Moquém_Surari: arte indígena contemporânea*, coletiva que teve curadoria de Jaider Esbell – artista macuxi convidado da 34ª Bienal. Em certo sentido, a parte da grande crítica em torno desses partidos artísticos – arte afro-brasileira e indígena – acaba contida nas

class, and race power of those who carry out the productions that the museum and its congeners present. In this way, the collections do not reflect just the anodyne and innocent “universal taste” of a passive and faceless audience but, on the contrary, these institutions project the power of a group that intends to be hegemonic.

Museums are, equally, institutions of education and production of knowledge, they contribute and endorse a particular constitution of a certain history of art; they are also, therefore, indispensable to safeguard the memory and material and immaterial heritage of a group, people, or civilization.

The most remote memory and the most current critique are elaborated based on collections and exhibitions, which continue to have an inestimable value to the construction of new lexicons and semantics with regards to the artistic manifestations explored by museums, such as, for example, the exhibition co-organized between MAM and the Fundação Bial de São Paulo entitled *Moquém_Surari: Contemporary Indigenous Art*, a collective show curated by Jaider Esbell—guest Macuxi artist at the 34th Bienal. In a sense, the critique around these artistic groups—Afro-Brazilian and Indigenous art—ends up contained in the research that resulted in the catalogs that were published for these exhibitions. The catalogs linked to Afro-Brazilian and Indigenous art exhibitions and, sometimes, some smaller graphic pieces, perpetuate the memory of these events and those who organized

pesquisas que resultaram nos catálogos que foram publicados para essas exposições. Os catálogos anexos às exposições de arte afro-brasileira e indígena e, às vezes, até algumas peças gráficas de menor vulto, perenizam a memória desses eventos e daqueles que os organizam; mas, além disso, eles comportam o resultado de pesquisas que, de outra forma, dificilmente chegariam ao público. Esses catálogos e peças gráficas constituem fonte de consulta inestimável aos pesquisadores, dado que uma considerável gama de informações sobre esses partidos artísticos está contida principalmente neles.

MAM, VANGUARDA.

Os dicionários geralmente definem “vanguarda”, substantivo feminino, como: *parcela da intelligentsia que exerce ou procura exercer um papel pioneiro, desenvolvendo técnicas, ideias e conceitos novos, avançados, esp. nas artes; avant-garde.*²

Em 1968, num contexto de recrudescimento da ditadura cívico-militar investida de poder desde quatro anos antes, foi decretado o Ato Institucional Número Cinco, o AI-5, que abolia os direitos civis e políticos e cerceava a liberdade daqueles que faziam oposição ao regime. Em 1978, dez anos depois, ainda sob a ditadura, e também como reação a essa situação, fundava-se, em São Paulo, o “Movimento Negro Unificado”, reunião de entidades negras que propugnava “defender a comunidade afro-brasileira contra a secular exploração racial

them; but, in addition to this, they contain the results of research that, otherwise, would hardly reach the public. These catalogs and graphic pieces are an invaluable source of consultation for researchers, given that a considerable range of information about these artistic groups is mainly contained in them.

MAM, AVANT-GARDE.

Dictionaries generally define “avant-garde,” noun, as “those who create, produce, or apply new, original, or experimental ideas, designs, and techniques in any field, especially in the arts.”²

In 1968, as part of a context of aggravation and intensification of the civic-military dictatorship that had risen to power four years earlier, the Institutional Act Number Five, also known as AI-5, came into force, abolishing civil and political rights and curtailing the freedom of those opposed to the regime. Ten years later, in 1978, still under the dictatorship, and also as a reaction to this situation, the Unified Black Movement was founded in São Paulo, as a group of Black entities that argued to “defend the Afro-Brazilian community against the secular racial exploration and human disrespect to which the community has been subjected.”

Here it is worth introducing a parenthesis to acknowledge some cultural and artistic initiatives, especially in the field of music, which were also noteworthy at this time. If, in that period of history, sectors of the artistic classes elaborated a resistance movement against the state of exception through works of a militant nature and protest works, the Black proletarian youth from peripheral areas of cities gathered

e desrespeito humano a que a comunidade é submetida”.

Cabe aqui um parêntesis para salientar que iniciativas de caráter cultural e artístico, principalmente na área musical, também tiveram proeminência nesses momentos. Se naquele quadrante da história setores da classe artística elaboravam a resistência ao estado de exceção através de obras de caráter militante, de protesto, a juventude negra, proletária e periférica se reunia em torno dos grandes “bailes Blacks”. Principalmente nas capitais do Rio de Janeiro e de São Paulo, multidões de jovens negras e negros cultuavam a cultura e a “beleza negra”, o “black is beautiful”, em estética muito influenciada pela *blacksploitation* norte-americana e incensada pelo igualmente estadunidense “Black Power”. Motivados por celebridades emblemáticas da música soul e funk nacional e internacional, essas reuniões nada tinham de alienadas ou alienantes, já que também expressavam o desejo político de ver respeitada uma cultura que sempre esteve estigmatizada por quem invariavelmente demonizou e desprezou a importância das festas populares profanas ou sacras que, afinal, emponderavam coletividades excluídas e oprimidas.

Ora, em 1988, novamente dez anos depois desses eventos, significativamente, celebrou-se o centenário da abolição da escravidão no Brasil. Já finda a ditadura, num ambiente de grande efervescência social, inaugurava-se uma inédita e

around the great “Black dances.” Particularly in the capital cities of Rio de Janeiro and São Paulo, crowds of young Black men and women championed Black culture and revered the “Black beauty,” the “Black is beautiful” movement, an aesthetics that was highly influenced by American blacksploitation films and incensed by the also American “Black Power” movement. Motivated by emblematic Brazilian and international soul and funk music celebrities, these events were in no way, shape, or form alienated or alienating, seeing that they also expressed the political yearning to see a respected culture that had been continually stigmatized by those who invariably demonized and scorned the importance of profane or sacred popular festivities and celebrations, which ultimately empowered excluded and oppressed collectivities.

So it is that, in 1988, ten years after these events unfolded, Brazilians momentarily celebrated the centenary of the abolition of slavery in the country. With the dictatorship now over and in a climate of great social effervescence, an unprecedented democratic constitution was enacted. Known as the “Citizen Constitution,” it recognized the deficit of rights that existed for a significant part of the population, and sought, from that point on, to mitigate historical inequalities and to promote, albeit still insufficiently, the citizenship of women, Black, and Indigenous peoples.

At all of these moments, the protagonism of Afro-descendants was highlighted, though there were occasions in

democrática carta constitucional. Conhecida como “Constituição Cidadã”, ela reconhecia o déficit de direitos que existia para parcela significativa da população e procurava, a partir daí, mitigar desigualdades históricas promovendo, de modo ainda insuficiente, a cidadania de mulheres, indígenas e negros.

Em todos esses momentos, o protagonismo dos afrodescendentes era destacado, mas houve ocasiões em que a cultura afrodiaspórica foi apresentada marginalmente.

O modernismo brasileiro, e notadamente aquele que se pronunciou desde São Paulo, via na cultura negra um elemento original que representaria, simbolicamente, um projeto de caráter nacional e nacionalista. Esse papel tinha pertencido ao indígena, durante o romantismo, no século XIX. Esse movimento artístico teve grande impacto na literatura, na música e nas artes visuais, e projetava, através do indígena, os símbolos da nacionalidade no período do Segundo Império.

Durante o Estado Novo, na ditadura de Getúlio Vargas (1882-1954), a cultura afro-brasileira foi reprimida, o *candomblé* e suas variantes regionais foram sistematicamente depredados, inclusive por forças do Estado, e, paradoxalmente, tentou-se cooptar o samba e seus autores para promover, através da música popular, as “virtudes” do regime.

É nesse período que o polímata paulistano Mário de Andrade (1893-1945) se estabelece como Chefe da Divisão de

which the Afrodiasporic culture was marginally presented.

Brazilian modernism, notably that which became first pronounced in São Paulo, saw in Black culture an original element that symbolically represented a national and nationalist project. Previously, this role had belonged to the Indigenous peoples during the 19th-century Romanticism. This artistic movement exerted a great impact on literature, music, and the visual arts, and projected, through the figure of the Indian, the symbols of nationality in the Second Empire.

During the Estado Novo [New State] period of the dictatorship of Getúlio Vargas (1882–1954), the Afro-Brazilian culture was firmly repressed, the *candomblé* and its regional variations were systematically ravaged, including by the state’s armed forces, and paradoxically enough, there was an attempt to co-opt samba and its authors to promote the “virtues” of the regime through popular music.

It was during this period that the São Paulo-born polymath Mário de Andrade (1893–1945) occupied the position of Chief of the Division of Cultural Expansion and Director of the Department of Culture of the city of São Paulo, which allowed him to organize, in 1938, the consequential Folkloric Research Mission, which traversed through the country’s north and northeastern regions, prospecting and documenting the cultural and artistic manifestations in the sites visited by the researchers. This initiative constitutes an important milestone for the recognition of the importance of traditional and native artistic and cultural manifestations.

And, before him and the circle of modernists organized around him, the

Expansão Cultural e Diretor do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, o que lhe facultava a oportunidade de organizar, em 1938, a importante Missão de Pesquisas Folclóricas, que percorreu o Norte e o Nordeste do país, prospectando e documentando as manifestações culturais e artísticas dos sítios visitados pelos pesquisadores. Tal iniciativa constitui um dos marcos para o reconhecimento da importância das manifestações artísticas e culturais tradicionais e originárias.

E, antes dele e dos modernistas organizados em torno dele, o intelectual afrodescendente e baiano Manuel Raimundo Querino (1851-1923) foi pioneiro e patrono da História da Arte na Bahia, membro fundador do Instituto Geográfico e Histórico, do Liceu de Artes e Ofícios e da Escola de Belas-Artes da Bahia, autor de *Artistas bahianos* e *Artes na Bahia*, ambos publicados em 1909.

Em 1988, a exposição *Pintores Negros do Oitocentos*, organizada por Emanuel Araujo, com curadoria do professor José Roberto Teixeira Leite, foi dedicada a Manuel Querino.

É expressivo que, durante as celebrações do centenário da abolição, o Museu de Arte Moderna de São Paulo tenha abrigado a enciclopédica, e ainda hoje referencial, exposição *A Mão Afro-Brasileira: significado da contribuição artística e histórica*, organizada, e em parte curada, pelo artista plástico Emanuel Araujo.

Bahia-born Afro-descendant intellectual Manuel Raimundo Querino (1851–1923) was a pioneer and a patron of the History of Art in Bahia, a founding member of the Geographical and Historical Institute, the School of Arts and Crafts, and the School of Fine Arts of Bahia, and author of *Artists from Bahia* and *Arts in Bahia*, both published in 1909.

In 1988, the exhibition *Black Painters of the 19th Century*, organized by Emanuel Araujo and curated by Professor José Roberto Teixeira Leite, was dedicated to Manuel Querino.

It is deeply significant that, during the celebrations of the centenary of abolition, the Museum of Modern Art of São Paulo housed the encyclopedic and still referential exhibition *The Afro-Brazilian Hand: Meaning of the Artistic and Historical Contribution*, organized and partly curated by the artist Emanuel Araujo.

The exhibition bequeathed to posterity a valuable collection of ideas that unprecedentedly compiled considerable knowledge of various aspects of the culture of Brazilian Afro-descendants. In 2010, the important and currently rare exhibition catalog was thoroughly revised and reedited, and republished as an expanded edition.

The show featured paintings, sculptures, drawings, prints, textiles, and photographs from different periods of Brazilian history, besides documents, objects, and artifacts that conferred materiality to the past and present history of the Afro-Atlantic diaspora in Brazil.

A exposição legou à posteridade um valioso acervo de ideias que compilavam, de maneira inédita, conhecimentos até ali dispersos sobre vários aspectos da cultura dos afrodescendentes brasileiros. Em 2010, o importante, e hoje raro, catálogo dessa exposição ganhou uma reedição revista e muito ampliada.

Dessa mostra constavam pinturas, esculturas, desenhos, gravuras, têxteis e fotografias de vários períodos da nossa história, documentos, objetos e artefatos que davam materialidade à história passada e presente da diáspora afroatlântica no Brasil.

A exposição de 1988 é tanto mais importante porque, principalmente, lançou as bases para o que viria a ser o pioneiro Museu Afro Brasil. Criado em 2004 na cidade de São Paulo, o museu hoje agregou ao seu nome o nome de seu criador e diretor, Emanuel Araujo.

Passados 135 anos da abolição da escravidão e 35 anos depois da realização da seminal *A Mão Afro-Brasileira: significado da contribuição artística e histórica*, o MAM, sensível às demandas da sociedade, propõe uma visita celebrativa e crítica àquela exposição que, em certo sentido, pautou todas as que posteriormente trataram do mesmo tema.

A população afrodescendente vive ainda no ambiente desgastante de violências interseccionais – racial, de classe e de gênero – e, assediada pelo racismo estrutural, interessa-se, compreensivelmente, por tudo que diga respeito a sua história e produção artística. Ainda é grande o déficit

The 1988 exhibition is particularly important because it provided the basis for what would later become the pioneering Afro Brazil Museum. Created in 2004 in the city of São Paulo, the museum added the name of its creator and director, Emanuel Araujo, to its institutional name.

It's been 135 years since the abolition of slavery and thirty-five years since the seminal exhibition *The Afro-Brazilian Hand: Meaning of the Artistic and Historical Contribution*, and MAM, being sensitive to the demands of society, proposes a both critical and celebratory visit to the show which, in a certain sense, informed and guided all subsequent shows addressing the same theme.

The Afro-descendant population still lives in an adverse and stressful environment of intersectional violence—namely racial, class-related, or gender-related violence—and, besieged and harassed by structural racism, is understandably interested in everything related to its history and artistic production. The deficit concerning these actions is still huge, despite the efforts made at present, and thus all pretexts that somehow aim to reduce the country's historical debt owed to these groups are recorded in the list of fundamental initiatives. And, now more than ever, it is necessary to guarantee the advances that occurred in the field of the arts in what concerns the promotion of diversity.

To recall and revisit *The Afro-Brazilian Hand: Meaning of the Artistic and Historical Contribution* is, therefore, an initiative that affirms the pioneering spirit of MAM as an institution which, for the past thirty-five years at least, has been driven

em torno dessas ações, apesar dos esforços agora empreendidos, por isso, todos os pretextos que planejem diminuir a dívida histórica do país com esses grupos são consagrados no rol das iniciativas fundamentais. E, nunca como agora, é preciso garantir os avanços ocorridos no campo das artes, no que concerne à promoção da diversidade.

Rememorar e visitar *A Mão Afro-Brasileira: significado da contribuição artística e histórica* é, portanto, uma iniciativa que afirma o pioneirismo do MAM como instituição que já era movida, há pelo menos 35 anos, pelos ideais de solidariedade e alteridade muito considerados, mas, entre nós, pouco praticados.

Para além disso, resgatar a memória dessa exposição histórica em parceria com o Museu Afro Brasil Emanuel Araujo é, em sentido claro, afirmar os valores fundamentais, mas ainda esquecidos por parcela significativa da nossa população, contribuindo, assim, para a superação de estigmas e para a autoestima dos afro-brasileiros.

Essa sensibilidade é policêntrica e multicultural, isto é, considera como deletérias e obsoletas as dicotomias que opõem o centro à periferia e certa ideia de produção “erudita” à produção “popular”.

Essas questões, que foram centrais à exposição *A Mão Afro-Brasileira: significado da contribuição artística e histórica*, pautam a curadoria desta nova exposição, já que, nestes 35 anos, as situações

by ideals of solidarity and alterity that have been much considered, but very scarcely practiced among us.

Furthermore, to retrieve and recover the memory of this historic exhibition in partnership with the Afro Brazil Museum Emanuel Araujo is, in a clear and unequivocal sense, to affirm fundamental values, albeit still forgotten by a significant part of our population, therefore contributing to overcoming and removing stigmas and to raising the self-esteem of Afro-Brazilians.

This sensibility is polycentric and multicultural, that is, it regards as deleterious and obsolete the dichotomies that oppose the center vis-à-vis the periphery, as well as those that oppose the “erudite/high-brow” production to the “popular/low-brow” production.

These issues, which were central to the exhibition *The Afro-Brazilian Hand: Meaning of the Artistic and Historical Contribution*, inform and steer the curatorial direction of this new exhibition, seeing that, in the last thirty-five years, the situations that were reflected upon in the former gradually confirmed themselves, to the same degree as the struggles for rights and equality progressed.

The new visit to the show *The Afro-Brazilian Hand: Meaning of the Artistic and Historical Contribution* allows us to consider the excellence and sophistication that permeates this portion of the Afro-Brazilian artistic production, which in turn allows us to verify the state of the art of contemporary production.

Incidentally, the Afro-Brazilian

ali consideradas foram se confirmando na mesma medida em que avançavam as lutas por direitos e por igualdade.

A revisita à exposição *A Mão Afro-Brasileira: significado da contribuição artística e histórica* nos dá o ensejo para considerar a excelência e a sofisticação dessa parcela da produção artística afro-brasileira, que nos permite verificar o estado da arte da produção contemporânea.

Em tempo, a cultura afro-brasileira recebeu a adesão de autores não negros ou negras, e essa adesão se deu por inúmeros fatores, por exemplo, o religioso, o político, o ideológico ou o afetivo. A adesão à cultura afro-brasileira implica, frequentemente, um embate ou o “prejuízo” social de quem dessa cultura se aproxima, já que vivemos num país profundamente marcado pelo racismo estrutural. Quem “adere”, gratuitamente o faz, pelos motivos mencionados, diferentemente de quem se “apropria” de elementos dessa ou de outra cultura, no sentido de tirar delas algum tipo de vantagem. Já que é produto cultural, a arte afro-brasileira não pode ser biologizada. Que essa arte seja praticada por uma maioria absoluta de afrodescendentes é um fato que, inclusive, a coloca próxima, ou dentro, daquele grupo estigmatizado por preconceitos que realiza o que a convenção chama “arte popular”.

TER, MANTER E EXPOR.

Durante o processo de pesquisa sobre a exposição, visitamos o acervo do

culture retained the allegiance of authors who are not Black, and this adherence arose due to a number of factors, namely religious, political, ideological, or affective ones. Adherence to the Afro-Brazilian culture often implies a confrontation or a social “loss” for those who draw closer to it, since we live in a country that is deeply marked by structural racism. Those who “adhere” do so voluntarily, for the reasons mentioned above, as opposed to those who “appropriate” themselves to elements of this or other cultures, in the sense of taking advantage of them somehow. Since we are dealing with cultural products, Afro-Brazilian art cannot be biologized. That this art is practiced by an absolute majority of Afro-descendants is a fact that actually brings it closer, or even inside, the actual group that is stigmatized by preconceptions, and which produces that which is conventionally called “popular art.”

TO HAVE, TO MAINTAIN, AND TO EXHIBIT.

During the process of researching for the exhibition, we visited the art collection of the Museum of Modern Art of São Paulo and found few works that were representative of the Afrodiasporic sensibility. This situation is not exclusive to MAM, since it repeats itself in other institutions of equal importance and stature. Therefore, there is an invitation for reflection about the nature of the collection, about its formation and on ways to deal with the deficit of representativity of this central part of Brazilian artistic production. At the same time, an opportunity is thus created to review important works that form this collection, such as, for example, the highly interesting artist from Paraíba,

Museu de Arte Moderna e encontramos poucas obras representativas da sensibilidade afrodiaspórica. Essa situação não é exclusiva do MAM, pois repete-se em outras instituições de igual importância e projeção. Fica, portanto, o convite para a reflexão sobre o caráter do acervo, sobre sua formação e sobre como lidar com o déficit de representatividade dessa parcela da produção artística brasileira. Mas cria-se também a oportunidade de rever obras importantes que constam dessa coleção como, por exemplo, o muito interessante artista paraibano Genilson Soares e, ainda, gravuras seminais de Emanuel Araujo. Também é excepcional a coleção de trabalhos da pintora, desenhista e gravadora gaúcha Maria Lídia Magliani (1946-2012), assim como é importante o trabalho de Paulo Nazareth. Uma exposição exclusiva do acervo dos artistas afrodescendentes do MAM suscitaria um salutar debate e apresentaria ao público uma pequena, mas potente, mostra de arte. E, para além disso, é preciso que essas obras sejam colocadas em diálogo com outras de artistas não negros; é necessário que elas circulem, recebam e emprestem sua potência em outros contextos.

A despeito da quantidade, é preciso ter, manter e também exibir. Nesse sentido, as obras de Emanuel Araujo pertencentes ao acervo do MAM serão restauradas e exibidas no Museu Afro Brasil Emanuel Araujo, como parte da programação da exposição *Mãos: 35 anos da Mão Afro-Brasileira*. Ter, manter, exibir e... ampliar a coleção.

Genilson Soares, and likewise, Emanuel Araujo’s seminal prints. The exceptional body of work produced by the painter, drawer, and printmaker Maria Lídia Magliani (1946–2012), and the work of Paulo Nazareth. An exhibition of works from the MAM collection, concentrated entirely on Afro-descendant artists, can potentially provoke a salutary debate, presenting to the public a small but potent showcase of this art. Furthermore, it is necessary that these works be placed in dialog with works by non-Black artists, and it is essential that they circulate, receiving and lending their potency in other contexts.

Regardless of quantity, it is necessary to have, to maintain, and also to exhibit. In this sense, the works by Emanuel Araujo that belong to MAM’s collection will be restored and exhibited in the Afro Brazil Museum Emanuel Araujo, as part of the program developed around the *Hands* exhibition. To have, to maintain, to exhibit, and... to expand the collection. Fortunately, two works by the increasingly relevant artist Sidney Amaral (1973–2017) have been incorporated into the collection, and consequently, the Museum of Modern Art of São Paulo is now included among the city’s leading institutions whose collections house works by this artist.

Characteristically, Afro-Brazilian art conveys the multiplicity of interests cultivated by those who make it, encompassing a myriad of languages and mediums. It is worth noting that some artistic productions, despite their indisputable qualities,

Felizmente, foram incorporadas ao acervo duas obras do artista cada vez mais relevante Sidney Amaral (1973-2017), desse modo, o Museu de Arte Moderna de São Paulo inclui-se entre as grandes instituições da cidade cujo acervo abriga obras desse artista.

Caracteristicamente, a arte afro-brasileira apresenta a multiplicidade de interesses daqueles que a realizam, todos os meios e linguagens são por ela considerados. Agora, vale a pena levar em conta que algumas produções, não obstante suas inegáveis qualidades, geralmente não foram, ou permanecem, fora de um determinado cânone da história da arte até aqui hegemônica. Esse núcleo poderia ser capitaneado pelo próprio Emanuel Araujo, artista home-nageado e central à narrativa que vai sendo construída. Araujo transitou entre várias vertentes e linguagens da arte até estabelecer o concretismo, que o consagrou na escultura e também na gravura. Faz sentido, portanto, que as várias facetas de seu trabalho estejam, pelo menos nesta exposição, em diálogo com outras produções.

Desse “núcleo” que reflete sobre o concretismo, a não figuração e seus partidos, participariam também Almandrade, um artista baiano como Emanuel Araujo e, como ele, um construtivo intelectualmente rigoroso, sensível e inventivo. O trabalho de Almandrade, que é também poeta e teórico da arte, tem sido, infelizmente, bastante negligenciado, e anda solicitando uma urgente revisão.

did not occupy a place in, or lie outside, a given canon of the history of art that has remained, up to this point, hegemonic. This nucleus could be captained by the artist who is being honored, Emanuel Araujo himself, due to his centrality to the narrative that is being constructed. Araujo transited between several different art strands and languages until he got involved with concretism, which led him to be acclaimed for his sculptures and also for his prints. It makes sense, therefore, that the various facets of his work are, at least in this exhibition, in dialogue with other productions.

Other artists are featured as part of the “nucleus” that reflects on concretism, non-figuration and its correlations, such as Almandrade, who, like Emanuel Araujo, was born in Bahia and was also an intellectually rigorous, sensitive, and inventive constructivist. The work of Almandrade—who is also a poet and an art theorist—has been unfortunately rather neglected and still calls for an urgent revisitation. Edival Ramosa (1940-2015), an artist from the town of São Gonçalo, Rio de Janeiro, contributed to the show with an intriguing untitled sculpture. Produced in mirrored acrylic, it reproduces a transparent sphere, with a multicolored interior, which betrays the influence wielded by European and American minimalism, to which the artist was exposed in that phase of his work. At this point it would be fitting to mention the artist Rommulo Vieira Conceição who investigates the limits of sculpture through cerebral installations, using his work to reflect on the dynamics of urban architectures and space. In his turn, the Curitiba-born artist Washington Silveira is, in addition to a transgressive sculptor, a successful chef. Absorbing the influence of

Edival Ramosa (1940-2015), um sulista de São Gonçalo, contribui para a mostra com uma intrigante escultura, sem título. Realizada em acrílico espelhado, reproduz uma esfera transparente, com o interior multicolorido, que trai a influência que, nessa fase de seu trabalho, o artista recebia do minimalismo europeu e norte-americano. Caberia aqui, a esta altura, mencionar o soteropolitano, radicado em Porto Alegre, Rommulo Vieira Conceição que, através de cerebrais instalações, investiga os limites da escultura, especulando, com seu trabalho, sobre o espaço e as dinâmicas das arquiteturas urbanas. O curitibano Washington Silveira é, além de um transgressivo escultor, um bem-sucedido chefe de cozinha. Absorvendo a influência do dadaísmo e do surrealismo, Silveira trafega com desenvoltura por universos aparentemente díspares, mas que, em algumas de suas proposições, confluem na realização de esculturas, videoarte e performances. A gravura, técnica magistralmente desenvolvida por Emanuel Araujo, está representada nesse “núcleo” pelo xilogravador de São Paulo Leandro Mendes. A xilogravura de Mendes, que, aliás, foi educador do Museu Afro Brasil Emanuel Araujo, remete a tramas de delicados padrões de certa tecelagem de origem africana. O investimento do artista na realização de suas matrizes assemelha-se ao de um ourives, tal é a riqueza das formas que Mendes faz aflorar na madeira.

A produção pictórica dos afro-descendentes é, como de resto outras

Dadaism and surrealism, Silveira resourcefully moves through apparently disparate universes, which, in some of his propositions, converge in the making of sculptures, video art, and performance art. Printmaking, a technique that was masterfully developed by Emanuel Araujo, is represented in this “nucleus” by the São Paulo-born woodcut artist Leandro Mendes, who, incidentally, worked as an educator at the Afro Brazil Museum Emanuel Araujo, and whose prints evoke fabrics of delicate patterns derived from a certain/specific textile manufacturer of African origin. In the production of his matrices, Mendes’ devotedness is similar to that of a goldsmith, such is the richness of the forms he creates in wood.

The pictorial production of the Afro-descendants is, as with other languages, characteristically marked by a diversity of thematic interests and approaches.

André Ricardo—a painter from São Paulo whose work centers on the development of a manner of painting that technically dialogs with the ancestral traditions of this language—both receives and elaborates influences from concretism and the so-called “popular art.” His laborious art-making process affirms the presentness of painting as a language, if in fact, it is still necessary to do so. His pictorial and peculiar concretism bears similarities with the work of the also São Paulo-born artist Edu Silva, an attentive colorist who creates subtle, silent compositions.

It is important to emphasize that the painting made by Afro-descendants

linguagens, caracteristicamente marcada pela diversidade dos interesses temáticos e formas de abordagem.

André Ricardo – pintor paulistano empenhado no desenvolvimento de uma pintura que, tecnicamente, dialoga com as tradições ancestrais dessa linguagem – recebe e elabora influência do concretismo e da assim denominada “arte popular”. Seu laborioso fazer artístico afirma, se ainda for necessário fazê-lo, a atualidade da linguagem da pintura. Esse seu concretismo pictórico e peculiar tem certo paralelo no trabalho do igualmente paulistano Edu Silva, atento colorista de palheta, de sutil e silenciosas composições.

É importante realçar que a pintura feita por afrodescendentes tem considerável tradição no Brasil, sendo observada desde o período colonial, passando pela academia e atravessando o modernismo. E disso dão provas os extraordinários cariocas Estevão Roberto da Silva (1844-1891), Arthur Timótheo da Costa (1882-1922) e João Timótheo da Costa (1878-1932); e Wilson Tibério (1920-2005), este, gaúcho de Porto Alegre, todos também presentes à mostra *Mãos: 35 anos da Mão Afro-Brasileira*. Estevão Silva foi notável pintor de “naturezas-mortas”, consagrado pela crítica do período como um dos melhores no seu gênero. Os irmãos Timótheo são também singulares pintores e decoradores, cuja qualidade da obra é amplamente reconhecida; eles foram precursores e anteciparam a pintura moderna em nosso país. Moderno, definitivamente foi Wilson Tibério,

has a deep-rooted tradition in Brazil, having been noted since the colonial period, passing through the academic domain, and subsequently coursing through modernism. The extraordinary artists Estevão Roberto da Silva (1844–1891), Arthur Timótheo da Costa (1882–1922), and João Timótheo da Costa (1878–1932), all from Rio de Janeiro, offer proof of this, as well as the Porto Alegre-born artist Wilson Tibério (1920–2005). All of the artists listed above are featured in the *Hands: 35 Years of the Afro-Brazilian Hand* show. Estevão Silva was an outstanding painter of “still lifes,” revered by the critique of the time as one of the best in this genre. The Timótheo brothers are also singular painters and decorators, whose superior quality work gained widespread recognition, foreshadowing and anticipating modern painting in Brazil. And, on this note, an artist who was definitely modern was Wilson Tibério, an erudite who settled in France but also visited Senegal, from where he was expelled due to friction with the colonial authorities.

The contribution of Black women to Brazilian art and culture is ancestral. Suffice it to recall, for example, that the samba associations, presently famous in Rio de Janeiro and São Paulo, were born around family-led organizations headed by women and, at times, around the *ilês* [houses or homes] of candomblé, founded by *mães de santo*³ in Bahia or who came to the south-east and the south of the country in a diaspora from the northeastern regions of the country, in the early 20th century.

The exhibition creates means for drawing us closer to the contemporary artistic production of Black women, but it also allows us to revere pioneers like, for

erudito, fixou-se na França, mas visitou também o Senegal, de onde foi expulso por conta de atritos com as autoridades coloniais.

A contribuição das mulheres negras à arte e à cultura brasileira é ancestral, bastando lembrar, por exemplo, que as agremiações de samba, hoje famosas no Rio de Janeiro e em São Paulo, nasceram em torno de organizações familiares lideradas por mulheres e, às vezes, em torno dos ilês do candomblé, fundados por “mães de santo” na Bahia ou vindas para o Sudeste e o Sul numa diáspora nordestina, no começo do século XX.

A exposição cria meios para nos aproximarmos da produção artística contemporânea das mulheres negras, mas ela também permite reverenciar pioneiras como, por exemplo, Yêdamaria (1932-2016), Maria Auxiliadora (1935-1974) e Madalena dos Santos Reinbolt (1919-1977).

E, a propósito disso, ainda no campo da pintura, a artista baiana Yêdamaria é notável pela pintura que logrou realizar. Nas duas “marinhas” presentes na exposição *Mãos: 35 anos da Mão Afro-Brasileira*, ficam evidentes suas qualidades de colorista e também sua consciência composicional. A superfície de suas pinturas denuncia sua rigorosa formação.

A escultura, de caráter não figurativo, está também representada pelo trabalho da jovem artista soteropolitana Rebeca Carapiá. Carapiá realiza refinada e densa pesquisa que resulta em obra original e de grande

example, Yêdamaria (1932–2016), Maria Auxiliadora (1935–1974), and Madalena dos Santos Reinbolt (1919–1977).

Incidentally, still in the field of painting, the Bahia-born artist Yêdamaria is impressive for the paintings she was able to produce. In the two “seascapes” featured in the *Hands: 35 Years of the Afro-Brazilian Hand* exhibition, her qualities as a colorist are particularly evident, as is her compositional conscience. The surface of her paintings exposes her rigorous and artistic formation and training.

Nonfigurative sculpture is also represented here with the work of young artist Rebeca Carapiá, from Bahia. Carapiá carries out refined, dense research that results in an original body of work with much poetic density and great evocative power. Her oeuvre might as well dialog with that of the seminal artist José Adário, also from Bahia, whose works are featured in the show as well. Moreover, Adário is one of the most representative and interesting blacksmith artists, who makes the emblematic *ferros de santo* [iron tools for liturgical use].

The signature styles of Luiz 83, a sculptor, painter, photographer, and performance artist, and that of the sculptor Taygoara Schiavinoto, both from São Paulo, are highly personal, inventive, and robust, as is the case with the prolific sculptor Jorge dos Anjos, who was born in Minas Gerais just like his fellow sculptor and painter Maurino de Araújo (1943-2020), who passed away recently and who revisited Brazilian colonial art and the baroque

densidade poética e alto poder evocativo; pode dialogar, quem sabe, com o seminal artista baiano José Adário, também presente na mostra. Adário é, de resto, um dos mais representativos e interessantes artistas da forja do metal, que executa os emblemáticos “ferros de santo”.

São também bastante pessoais, inventivas e robustas as assinaturas dos paulistanos Luiz 83, escultor, pintor, fotógrafo e artista performático, Taygoara Schiavinoto, escultor, e Jorge dos Anjos, este um profícuo escultor mineiro conterrâneo do também escultor e pintor Maurino de Araújo (1943-2020), recentemente falecido, que revisitou, em chave muito sensível e mesmo afetiva, o barroco e a arte colonial brasileira. E, a propósito, Taygoara Schiavinoto estabelece um rico diálogo com a obra de Rubem Valentim (1922-1991), artista de referência, cuja obra bi e tridimensional permanece inestimável à cultura afro-brasileira pelo tanto que foi capaz de inovar e traduzir a sensibilidade negro-brasileira. Como é também inestimável a obra de Deoscóredes Maximiliano dos Santos, o “Mestre Didi” (1917-2013), que nos oferece, através de suas potentes e poéticas criações, uma experiência sobre o sagrado na acepção afrodiaspórica. Já que mencionamos os incontornáveis Rubem Valentim e Mestre Didi, vale ampliar o plantel dos artistas clássicos da arte afro-brasileira, acrescentando a ele o nome do também escultor baiano Agnaldo Manuel dos Santos (1926-1962). Embora dos Santos nunca tivesse

in a sensitive, even affective, manner. By the way, Taygoara Schiavinoto establishes a rich dialog with the oeuvre of Rubem Valentim (1922-1991), a referential artist whose two- and three-dimensional works remain inestimable to the Afro-Brazilian culture in light of how he was capable of innovating and translating the Black-Brazilian sensibility. As is also invaluable the oeuvre of Deoscóredes Maximiliano dos Santos, popularly known as “Mestre Didi” [Master Didi, in English] (1917–2013), who offers us, through his potent poetic creations, an experience of the sacred in its Afrodiasporic acceptation. Since we mentioned the unavoidable Rubem Valentim and Mestre Didi, it is worth expanding the ensemble of classic artists of Afro-Brazilian art, adding to it the name of the also Bahia-born sculptor Agnaldo Manuel dos Santos (1926–1962). Although dos Santos never studied classic and traditional African sculpture, his powerful work is remarkably similar to it. And if the religiosity of African origin is central to the works of the above-mentioned Agnaldo Manuel dos Santos, Emanuel Araujo, Maurino de Araújo, Rubem Valentim, and Mestre Didi, it also pervades the work of the young artist and educator of the Afro Brazil Museum Emanuel Araujo, São Paulo State-born May Agontinmé.

Agontinmé produces interventions in religious representations that retain a popular character. Through these operations, she uses crochet techniques that “redesign” and re-signify pieces from the Catholic imaginary, enfolding them in a new religiosity and aesthetics. She calls this practice “restoration.”

estudado a escultura clássica e tradicional africana, sua obra, poderosa, muito se aproxima dela. E se a religiosidade de matriz africana é central a obras dos citados Agnaldo Manuel dos Santos, Emanuel Araujo, Maurino de Araújo, Rubem Valentim e Mestre Didi, ela também está elaborada na obra da jovem artista e educadora do Museu Afro Brasil Emanuel Araujo, a paulista May Agontinmé.

Agontinmé realiza intervenções em representações sacras de caráter popular. Nessas operações, ela investe em técnicas do crochê que “redesenham” e ressignificam as peças do imaginário católico, revestindo-as de uma nova sacralidade e estética. A essa prática, ela dá o nome de “restauração”.

Esses fazeres têxteis e essas composições manuais, que implicam o uso do tecido e das linhas, estão frequentemente associados a uma produção que comenta o universo da mulher. Convém, porém, lembrar do sergipano Arthur Bispo do Rosário (1909-1989) que, na sua obra extraordinária, empregou fartamente esses mesmos recursos com os mais tremendos resultados. Bispo do Rosário está simbolicamente presente à mostra numa pintura da jovem artista paulistana Flávia Santos. Surpreendentemente, o retrato que a artista realizou do demiurgo Arthur Bispo do Rosário foi produzido com guache sobre tela de grande dimensão. Nessa pintura, a artista também menciona, tangencialmente, o construtivismo da pintura de Abdias do Nascimento (1914-2011).

These textile productions and manual compositions, which imply the use of textiles and threads are frequently associated with artworks that comment on the universe of women. However, it is worth remembering the extraordinary oeuvre of Arthur Bispo do Rosário (1909–1989), who employed in his work these very same resources with absolutely tremendous results. Bispo do Rosário is symbolically present in the show through a painting by the young artist Flávia Santos, from São Paulo. Amazingly, the portrait that the artist painted of the demiurge Arthur Bispo do Rosário was done using gouache on a medium-to-large-scale canvas. In this painting, the artist also tangentially mentions the constructivist elements found in the painting of Abdias do Nascimento (1914–2011).

Rosana Paulino, another São Paulo-born artist, early on in her trajectory, became notable in view of the potency of her research and the formal results she obtained from the onset of her prolific career. The artist is a drawer, printmaker, and sculptor, in addition to researcher and teacher. Paulino’s work is featured in the exhibition with a multiple piece that also uses sewing techniques, and which politically and symbolically comments on and investigates the memory and the condition of Black women, a recurring theme in her work.

Another artist who is at once classic and contemporary is Sonia Gomes, born in Minas Gerais, whose inventive oeuvre is widely recognized. Gomes makes organic textile sculptures that can intervene in

Rosana Paulino, artista nascida em São Paulo, notabilizou-se, desde muito cedo, pela potência de sua pesquisa e os resultados formais que chegou a obter ainda no começo de sua profícua carreira. Desenhista, gravadora e escultora, além de pesquisadora e professora, Paulino comparece à mostra com um múltiplo que também se utiliza de técnicas de costura, investiga e comenta, em chave política e simbólica, a memória e a condição das mulheres negras, tema, aliás, recorrente em sua obra.

Outra clássica e contemporânea é a mineira Sonia Gomes, cuja inventiva obra recebe reconhecimento geral. Sonia Gomes realiza, em tecido, esculturas orgânicas que podem intervir em grandes espaços, emprestando a eles a potência da própria obra ou, pelo contrário, definindo-se nos detalhes delicados e evocativos das memórias impregnadas no próprio material com que a artista realiza suas sensíveis obras. Nesse rol de artistas, inclui-se a paranaense Lidia Lisbôa, escultora, desenhista, designer de joias, artista performática, videoartista e modelo. Lisbôa é representante de uma nova e poderosa geração de artistas mulheres negras que, como nunca antes, ocupam o centro da cena artística nacional.

Ainda na chave dos “clássicos”, encontramos outro Araújo, desta vez, o Otávio (1926-2015). Como o paranaense Washington Silveira, Otávio Araújo, pintor, desenhista e gravador, também recebeu a influência do surrealismo, que elaborou em

large spaces, which in turn affords them the potency that evinces from the artwork itself, or, conversely, defining itself in the delicate and evocative details of the memories that pervade the very material with which the artist produces her deeply sensitive works. Among this group of artists is also the sculptor, drawer, jewelry designer, performance artist, video artist, and model Lidia Lisbôa, from the state of Paraná. Lisbôa is a representative of a new and powerful generation of Black women artists who occupy the center of the national artistic scene like never before.

Still in the sphere of “classics,” we find another Araújo—this time, Otávio Araújo (1926–2015). Like Paraná-born Washington Silveira, the painter, drawer, and printmaker Otávio Araújo was also informed by surrealism, which he developed into highly elaborate two-dimensional works. In fact, he absorbed the influence of this school through certain Slavic artistic dissidence, during the period in which he lived in the Soviet Union, from 1960 to 1968. A certain “contemporary heritage” can be established between Araújo and the young drawer, painter, and writer Diogo Nogueira who, like Otávio, was also born in São Paulo. In Nogueira’s works, the history of the Afro-diasporic transpires in complex drawings and paintings, wherein line and color compete for spaces that sound claustrophobic at times, but he also produces works in which, by contrast, it is the void that renders the narrative dramatic.

Moving on to the sphere of the investigation and fictionalization of history, the work of Denis Moreira, a history teacher who works in the public education system, consists of the manipulation of

obras bidimensionais de acurada manufatura. Aliás, ele absorve a influência dessa escola através de certa dissidência artística eslava, durante o período em que residiu na União Soviética, de 1960 a 1968. Certa “herança contemporânea” se estabelece entre Araújo e o jovem desenhista, pintor e escritor Diogo Nogueira que, como Otávio, é natural de São Paulo. Nos trabalhos de Diogo, a história dos afrodiáspóricos se estabelece em desenhos complexos e pinturas idem; neles, a linha e a cor competem por espaços que soam, às vezes, claustrofóbicos, mas ele também realiza obras nas quais, pelo contrário, é o vazio que torna dramática a narrativa.

No registro da investigação e ficcionalização da história, opera também Denis Moreira, professor de história da rede pública de ensino. O trabalho de Moreira tem consistido na manipulação de imagens que, digital ou analogicamente, faz surgir toda uma mitologia calcada na história passada e presente dos afrodiáspóricos; é possível que o termo “afrofuturismo” se aplique ao seu trabalho mais recente.

Gravadora por excelência, a baiana Eneida Sanches está radicada em São Paulo, que é mesmo uma cidade que recebe várias diásporas internas e externas. Eneida Sanches desenvolve, na sua gravura, estratégias que fazem dela algo singular. Como em certa fase do trabalho de Emanuel Araújo, Eneida cria dispositivos que, às vezes, transformam sua gravura em “objetos” esculturas ou mesmo peças de vestuário. Sua técnica apurada vem

digital or analog images, which gives rise to a whole mythology hinged on the past and present history of the Afro-diasporic. Possibly, the term “Africanfuturism” can be applied to his most recent works.

A printmaker par excellence, Eneida Sanches was born in Bahia but is currently based in São Paulo, a host-land city that welcomes many internal and external diasporas. In her prints, Sanches develops strategies that render them truly unique. As in a particular phase of Emanuel Araújo’s work, she creates devices that often transform her prints into sculpture “objects” or even pieces of clothing. Her intricate technique unfolds from the work she developed as a goldsmith, where she produced “Joias de Axé” and “Feros de Santo,” sacred artifacts used in the candomblé ritual. Restless, she carries out experimentations in video and sculptures that employ uncustomary materials, such as sugar and chocolate.

The erudition of popular matrix is represented in an important collection of “ex-votos” or “milagres” [literally “miracles,” in Portuguese], sculptures, generally made in wood, which belong to a certain tradition of Catholic syncretism, but reveal distinct traces of their Afro-Brazilian and African origin. These works of unknown authors are highly representative of both the sensibility and the ingenuity of the so-called “popular artists,” whose evident erudition does not derive from knowledge acquired in academic settings.

A self-taught painter, the Rio de Janeiro-born Heitor dos Prazeres

do trabalho que desenvolveu como ourives, em que produzia “Jóias de Axé” e “Feros de Santo”, artefatos sagrados do ritual do candomblé. Inquieta, realiza experimentações em vídeo e esculturas que empregam materiais inusitados, como açúcar e chocolate.

A erudição de matriz popular está representada numa coleção importante de “ex-votos” ou “milagres”, esculturas, geralmente em madeira, que pertencem a certa tradição do sincretismo católico, mas revelam nítidas marcas de sua origem afro-brasileira e africana. Essas obras, de autoria em geral não conhecida, são muito representativas da sensibilidade e do engenho dos assim chamados “artistas populares”, cuja evidente erudição não deriva de conhecimento adquirido em academias.

Pintor autodidata, o carioca Heitor dos Prazeres (1898-1966) foi também compositor, poeta e músico, além de cenógrafo. Grande cronista da vida nos subúrbios do Rio de Janeiro, suas pinturas geralmente apresentam personagens em movimentos festivos; são celebrações calorosas da cultura e do cotidiano dos afrodescendentes na cidade do Rio de Janeiro. Como Heitor dos Prazeres, Nivaldo Carmo é um artista de múltiplos interesses. Pintor, desenhista, poeta e professor, vive e trabalha na periferia da cidade de São Paulo, onde também organiza ações de cunho cultural e artístico. Como os artistas e professores Renata Felinto, May Agostinmé e Leandro Mendes, e como a atual diretora executiva do Museu Afro Brasil Emanuel Araujo, Sandra

(1898–1966) was also a composer, poet, and musician, and a set designer as well. A great chronicler of life in the suburbs of Rio de Janeiro, his paintings generally feature characters in festive movements, joyous celebrations of the culture, and the everyday life of the Afro-descendants in the city of Rio de Janeiro. Similar to Heitor dos Prazeres, Nivaldo Carmo is an artist of a great many interests. A painter, drawer, poet, and professor, he lives and works in the outskirts of the city of São Paulo, where he also organizes cultural and artistic actions. Like the artists and teachers Renata Felinto, May Agostinmé, and Leandro Mendes, and also like the current executive director of the Afro Brazil Museum Emanuel Araujo, Sandra Sales, and this curator, too, Nivaldo Carmo also worked as an educator in that institution, like the multiartist and researcher Juliana dos Santos, who continually expands the universe of her artistic investigation through paintings, prints and performances, wherein informal abstraction gains new layers of meaning and significance. This fact is not negligible or ordinary, seeing as it points to the success of the work of the institution’s creator Emanuel Araujo, who envisaged the museum as a place for the construction of knowledge about the art and culture of Afro-descendants and Brazilians in general. But this number of people who, by collaborating with the daily work of the museum, obtained knowledge that propelled their own artistic projects, can grow even further if we consider the researchers who developed an influential work, with lasting results.

Sales, e este curador, Nivaldo Carmo atuou também como educador dessa instituição, como a multiartista e pesquisadora Juliana dos Santos, que vem expandindo o universo da sua investigação artística através de pinturas, gravuras e performances onde a abstração informal ganha novo relevo e sentido. Esse fato não é desprezível ou ordinário, já que sinaliza para o sucesso do trabalho de seu criador Emanuel Araujo, que projetava o museu como lugar de construção de conhecimento sobre a arte e a cultura dos afrodescendentes e dos brasileiros e brasileiras em geral. Mas essa quantidade de pessoas que, colaborando com o museu, obtiveram conhecimentos que impulsionaram seus projetos pode se estender ainda mais, se considerarmos os pesquisadores que por lá desenvolveram um importante trabalho de resultados duradouros.

NOTAS

¹ Prefácio da 5ª edição do livro *Rebeliões da senzala – Quilombos. Insurreições. Guerrilhas*. Fundação Maurício Grabois, Editora Anita Garibaldi, São Paulo, 2014.

² Definição extraída do dicionário Houaiss, 2023.

NOTES

¹ Preface to the 5th edition of the book *Rebeliões da senzala – Quilombos. Insurreições. Guerrilhas*. (São Paulo: Fundação Maurício Grabois. Editora Anita Garibaldi, 2014).

² Definition from Webster dictionary, 2023.

³ *Mães de santo*, which literally translates to “mothers of saints,” are priestesses of the Afro-Brazilian religions Candomblé, Umbanda, and Quimbanda, responsible for the cult to the orishas (elevated or ancestral spirits or divinities), held in sites of worship known as *terreiros*.

REFERÊNCIAS

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

BRAUNS, Ennio, SANTOS, Gevanilda e OLIVEIRA, José Adão de (orgs.). *Movimento Negro Unificado: a resistência nas ruas*. São Paulo, Fundação Perseu Abramo e Edições Sesc, 2020.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Pintores Negros do Oitocentos*. São Paulo, MWM Motores LTDA, 1988.

O MUSEU AFRO BRASIL. São Paulo, Banco Safra, 2010.

PEIXOTO, Luiz Felipe de Lima e SEBADELHE, Zé Octavio. *1976: Movimento Black Rio*. Rio de Janeiro, Editora José Olympio, 2016.

SANTOS, Juana Elbein dos (org.). *Autos Coreográficos: Mestre Didi, 90 anos*. Salvador, Editora Corrupio, 2007.

VERSIANI, Maria Helena (org.). *Cronologia da República 1889-2000*. Rio de Janeiro, Museu da República, 2002.

REFERENCES

Araujo, Emanuel, ed. *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Museu Afro Brasil, 2010.

Brauns, Ennio, Gevanilda Santos, and José Adão de Oliveira, eds. *Movimento Negro Unificado: a resistência nas ruas*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo and Edições Sesc, 2020.

Leite, José Roberto Teixeira. *Pintores Negros do Oitocentos*. São Paulo: MWM Motores LTDA, 1988.

O Museu Afro Brasil. São Paulo: Banco Safra, 2010.

Peixoto, Luiz Felipe de Lima, and Zé Octavio Sebadelhe. *1976: Movimento Black Rio*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2016.

Santos, Juana Elbein dos, ed. *Autos Coreográficos: Mestre Didi, 90 anos*. Salvador: Editora Corrupio, 2007.

Versiani, Maria Helena, ed. *Cronologia da República 1889-2000*. Rio de Janeiro: Museu da República, 2002.

A MÃO AFRO-BRASILEIRA, MUSEUS E HISTÓRIA DAS EXPOSIÇÕES

THE AFRO-BRAZILIAN HAND, MUSEUMS AND THE HISTORY OF EXHIBITIONS

Cauê Alves

Curador-chefe do Museu de Arte Moderna de São Paulo

Chief curator at Museum of Modern Art of São Paulo

Os campos da história das exposições e história dos museus no Brasil, ainda muito escassos de bibliografia, possuem um debate sobre a arte afro-brasileira, cada vez mais urgente, que necessita ser elaborado em sua gênese e abordado em toda a sua complexidade, mesmo que a partir de algum recorte particular. Os projetos voltados para a discussão do legado da cultura e arte afro-brasileiras foram negligenciados pelos discursos oficiais, que fizeram de tudo para apagar a memória e a fundamental contribuição dos negros na construção da arte e identidade do país.

Uma das exposições emblemáticas para a reflexão sobre uma produção que sempre esteve à margem da história oficial, que incluiu carrancas, ex-votos, móveis, ferramentas, brinquedos e objetos religiosos, além de pinturas e esculturas, foi *A mão do povo brasileiro*, realizada no MASP, em 1969,

The fields of the history of exhibitions and that of museums in Brazil, which hold a still scant bibliography, retain an increasingly pressing discussion on Afro-Brazilian art that needs to be tackled at its origin, and addressed in all of its complexity, even if departing from a single, specific point. Projects that center on the debate over the legacy of Afro-Brazilian culture and art have been neglected by the official discourses, which did everything in their power to erase the memory and the fundamental contribution of Black people in the construction of art and identity in the country.

One of the most emblematic exhibitions vis-à-vis the reflection about an artistic production that invariably remained at the margins of official history—which included *carrancas*, ex-votos, furniture, tools, toys, and religious objects,

com curadoria de Lina Bo Bardi, Pietro Maria Bardi e Glauber Rocha. A mostra trazia cerca de mil objetos da cultura material do Brasil, do Sul ao Nordeste, e ampliou a compreensão da arte para além dos cânones. Entre os pressupostos da mostra, não estava a oposição entre cultura erudita e popular, já que, para Lina Bo Bardi, o artesanato e a indústria seriam complementares, uma vez que o artesão participa tanto da concepção quanto da execução do projeto. Lina Bo Bardi vinha de sua experiência como professora da antiga Escola de Belas-Artes da Bahia, em Salvador, onde implantou, em 1959, o Museu de Arte Moderna da Bahia. Foi no mesmo ano que apresentou, na marquise do Parque Ibirapuera, o Pavilhão Bahia, mostra paralela à 5ª Bienal de São Paulo, promovida naquela época pelo MAM São Paulo. Ainda em 1959, a arquiteta ítalo-brasileira restaurou e revitalizou o Solar do Unhão, onde seria instalado o Museu de Arte Popular. Inaugurado em 1963, a instituição abriu as portas com as mostras *Artistas do Nordeste* e *Civilização Brasileira*.

Em 1960, Emanuel Araujo, nascido em Santo Amaro da Purificação, em 1940, mudou-se para Salvador, onde ingressou na Escola de Belas-Artes da Bahia. Certamente a vida cultural efervescente da capital baiana na década de 1960 assim como o contato com a produção de Lina Bo Bardi foram relevantes para o artista e curador que, em 1988, realizaria a mostra *A Mão Afro-Brasileira*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Emanuel Araujo havia sido diretor

in addition to paintings and sculptures— was *The Hand of the Brazilian People* held at MASP in 1969. The show was curated by Lina Bo Bardi, Pietro Maria Bardi, and Glauber Rocha, and brought together close to one thousand objects representative of the material culture of Brazil, from the South to the Northeast of the country, and expanded the comprehension of art beyond the canons. Among the presuppositions of the show, there was to be no opposition between erudite and popular culture, seeing as, for Lina Bo Bardi, handcraft and industry were complementary since the craftsman participates both in the conception and the execution of the project. Lina Bo Bardi had built up experience as a teacher at the old School of Fine Arts of Bahia in Salvador, where she founded the Museum of Modern Art of Bahia in 1959. That same year, she presented at the Bahia Pavilion at Ibirapuera Park's marquee, a show that ran parallel to the 5th Bienal de São Paulo, which at that time was promoted by MAM São Paulo. Still in 1959, the Italian-Brazilian architect refurbished and renovated the Solar do Unhão, where the Museum of Popular Art was subsequently set up. Inaugurated in 1963, the institution opened its doors with the exhibitions *Artists from the Northeast* and *Brazilian Civilization*.

Born in 1940 in the town of Santo Amaro da Purificação, in the state of Bahia, Emanuel Araujo relocated to Salvador in 1960, where he attended the Escola de Belas-Artes da Bahia. The thriving cultural life of the state capital city in the 1960s and his contact with the production of Lina Bo Bardi were certainly relevant for the artist and curator who, in 1988, organized

do Museu de Arte da Bahia entre 1981 e 1983, e já acumulava uma experiência significativa como curador. Tanto a arquiteta quanto o artista e gestor cultural se interessaram pela cultura popular brasileira e a incorporaram em seus projetos. Seria possível aproximar o modo como a expografia do acervo do Museu Afro Brasil Emanuel Araujo dialoga com a da mostra *A mão do povo brasileiro*, com uma profusão de elementos visuais, afastada completamente da noção de cubo branco, com o espaço bem preenchido e deixando poucos vazios.

A mostra de Emanuel Araujo, realizada no ano do centenário da abolição da escravidão no Brasil, em 1988, mesmo ano da promulgação da Constituição do Brasil, foi acompanhada por uma profunda pesquisa sobre os estudos da arte afro-brasileira. Na ocasião, foi lançado o livro *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*, organizado por Emanuel Araujo, com a contribuição de um grupo de pesquisadores de peso, que apresenta a produção em artes plásticas, música, dança, literatura e teatro, e a participação do negro na formação da cultura brasileira, do século XVIII ao XX.

O livro reuniu uma ampla bibliografia sobre o assunto – com artigos, ensaios, depoimentos, documentos históricos – e contou com a colaboração de historiadores, críticos, curadores, artistas das mais diversas especialidades. A partir do trabalho pioneiro de Mariano Carneiro da Cunha, que considera a importância do domínio dos

the exhibition *The Afro-Brazilian Hand* at the Museum of Modern Art of São Paulo.

Emanuel Araujo had been the director of the Bahia Art Museum between 1981 and 1983, and already amassed significant experience as a curator. Both the architect and the artist and cultural manager had a great interest in Brazilian popular culture, incorporating the topic as part of their projects. It is possible to establish a close connection between how the exhibition design of the collection of Afro Brazil Museum Emanuel Araujo dialogues with that of the show *The Hand of the Brazilian people*, insofar as both expographic projects were completely removed from the notion of the white cube, presenting a profusion of visual elements and a densely filled space, with few empty spots on the walls and in the exhibition rooms.

Emanuel Araujo's exhibition, which took place in 1988, the year of the centenary of the abolition of slavery in Brazil, and also the year when the Brazilian Constitution was promulgated, was underpinned by in-depth research on Afro-Brazilian art studies. On that occasion, the book *The Afro-Brazilian Hand: Meaning of the Artistic and Historical Contribution*, organized by Emanuel Araujo with the contribution of a noteworthy group of researchers, was released. It presents an artistic production that encompasses the visual and fine arts, music, dance, literature, and theater, shedding light on the participation of Black people in the formation of the Brazilian culture, from the 18th to the 20th century.

africanos transplantados para o Brasil sobre a escultura em madeira e a metalurgia, além de talha de douração nas igrejas barrocas, já na segunda metade do século XVI, Emanuel Araujo afirma: “Decidimos então, a partir daquela constatação, buscar indícios da contribuição cultural do negro e dos seus descendentes às nossas artes, desde a chegada das primeiras levas de escravos à América portuguesa” (Araujo, 1988, p. 9).

Como foram pouquíssimos os historiadores que, no passado, se preocuparam em registrar a etnia do artista – e os que o fizeram foram contestados –, a empreitada não foi simples. Apesar de as artes visuais tradicionalmente terem sido relegadas ao segundo plano em nossa sociedade, o artista e curador chega à conclusão de que “Não existiria hoje uma arte legitimamente brasileira sem a criativa e poderosa influência do negro” (ibid.). E, de fato, no século XVIII, parte relevante dos principais artistas brasileiros eram negros ou chamados de “mulatos”, e pertenciam a “confrarias de gente de cor”. A pesquisa e a exposição curada por Emanuel Araujo foram bastante abrangentes, reunindo um imenso material que marcou a historiografia da arte brasileira.

O historiador e escritor Joel Rufino dos Santos, estudioso da cultura africana no Brasil, assinou o prefácio. Nele, o autor aponta o modo como o negro foi inferiorizado, como se fosse folclore, como se sua contribuição só estivesse no passado.

The book brought together an extensive bibliography on the subject—including articles, essays, testimonies, historical documents—and included the collaboration of historians, art critics, curators, and artists of different specializations. Based on the pioneering work of Mariano Carneiro da Cunha, who delves into the importance of the mastery displayed by Africans who had been transplanted to Brazil over carving and sculpting techniques in wood and metalwork, besides the overall gilding of baroque churches during the second half of the 16th century, Emanuel Araujo states: “From this conclusion, we thus decided to search for indications of the contribution of Black people and their descendants to our [Brazilian] arts, from the arrival of the first waves of slaves to the Portuguese America” (Araujo 1988, 9).

As the number of historians who were concerned with recording the artists’ ethnicity was small—and those who did so were contested—this was not an easy endeavor. Even though traditionally the visual arts had been relegated to a second-class status in Brazilian society, the artist and curator concluded that “A genuinely Brazilian art would not exist today if it weren’t for the creative and powerful influence of the Black people” (ibid.). And, indeed, in the 18th century, a significant part of the most well-known Brazilian artists was either black or “mulatto,” and belonged to “fraternities of colored people.” The research and the exhibition curated by Emanuel Araujo were both extremely comprehensive, drawing together a vast body of material that marked the historiography of Brazilian art.

Ele lembra da invisibilidade do negro na mídia da época e questiona: “nunca vi, por exemplo, em qualquer livro de história, no ponto que descreve a formação do povo brasileiro, um item sobre a contribuição do branco à formação do Brasil: ela é o óbvio” (Araujo, 1988, p. 7). De fato, a discussão dos sentidos da identidade branca no Brasil, o seu estatuto elevado na sociedade desigual que é a brasileira, uma vez que o branco é tradicionalmente detentor de privilégios sociais e simbólicos, são mais recentes (Cardoso e Müller, 2017). Joel Rufino dos Santos critica a falsa noção de democracia racial, que perpetua desigualdades e apenas ocorreu no plano das ideias, e faz algumas comparações entre a cultura afro-brasileira e a cultura *black* norte-americana. Por fim, ele aponta a necessidade não apenas de mudar a visão que se tem do negro no Brasil, reescrevendo a história e reconhecendo a sua dignidade, e apresenta *A Mão Afro-Brasileira* como o início de uma nova compreensão do Brasil, que poderia preparar as novas gerações para o século XXI.

Entre os primeiros esboços de um museu voltado para a discussão da arte afro-brasileira, está o projeto de Mario Pedrosa redigido em 1978, depois que voltou do exílio. O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio), instituição que contara com sua contribuição nos anos de sua formação, havia pegado fogo e cerca de mil obras tinham sido destruídas, entre elas, dois trabalhos de Picasso, dois de Miró, grande parte das pinturas construtivas de Torres-García, entre

Historian and writer Joel Rufino dos Santos, a scholar devoted to African culture in Brazil, wrote the book’s foreword. In this introduction, the author points out how Black people were belittled and disparaged, as though their artistic production was merely folkloric, as though their contribution remained only in the past. He recalls the invisibility of Blacks in the media at the time and poses the question: “I never saw, for example, a passage about the contribution of white people to the formation of Brazil in any history book narrating the formation of its people: it is simply obvious” (Araujo 1988, 7). In fact, the discussion about the significations of white identity in Brazil is a fairly recent one vis-à-vis the superior status of whites in a highly unequal society like Brazil, wherein, traditionally, white people have primarily benefitted from a host of social and symbolic privileges (Cardoso and Müller 2017). Joel Rufino dos Santos criticizes the false notion of racial democracy, which perpetuates inequalities and only transpired on the plane of ideas, and draws some comparisons between the Afro-Brazilian culture and the Black culture of North America. Finally, he points to the need for fundamental change in the way Brazilian society sees Black people, and furthermore, to rewrite history and recognize their dignity, and presents *The Afro-Brazilian Hand* as the beginning of a new comprehension of Brazil, which could potentially prepare the new generations for the 21st century.

tantos outros artistas latino-americanos. No mesmo ano do incêndio, ocorrência que não é um caso isolado na história dos museus no Brasil, Mario Pedrosa elaborou uma proposta de reorganização do MAM Rio, chamada por ele de Museu das Origens.

Partindo da constatação de que o MAM Rio que ele conheceu havia acabado e que não havia condições de refazer o projeto original do museu, Pedrosa cobra a presença do Estado, sabendo das dificuldades de o mecenato privado contribuir com o museu de modo desinteressado e permanente. Para ele, o financiamento deveria vir de empresas estatais, dos três níveis de governo e de doações privadas. Para a construção do Museu das Origens, ele imaginou uma fundação pública ou mista, que fosse autônoma, gerida por técnicos e que não estivesse sujeita às intervenções políticas e burocráticas. Trata-se de um conjunto de instituições independentes, mas que se complementariam: “Na fundação do Museu das Origens prevê-se o estabelecimento de cinco museus: Museu do Índio; Museu de Arte Virgem (Museu do Inconsciente); Museu de Arte Moderna; Museu do Negro; Museu de Artes Populares” (Pedrosa, 1995a, p. 310). Sem dúvida, trata-se de dar atenção para as culturas que tradicionalmente foram silenciadas, desprezadas e caladas ao longo da história do Brasil.¹

Naquele momento, o Museu do Negro não teve grandes desdobramentos e repercussão. De fato, já existia no Rio de

Among the first plans for a museum centered on the discussion of Afro-Brazilian art is a project designed by Mario Pedrosa in 1978, after he returned from exile. The Museum of Modern Art of Rio de Janeiro (MAM Rio), an institution that greatly benefited from his contribution in the years of its formation, had caught fire, which destroyed approximately one thousand works of art, including two works by Picasso, two works by Miró, a substantial part of the constructivist paintings by Torres-García, among countless pieces by other Latin-American artists. The fire incident was not an isolated case in the history of museums in Brazil, and that same year Mario Pedrosa formulated a proposal for the reorganization of MAM Rio, which he called Museum of Origins.

Based on the understanding that the MAM Rio he had previously known had ended (and that it was impossible to replicate the original project), and aware that it could hardly be expected that private patrons be willing to contribute towards the museum in an unbiased, permanent way, Pedrosa calls for the presence of the state. He believed funding should be provided by state-owned, governmental enterprises, from the three levels of government, and from private donations. For the construction of the Museum of Origins, he envisioned a public or mixed public-private foundation, which would be run by technical specialists and remain autonomous, in other words, not subject to political and bureaucratic interventions. Pedrosa contemplated a group of independent institutions that would complement each other: “The foundation of the Museum of Origins encompasses the

Janeiro um pequeno espaço dedicado à história dos negros no Brasil, o Museu do Negro, que funcionava na Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos. Gerido por uma irmandade fundada em 1640 por negros alforriados, guardava objetos ligados aos cultos e devoções dos fiéis, e foi fundado em 1969 (Paiva, 2007). A construção do museu ocorreu no momento de recuperação da memória da igreja, que havia passado por um incêndio, em 1967, que destruiu muitos documentos da irmandade desde o período colonial no Brasil. Quando Pedrosa fala da necessidade do Museu do Negro uma década depois, no momento do incêndio do MAM Rio, provavelmente tinha essa referência.

Inspirado no projeto de Museu das Origens, o banqueiro Edemar Cid Ferreira, com curadoria-geral de Nelson Aguilar, promoveu, no Parque Ibirapuera, em 2000, a *Mostra do Redescobrimento: Brasil + 500*. O projeto foi apresentado como uma comemoração dos quinhentos anos do descobrimento do Brasil. Simbolicamente aberta para convidados na data de 22 de abril de 2000, celebrando a chegada dos portugueses, a mostra se vangloriava de ter trazido ao Brasil a carta de Pero Vaz de Caminha: o documento que instaura o contato que irá se desenvolver como um genocídio dos povos indígenas e o regime colonial escravocrata. A maioria dos módulos apresentados enfatizaram a teatralização das obras que, em grande parte, foram ofuscadas pela cenografia espalhafatosa. A

establishment of five museums: Museum of the Indigenous Peoples; Museum of Virgin Art (Museum of Images of the Unconscious); Museum of Modern Art; Museum of Black People; Museum of Popular Art” (Pedrosa 1995a, 310). Undoubtedly, the project aimed at drawing attention to cultures that were traditionally silenced, neglected, and suppressed over the course of the history of Brazil.¹

At that moment, the unfolding developments and repercussions relating to the Museum of Black People were sparse. In fact, in Rio de Janeiro, there was already a small space dedicated to the history of Black people in Brazil, also called Museum of Black People, which was located at the Igreja Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos [Church Our Lady of the Rosary and Saint Benedict the Black]. Managed by a brotherhood founded in 1640 by freed Blacks, the space housed objects related to devotees’ cults and devotion, and had been founded in 1969 (Paiva 2007). The construction of the museum took place as part of a movement for the recovery of the memory of the church, which had caught fire in 1967 when many documents concerning the brotherhood from the colonial period in Brazil onward were destroyed. When Pedrosa stated the need for a Museum of Black People one decade later, at the moment of the MAM Rio fire, he probably had that reference in mind.

organização reivindicou uma atualização do projeto de Mario Pedrosa. Nas palavras de Edegar Cid Ferreira no texto de apresentação: “Consuma-se o sonho do visionário crítico Mario Pedrosa” (Mostra do Redescobrimento, 2000a, p. 12).

O conjunto das exposições foi formado por treze módulos,² com mais de dezesseis curadores/pesquisadores reconhecidos no meio, ocupando três pavilhões, além de um construído temporariamente, no Parque Ibirapuera, em São Paulo, que somavam 60 mil metros quadrados de área expositiva. O atual Museu Afro Brasil Emanuel Araujo, fundado em São Paulo, em 2004, por Emanuel Araujo no mesmo prédio que abrigou as mostras voltadas para a discussão étnico-racial na *Mostra do Redescobrimento*, no Pavilhão Padre Manoel da Nóbrega, no Parque Ibirapuera, teve uma espécie de ensaio antecipador com os módulos *Arte Afro-Brasileira* e, principalmente, *Negro de Corpo e Alma*. Ambos buscaram romper com os estereótipos sobre a arte afro-brasileira e podem ser compreendidos como precursores da criação do Museu Afro Brasil Emanuel Araujo, ao lado da emblemática mostra *A Mão Afro-Brasileira*, de 1988, no MAM São Paulo.

O módulo *Arte Afro-Brasileira* contou com a curadoria dos historiadores da arte François Neyt, etnólogo, arqueólogo e historiador da arte, e Catherine Vanderhaeghe, historiadora da arte e arqueóloga, ambos da Bélgica, que elaboraram um texto sobre as origens da arte afro-brasileira, ou seja, a

Inspired by the Museum of Origins, the banker Edegar Cid Ferreira, along with Nelson Aguilar as chief curator, promoted the exhibition *Rediscovery Exhibition: Brazil + 500* at Ibirapuera Park in 2000. The project was presented in commemoration of the five-hundredth anniversary of Brazil’s ‘discovery’ by Portuguese explorer Pedro Álvares Cabral. In a symbolic gesture, it opened to guests in 2000 on the actual date of the ‘discovery,’ April 22. Celebrating the arrival of the Portuguese, the show flaunted the fact of having brought Pero Vaz de Caminha’s letter to Brazil, a document that marked the initial contact, which subsequently unfolded into a genocide of Indigenous peoples and a slave-based colonial regime. Most sections of the exhibition emphasized the theatricality of the works, which in their majority were obfuscated by gaudy scenographic choices. The organizers claimed to be updating Mario Pedrosa’s project, and in the presentation text banker Edegar Cid Ferreira writes: “This is the realization of the dream of the visionary critic Mario Pedrosa” (Mostra do Redescobrimento 2000a).

The group of exhibitions was composed by thirteen modules,² involving the work of more than sixteen curators/researchers, all of whom were highly renowned in the field. Combined, the exhibitions took up three pavilions, and an additional one that was temporarily built for the occasion at Ibirapuera Park, in São Paulo, covering an exhibition area of 645,000 square feet. The current Afro Brazil Museum Emanuel Araujo—founded in São Paulo in 2004 by Emanuel Araujo in the same building that housed the sections that centered on ethnic-racial discussions

investigação sobre as tradições culturais da África negra e dos reinos africanos que se relacionaram com o projeto colonial português. O texto, apoiado em imagens de coleções tradicionais de arte africana na Europa, típicas do poder colonial, contribuiu para a identificação entre o que há de brasileiro e africano na arte afro-brasileira.

Além disso, o professor do Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo (USP) Kabengele Munanga e a docente do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP (MAE USP) Marta Heloísa Leuba Salum elaboraram textos reflexivos e uma seleção de nove artistas afro-brasileiros que tiveram sua produção artística desenvolvida ao longo do século XX. Os artistas que integraram o módulo *Arte Afro-Brasileira* na *Mostra do Redescobrimento* foram Heitor dos Prazeres (1898-1966), Pedro Paulo Leal (1894-1968), Mestre Didi (1917-2013), Agnaldo Manuel dos Santos (1926-1962), Emanuel Araujo (1940-2022), Rubem Valentim (1922-1991), Niobe Xandó (1915-2010), Ronaldo Rêgo (1935) e Rosana Paulino (1967). A seleção enxuta deveu-se ao pedido do curador-geral Nelson Aguilar que, no texto de abertura do catálogo, afirma: “optaram apenas por alguns artistas atendendo a pedidos instantes da curadoria-geral, que solicitou um número sucinto, mas capaz de dar conta da extrema variedade dessa produção [...]” (Mostra do Redescobrimento, 2000a, p. 33). E, em seguida, ele indica que a justificativa

at the *Rediscovery Exhibition*, in Ibirapuera Park’s Padre Manoel da Nóbrega Pavilion—was preceded by an anticipatory rehearsal of sorts by way of the modules *Afro-Brazilian Art* and, in particular, *Black in Body and Soul*. Both sections aimed at breaking with the stereotypes related to Afro-Brazilian art, and can be understood as precursors to the creation of the Afro Brazil Museum Emanuel Araujo, along with the emblematic show *The Afro-Brazilian Hand*, held in 1988 at MAM São Paulo.

The *Afro-Brazilian Art* module was curated by the Belgians François Neyt, an ethnologist, archeologist, and art historian, and the art historian and archeologist Catherine Vanderhaeghe, who together wrote a text on the origins of Afro-Brazilian art, that is, an investigation into the cultural traditions of Black Africa and of the African kingdoms under Portuguese control, as part of Portugal’s colonial project. Based on images from traditional collections of African art in Europe, typical of colonial power, the text played a significant part in identifying the Brazilian and African elements present in Afro-Brazilian art.

In addition, Kabengele Munanga, a professor at University of São Paulo’s (USP) Department of Anthropology and Marta Heloísa Leuba Salum, a faculty member of the Museum of Archeology and Ethnology at USP (MAE USP) wrote reflective texts and compiled a selection of nine Afro-Brazilian artists whose practice spanned over the course of the 20th century. The artists who took part of the *Afro-Brazilian*

do módulo *Arte Afro-Brasileira* se devia “à busca e consciência das origens” (ibid.), voltando ao termo de Mario Pedrosa.

Entretanto, Kabengele Munanga, ao longo de seu texto, rompe com a ideia de uma arte negra no Brasil, para não redundar numa mera relação com certo biologismo, que deixaria de lado questões da identidade brasileira. Ele também advoga pela possibilidade de artistas participarem da arte afro-brasileira independentemente de sua origem étnica, mas “por opção político-ideológica, religiosa, ou simplesmente por emoção estética no sentido universal da palavra” (ibid., p. 108). O professor Munanga se pergunta, em seu texto, sobre o que é, afinal, arte afro-brasileira. E busca se distanciar de uma questão meramente semântica para se aproximar tanto da história dos escravos africanos no Brasil como também de questões sociais, políticas, econômicas e religiosas. O autor desenvolve seu questionamento: “se a arte afro-brasileira é apenas um capítulo da arte brasileira, por que então esse qualificativo ‘afro’ a ela atribuído?” (ibid., p. 99). Seu desafio será justamente o de identificar, seja de modo evidente ou em segundo plano, o que há de africano nessa arte feita por descendentes de africanos escravizados, transplantados e arrancados de suas raízes pelo projeto colonial. E foi esse exílio forçado que implicou uma espécie de ruptura, uma perda de identidade e, ao mesmo tempo, certa possibilidade de continuidade dos elementos africanos nessa arte.

Art module at the Rediscovery Exhibition were Heitor dos Prazeres (1898–1966), Pedro Paulo Leal (1894–1968), Mestre Didi (1917–2013), Agnaldo Manuel dos Santos (1926–1962), Emanuel Araujo (1940–2022), Rubem Valentim (1922–1991), Niobe Xandó (1915–2010), Ronaldo Rêgo (1935), and Rosana Paulino (1967). The limited selection was owing to a request made by the chief curator Nelson Aguilar who, in the opening text of the exhibition catalogue declares: “[T]hey opted for a small number of artists only because they were asked to do so by the general curator, who requested a condensed sample capable of portraying the great variety of this production ...” (Mostra do Redescobrimento 2000a, 33). Next, he indicates that the justification for the *Afro-Brazilian Art* module concerns “the awareness of and search for origins” (ibid.), returning to the term used by Mario Pedrosa.

However, throughout his text, Kabengele Munanga breaks away from the idea of a Black art in Brazil, in order to avoid incurring a certain “biologism,” which would ultimately leave issues of Brazilian identity aside. He also advocates for the possibility of artists participating in the making of Afro-Brazilian art regardless of their ethnic origin, but “for political, ideological, or religious reasons, or simply because of aesthetic emotion, in the universal sense of the term” (ibid., 108). In his text, Professor Munanga examines what Afro-Brazilian art is, after all. He seeks to distance himself from an issue that is merely semantic in order to draw closer both to the history of the Brazilian enslaved people and to social, political, economic, and religious issues. The author questions: “If Afro-Brazilian art is only a

Ou seja, o autor busca compreender essa resistência à violência sofrida pelos afrodescendentes e, ao mesmo tempo, o estatuto da arte no contexto tradicional africano, que era exercido “por membros especiais da comunidade, que, acreditava-se, teriam apreendido o ofício dos espíritos, e não dos mortais” (ibid., p. 99). A arte era uma prática reservada para certos grupos e famílias de destaque na corte real. Citando os estudos de Roger Bastide, que apontam a impossibilidade do culto aos ancestrais que estavam ligados a florestas, montanhas e rios, ou seja, um pedaço de terra que não poderia ser transplantado, fica evidente por que a continuidade não foi plena entre todos os elementos da arte africana no Brasil.

Mas certamente houve uma recriação, ao menos parcialmente vinculada às tradições africanas e que permaneceram presentes na memória coletiva dos povos escravizados. Algumas das cerimônias dos colonos bantos do Congo eram toleradas dentro de certas confrarias religiosas, como a Venerável Ordem Terceira do Rosário de Nossa Senhora do Carmo, mesmo que não pudessem recriar alguns objetos, como tronos, bastões ou coroas usados nas instituições políticas africanas no século XVI. A única religião aceita era a católica, e as religiões de matriz africana, desde então, têm sido reprimidas para forçar a catequização ao catolicismo e, mais recentemente, ao cristianismo das igrejas neopentecostais.

chapter of Brazilian art, why do we need to attribute to it the qualifying ‘Afro’?” (ibid., 99). His challenge will be precisely that of identifying, be it in an evident way or lurking in the background, what is in fact African in an art made by descendants of enslaved Africans, uprooted and transplanted from their origins by the colonial project. Their forced exile implied at once a rupture of sorts and a loss of identity, while also ensuring a certain continuity of African elements in this art.

That is, the author seeks to understand the resistance to the violence suffered by Afro-descendants and, at the same time, the status of art in the traditional African context, where “special members of the community practiced arts functionally, and it was believed spirits rather than mortals had taught them their trade” (ibid., 99). Art was a practice reserved for certain prominent groups and families who were members of the royal court. Quoting Roger Bastide’s research, which points toward the impossibility of reverencing their ancestors, who were strongly connected to forests, mountains, and rivers, that is, a piece of land that could not be transplanted, it becomes evident why the continuity was not enduring and stable vis-à-vis all elements of African art in Brazil.

But there certainly has been a re-creation, at least partially linked to African traditions and which have remained present in the collective memory of the enslaved peoples. Some of the ceremonies of Bantu settlers from Congo were tolerated

Mas como o colonizador ignorava algumas das características das religiões africanas, práticas de dança e canto usadas para louvar os seus deuses podiam ser realizadas aos domingos. Aos poucos, os escravos perceberam semelhanças estruturais entre as religiões e as usaram para poder permanecer com suas crenças de origem.

É dentro dessa correspondência baseada nas semelhanças funcionais entre santos católicos e orixás que devemos historicamente situar a questão da continuidade das formas artísticas plásticas africanas e o surgimento de uma linguagem plástica afro-brasileira. Uma linguagem sem dúvida religiosa praticada por causa da repressão ideológica e política. (ibid., p. 102)

As artes afro-brasileiras nascem das necessidades funcionais, utilitárias, religiosas, de objetos simbólicos, medicinais, além da culinária, uma vez que havia ecossistemas comparáveis entre o Brasil e suas terras de origem. É só no século XX – depois de trabalhos de diversos pesquisadores, entre eles o do historiador e crítico de arte Clarival do Prado Valladares, além das viagens do escritor Mário de Andrade, entre 1937 e 1938, ao Norte e Nordeste, em que ele se aproxima de estudos africanistas – que artistas e temas afro-brasileiros vão reaparecer no contexto da arte moderna brasileira, e não mais apenas como arte religiosa, ritual ou utilitária. Mesmo que uma postura colonial possa ser identificada na pretensão de redescoberta do Brasil pelos modernistas, o trabalho realizado por eles não pode ser descartado.

among specific religious confraternities, such as the Venerável Ordem Terceira do Rosário de Nossa Senhora do Carmo [Venerable Third Order of the Rosary of Our Lady of Mount Carmel], although they could not recreate some objects, such as thrones, scepters, or crowns used in the African political institutions in the 16th century. Catholicism was the only accepted religion, as since then religions of African origin have been repressed and catechization has been enforced, and more recently leading to the rapid rise of Neo-Pentecostalism. However, as the colonizers ignored some of the characteristics of African religions, dancing and chanting practices used to praise their gods could be carried out on Sundays. Little by little, the enslaved people began to perceive structural similarities between the religions and used them in order to keep practicing their original beliefs:

It is within this correspondence based on functional similarities between Catholic saints and *orixás* that one must historically situate the question of the continuity of forms of African art forms and the emergence of an Afro-Brazilian visual language—a language that is undoubtedly religious, practiced because of ideological and political repression. (ibid., 102)

The Afro-Brazilian arts were born from functional, utilitarian, and religious needs, from symbolic and medicinal objects, and from culinary traditions, since the ecosystems between Brazil and their original lands were roughly similar. Only in the 20th century—after the work of several researchers, including that of the historian and art critic Clarival do Prado Valladares, and the writer Mário de Andrade’s research trips between 1937 and 1938, to the North

Em 1966, três artistas brasileiros (Heitor dos Prazeres, Rubem Valentim e Agnaldo Manuel dos Santos) representaram o Brasil no 1º Festival Mundial de Artes Negras de Dacar, no Senegal, selecionados por Clarival do Prado Valladares. A curadora Marta Heloisa Leuba Salum afirma que a contemporaneidade da arte afro-brasileira passou a ser reconhecida mundialmente e descarta a ideia de que essa arte seja mera fusão da arte brasileira com a africana, tampouco “uma reinterpretação formal da arte africana – a arte afro-brasileira não deve ser vista, nesta exposição, apenas como uma modalidade conceitual” (ibid., p. 115). Ela deveria estar em todos os módulos expositivos da *Mostra do Redescobrimento*, já que perpassa toda a história do Brasil.

O módulo curado por Emanuel Araujo na *Mostra do Redescobrimento* é um desdobramento da pesquisa anterior realizada no MAM São Paulo, em 1988, *A Mão Afro-Brasileira*. Como o próprio Nelson Aguilar descreve no catálogo, depois de a *Mostra do Redescobrimento* praticamente concebida, com os módulos separados por períodos, Emanuel Araujo propôs outro módulo, algo como uma visão a contrapelo, um olhar ao revés, chamado de *Negro de Corpo e Alma*. “Alguns artistas participantes de outros módulos por motivos estéticos aqui comparecem com função nova, para assinalar as brigas, os pactos, as reconciliações entre o corpo e alma dos descendentes de africanos” (*Mostra do Redescobrimento*, 2000b, p. 32). Artistas de diversas origens participaram

and Northeast of Brazil, in which he delves into Africanist studies—did Afro-Brazilian artists and themes reappear in the context of Brazilian modern art, and not only as a religious, ritual, or utilitarian art. Even if a colonial posture can be identified in the modernist pretension vis-à-vis a rediscovery of Brazil, the work they accomplished cannot be disregarded.

In 1966, three Brazilian artists (Heitor dos Prazeres, Rubem Valentim, and Agnaldo Manuel dos Santos) selected by Clarival do Prado Valladares represented Brazil in the 1st World Festival of Negro Arts in Dakar, Senegal. Curator Marta Heloisa Leuba Salum states that the contemporaneity of Afro-Brazilian art started to be globally recognized and rejects the idea that it is a mere fusion between Brazilian and African art, nor is it “a formal reinterpretation of African art, Afro-Brazilian art should be seen in this exhibit as more than a conceptual approach” (ibid., 115). It should be present in all modules of the *Rediscovery Exhibition*, as it permeates Brazilian history as a whole.

The module curated by Emanuel Araujo at the *Rediscovery Exhibition* unfolds as a development of a previous research project carried out at MAM São Paulo in 1988, *The Afro-Brazilian Hand*. As Nelson Aguilar himself describes in the catalogue, after the *Rediscovery Exhibition* was practically conceived, with modules organized by periods, Emanuel Araujo proposed an additional one, something like a perspective against the grain, an inverted gaze, called

de um recorte da arte brasileira que passou pelo barroco, academicismo, modernismo e contemporâneo. A mostra não trazia apenas trabalhos tradicionalmente associados às artes visuais. Dela faziam parte “balangandãs, cirandas de figas, cruzeiros, ferraduras, frutas, animais, pandeiros, tambores, cilindros ocos, que compõem as pulseiras das escravas baianas, num surto ecumênico” (ibid., p. 34). *Negro de Corpo e Alma* trazia fotografias, esculturas populares, roupas e adornos afro-brasileiros que contribuíram para o imaginário de brasilidade desde o início da República, além de objetos religiosos e estatuetas feitas por escravos. No catálogo da mostra, o curador Emanuel Araujo traçou relações, analogias entre um artista exilado de origem judia, Lasar Segall, com escravos transplantados de sua terra natal, o navio negreiro e o navio dos imigrantes.

O trabalho de Emanuel Araujo na *Mostra do Redescobrimento*, sem dúvida, trazia algo da sedimentação da pesquisa *A Mão Afro-Brasileira*, realizada doze anos antes. No início do texto de apresentação da exposição, o autor faz referências ao levantamento em arquivos e bibliotecas que ele coordenou e que ampliou a compreensão do trabalho do negro no país. Além disso, ele menciona outras exposições que realizou anos depois, como *Os Herdeiros da Noite*, 1995, na Pinacoteca de São Paulo, que:

[...] apontava para a busca de uma estética vista por outros cânones que não os tradicionais da arte ocidental e permitia que ela fosse vislumbrada pelo viés da

Black in Body and Soul. “Some artists participating for esthetic motives in other sections appear here with a new function—to point out the struggles, the pacts, the reconciliations between the body and soul of the descendants of the Africans” (Mostra do Redescobrimento, 2000b, 32). Artists from different origins took part in a curatorial framing of Brazilian art which included baroque, academicism, modernism, and contemporary art. The show did not only present works traditionally associated with the visual arts. It included “balangandã ornaments, the circles of figs, the crosses, horseshoes, fruits, animals, tambours, the hollow cylinders that make up the bracelets worn by Bahian slaves in an ecumenical eruption” (ibid., 34). *Black in Body and Soul* featured photographs, popular sculptures, clothes, and Afro-Brazilian ornaments which contributed to the imaginary of Brazilianness since the beginning of the Republic, in addition to religious objects and statuettes made by the enslaved. In the exhibition catalogue, curator Emanuel Araujo established relationships and analogies between Lasar Segall, an exiled artist of Jewish origin, and the enslaved Africans transplanted from their native land, between a slave ship and an immigrant ship.

The work of Emanuel Araujo in the *Rediscovery Exhibition* undoubtedly embodied elements of the sedimentation of the *The Afro-Brazilian Hand* research project, carried out twelve years earlier. At the beginning of the exhibition presentation text, the author makes reference to the research work conducted in archives and libraries, which he coordinated, and which helped amplify the comprehension of Black people’s work in the country. In

ancestralidade, esse halo que permanece no inconsciente coletivo e pelo qual o artista negro se torna a um só tempo o grande receptor e o maior executor de cânones que remontam à arte paleoafriicana ou se refletem na arte neoafriicana na diáspora. (ibid., p. 43)

Ou seja, o curador buscou identificar paralelos entre manifestações artísticas tanto populares como eruditas a partir de correlações intuitivas que quebravam com os cânones europeus da história da arte. Emanuel Araujo cita ainda como antecedente uma terceira mostra curada por ele, *Arte e Religiosidade no Brasil – Heranças africanas*, de 1997, feita na Pinacoteca de São Paulo, ocasião em que colocou lado a lado o sagrado e o profano com obras de Rubem Valentim, Mestre Didi e Agnaldo Manuel dos Santos próximo a artefatos, objetos litúrgicos de orixás, santos negros católicos e divindades africanas, além de séries de fotografias.

Negro de Corpo e Alma foi uma mostra que buscou apresentar as relações raciais no Brasil ao longo de cinco séculos. O objetivo da exposição foi tratar do “modo como se deu a construção da representação desse universo de convívio entre brancos e negros” (ibid., p. 44). E, mais que isso, o curador afirma que a exposição é “uma metáfora para tratar de um dos temas mais difíceis da cultura nacional, por envolver paixões e ódios, realidades e fantasias, atravessados pelo poderoso elemento do poder e por propostas políticas defendidas apaixonadamente”

addition, he mentions other exhibitions organized by him in later years, such as *The Heirs of the Night*, in 1995, at Pinacoteca de São Paulo, which:

... pointed to the search for an esthetic viewed through canons that are not the traditional canons of Western art, and enabled us to see it through the lens of ancestry: the halo that lingers on the collective unconscious and through which the black artist becomes at once the great receptor and greatest executor of canons that date back to paleo-African art or are reflected in neo-African art in the Diaspora. (ibid., 43)

In other words, the curator sought to identify parallels between both popular and erudite artistic manifestations based on intuitive correlations that broke with the European canons of art history. As an antecedent, Emanuel Araujo also refers to a third precursor exhibition, *Art and Religiosity in Brazil – African Heritages*, which he curated in 1997 at Pinacoteca de São Paulo, wherein the sacred and the profane were placed side by side, with works by Rubem Valentim, Mestre Didi, and Agnaldo Manuel dos Santos displayed next to artifacts, orisha liturgical objects, Black Catholic saints, and African divinities, in addition to several series of photographs.

Black in Body and Soul was a show focused on presenting racial relations in Brazil over a period of five centuries. The exhibition aimed to deal with “how the representation of this world of white-black relations was constructed” (ibid., 44).

(ibid.). A mostra apresentou, ao lado de obras de acervos de museus, objetos cotidianos em que a figura do negro é representada de modo pejorativo e que naturaliza o preconceito. Dividida em três vertentes e com ênfase nas artes, ela trouxe um panorama da presença do negro na cultura do Brasil e nos fez refletir sobre a construção da identidade nacional. Olhar o Corpo, Olhar a Si Mesmo e Sentir a Alma foram os títulos que estruturaram os núcleos da exposição.

O primeiro, Olhar o Corpo, trouxe imagens e documentos de época, acentuando o olhar europeu sobre o corpo do negro, como, por exemplo, nas litografias de Rugendas, Debret ou fotografias de Marc Ferrez. Olhar o negro como um outro, exótico, é não aceitar sua contribuição na formação da identidade do país. Como elabora Maria Lúcia Montes, pesquisadora, professora do Departamento de Antropologia da USP e curadora assistente da mostra:

Pois, por trás desse corpo-coisa do escravo quase se advinha uma alma outra, desconhecida e assustadora, porque capaz de opor resistência à vontade de poder sem limites daquele que lhe domina o corpo. Daí ser preciso neutralizar o horror e fascínio que emanam desse corpo outorgando-lhe uma outra alma, pela imposição dos santos sacramentos da religião. O que não impede que o poder do fascínio de sua alma outra leve o senhor, às escondidas, a procurar os escravos conhecidos como feiticeiros, transitando ele próprio, como os negros,

Furthermore, the curator states that the exhibition is “a metaphor for handling one of the most difficult themes in our nation’s culture, as it involves passions and hatreds, realities and fantasies, pervaded by the influential factor of power and political propositions that are passionately upheld” (ibid.). Next to the works of museum collections, the show presented everyday objects in which the Black figure is represented in a derogatory way, naturalizing prejudice. Divided into three segments and emphasizing the arts, it brought an overview of the Black presence in Brazilian culture and made us reflect on the construction of the national identity. *Looking at the Body*, *Looking at Oneself*, and *Feeling the Soul* were the titles that structured the exhibition’s three segments.

The first one, *Looking at the Body*, presented images and documents of the time, emphasizing the European gaze over the Black body as, for example, in lithographs by Rugendas and Debret, or in Marc Ferrez’s photographs. To view a Black person as an exotic other entails not accepting their contribution to the formation of the country’s identity. As Maria Lúcia Montes, a researcher and professor in the Department of Anthropology at USP and assistant curator of the show states:

So, behind this body-thing of the slave it is nearly possible to guess an *other* soul, unknown and feared, able to oppose resistance to the limitless power of the one who dominates. Hence the necessity to neutralize the horror and fascination emanating from this body granting him an other soul, by the imposition of religion’s saint sacraments. This does not prevent the power of fascination of his *other* soul taking the master to seek

entre a capela e o calundu. Reduzir a representação do outro ao olhar sobre o seu corpo é também entrever apenas, mas ainda assim temer, e deixar-se seduzir por sua alma. (ibid., p. 65)

O segundo núcleo, Olhar a Si Mesmo, reuniu imagens em que artistas negros retratam e representam outros negros. Evidentemente menor que os outros núcleos, dada a escassez de imagens de negros que deixam de ser objeto do olhar do branco, o modo como o negro viu seu semelhante foi o foco desse segmento. Olhar sobre si mesmo já aparece então como uma recusa em ser reduzido a uma coisa. Artistas do Brasil colônia, como Aleijadinho e Mestre Valentim, além de pinturas de Benedito José Tobias, entre outras dezenas de obras, revelam o modo como o negro teve que apreender a linguagem do branco, espelhando suas técnicas, para poder se reconhecer em seu trabalho.

E, por último, o terceiro núcleo, Sentir a Alma, era o mais amplo e buscava a identificação de um sentimento negro na cultura e nas artes no Brasil. Isso se deve tanto à busca de raízes africanas como ao modo como a herança africana abriu possibilidades para a expressão da religiosidade, da produção de imagens e de objetos que inegavelmente integram a cultura brasileira. Falar de um sentimento negro no Brasil é tratar de todas as contradições que isso implica. A tentativa de superação da herança escravocrata, que reduz o negro a uma mercadoria, convive com a construção da dignidade humana, que

secretly the slaves known as witch doctors, himself going like the black men, between the chapel and the calundu. Reducing the representation of the *other* by looking on his body is also to only glimpse at, but even so fear and allow himself to be seduced by his soul. (ibid., p. 65)

The second segment, *Looking at Oneself*, featured images in which Black artists portray and represent other Black persons. Evidently smaller than the other segments, given the scarcity of images of Black people who cease to be the object of the white gaze, the focus of this segment was the way that Black people saw their fellows. Looking at oneself is therefore proposed as a refusal to be reduced to a thing. Artists from colonial Brazil such as Aleijadinho and Mestre Valentim, and paintings by Benedito José Tobias, among other dozens of works, reveal the way Black people had to learn the white people’s language, mirroring their techniques so as to recognize themselves in their work.

And, finally, the third and most extensive segment of the show, *Feeling the Soul*, sought to identify a Black sentiment in culture and arts in Brazil. This is due both to the search for African roots and the way in which the African heritage opened possibilities for the expression of religiosity, through the production of images and objects that undeniably integrate Brazilian culture. To speak of a Black sentiment in Brazil is to deal with all the contradictions that this implies. The attempt to overcome the slavery heritage, which reduces Black people to a

se dá com expressões na música, na literatura, na dança e nas artes de um modo geral. A partir de ruínas e estilhaços, além da resistência do povo, seria possível reinventar a sua presença em festas que aos poucos foram envolvendo a elite. Mesmo que sua inferioridade social tenha permanecido até os dias de hoje, tal como afirma Maria Lúcia Montes, “é a partir do modernismo que esse imaginário [ancestral e que marca a arte erudita contemporânea] aos poucos invade a alma brasileira, a ponto de poder traduzir-se mesmo na obra de artistas que já não trazem no corpo as marcas e o estigma da cor” (ibid., p. 209).

O módulo *Negro de Corpo e Alma*, de fato, foi um marco dentro da história das exposições no Brasil e no reconhecimento da contribuição afro-brasileira ao país. Mais que isso, a mostra contribuiu para o questionamento sobre o que é ser negro no Brasil e para o reconhecimento de que a alma brasileira é negra, apesar de todo o preconceito vigente e a negligência do país em promover a igualdade étnico-social. Emanuel Araujo, no ano seguinte, ainda realizou no Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro, a mostra *Para Nunca Esquecer: Negras Memórias, Memórias de Negros*.

Quatro anos depois da *Mostra do Redescobrimento*, Emanuel Araujo liderou a abertura do Museu Afro Brasil em São Paulo, em 2004. Essa instituição foi fruto da pesquisa de uma vida sobre a discussão da arte e cultura negras no Brasil, que remonta aos anos 1980. O curador reuniu mais de mil

commodity, coexists with the construction of human dignity, which can be expressed through music, literature, dance, and the arts in general. From ruins and shrapnel, in addition to the resistance of the people, it would be possible to reinvent its presence at parties that gradually captivate the elite. Even if their social inferiority has remained until today, as Maria Lúcia Montes states, “It is starting from modernism that this black imaginary invades the Brazilian soul little by little, up to the point of being able to translate it into the work of artists who no longer carry on their body the marks and stigma of color” (ibid., 209).

The *Black in Body and Soul* module represents, in fact, a milestone within the history of exhibitions in Brazil and within the recognition of the Afro-Brazilian contribution to the country. More than this, the exhibition contributed to the questioning of what it means to be Black in Brazil and to the recognition that the Brazilian soul is Black, despite all the prevailing prejudice and the country’s negligence in promoting ethnic-social equality. The following year Emanuel Araujo also held at the Rio de Janeiro National Historical Museum the exhibition *To Never Forget: Black Memories, Memories of Black People*.

Four years after the *Rediscovery Exhibition*, Emanuel Araujo led the opening of the Afro Brazil Museum in São Paulo, in 2004. This institution was the result of a lifetime of research into the discussion of Black art and culture in Brazil, which dates back to the 1980s. The curator gathered more than a thousand pieces in his personal collection—including works of art, documents, and objects relating to the history of Black people in Brazil—which he

peças em seu acervo pessoal – entre obras, documentos e objetos sobre a história do negro no Brasil –, que cedeu em comodato para a criação da instituição. A importância do Museu Afro Brasil Emanuel Araujo está no modo como ele enfatiza o olhar e a experiência do negro na formação da identidade brasileira para além do discurso oficial e dos estereótipos instituídos. E, para isso, contou com um conjunto de pesquisadores e especialistas que foi fundamental para a instauração do museu. Trabalhando com a herança da diáspora africana nas Américas, não só de artistas reconhecidos, mas também dos anônimos que ao longo do processo de mestiçagem contribuíram na construção do Brasil, o Museu Afro Brasil Emanuel Araujo tem contribuído para combater o racismo e a exclusão social arraigados na estrutura de nossa sociedade. Não se trata de um museu exclusivamente de história e origens do negro no Brasil. O Museu Afro Brasil Emanuel Araujo é também uma instituição que discute o contemporâneo, contribuindo para a pluralidade, diversidade cultural, “mas também capaz de reatar os laços com a diáspora negra, promovendo trocas entre a tradição, a herança local e a inovação global” (O Museu Afro Brasil, 2010, p. 10). Ao longo de sua existência, o museu promoveu uma série de mostras e, entre elas, destaca-se *Brasileiro, Brasileiros*, em 2005, que reuniu cerca de seiscentas obras e textos de autores como Gonçalves Dias, Fernando Sabino e Arthur Bispo do Rosário, além de visitar a mostra histórica

loaned to the newly founded institution. The importance of the Afro Brazil Museum Emanuel Araujo lies in the way in which it emphasizes the perspective and experience of Black people in the formation of Brazilian identity beyond the official discourse and instituted stereotypes. And, for that, he relied on a group of researchers and specialists who were fundamental for the establishment of the museum.

Working with the heritage of the African diaspora in the Americas, not only of recognized artists but also of anonymous artists who, throughout the process of miscegenation, contributed to the construction of Brazil, the Afro Brazil Museum Emanuel Araujo has contributed to combating racism and social exclusion so deeply rooted in the structure of our society. It is not a museum exclusively about the history and origins of Black people in Brazil. The Afro Brazil Museum Emanuel Araujo is also an institution that deals with the contemporary, contributing to plurality, cultural diversity, “but also capable of rekindling ties with the Black diaspora, promoting exchanges between tradition, local heritage, and global innovation” (O Museu Afro Brasil 2010, 10). Throughout its existence, the museum promoted a series of exhibitions, among which we can highlight *Brazilian, Brazilians*, held in 2005. The show brought together about six hundred works and texts by authors such as Gonçalves Dias, Fernando Sabino, and Arthur Bispo do Rosário, in addition to revisiting the historic exhibition from 1988 in one of the

de 1988 em um dos núcleos da exposição de longa duração, chamado *Artes plásticas: a mão afro-brasileira nas artes visuais*, em 2014, e em *A nova mão afro-brasileira*, em 2013, que celebrou seus 25 anos.

Se, em Salvador, o Museu Afro-Brasileiro, o Mafro, fundado em 1982, está ligado à Universidade Federal da Bahia (UFBA), e deve muito ao trabalho do etnólogo e fotógrafo Pierre Verger, em São Paulo, o Museu Afro Brasil nasce como iniciativa da Prefeitura de São Paulo, na gestão de Marta Suplicy, com a liderança de Emanuel Araujo. Cinco anos depois de sua inauguração, em 2009, tornou-se uma organização social parte dos museus ligados ao Estado de São Paulo e teve seu orçamento ampliado. Entretanto, o investimento inicial veio do governo federal, particularmente da Petrobras. O prédio que o Museu Afro Brasil Emanuel Araujo ocupa no Parque Ibirapuera foi transferido pelo Governo do Estado de São Paulo para a prefeitura da cidade, o que viabilizou a abertura da instituição. Além de ter sido nesse mesmo edifício que ocorreram os módulos *Arte Afro-brasileira e Negro de Corpo e Alma da Mostra do Redescobrimento*, foi lá que a Pinacoteca de São Paulo esteve durante a reforma de sua sede na Estação da Luz, durante a gestão de Emanuel Araujo na instituição (1992-2002).

A *Mostra do Redescobrimento* foi anunciada, desde seu início, como um evento espetacular, e módulos como o

long-term exhibition's sections, titled *The Plastic Arts: The Afro-Brazilian Hand in the Visual Arts*, in 2014, and *The New Afro-Brazilian Hand*, in 2013, which celebrated its twenty-five years.

If, in Salvador, the Afro-Brazilian Museum, also known as Mafro, founded in 1982, is linked to the Federal University of Bahia (UFBA), and owes much to the work of the ethnologist and photographer Pierre Verger, in São Paulo, the Afro Brazil Museum was born due to an initiative of the São Paulo city government, under the municipal administration of Marta Suplicy, with the leadership of Emanuel Araujo. Five years after its inauguration, in 2009, it became a social organization, forming part of a complex of museums linked to the state of São Paulo, which led to a budget increase. However, the initial investment came from the federal government, particularly from Petrobras. The building that the Afro Brazil Museum Emanuel Araujo occupies in Ibirapuera Park was transferred by the state of São Paulo government administration to the city hall, which enabled the opening of the institution. In addition to the fact that it was in this same building that the *Afro-Brazilian Art* and *Black in Body and Soul* modules of the *Rediscovery Exhibition* took place, it was there that the Pinacoteca de São Paulo was located during the renovation of its headquarters in Estação da Luz [Luz Railway Station], during Emanuel Araujo's management of the institution (1992–2002).

The *Rediscovery Exhibition* was announced, from the outset, as a spectacular event, and modules such as *Baroque Art* and *The Distant View* received enormous media attention, to the point of

da *Arte Barroca e O Olhar Distante* tiveram enorme destaque na mídia, a ponto de ofuscar outros. Em vez de uma oportunidade de refletir sobre a história da arte brasileira de modo duradouro, valendo-se do aspecto crítico que Mario Pedrosa havia imaginado em seu Museu das Origens, a mostra foi forjada pelo marketing cultural para lustrar a imagem de mecenas das artes de um banqueiro que, anos depois, seria condenado e preso por prejuízos causados aos credores de seu falido Banco Santos.

O projeto do Museu das Origens de Mario Pedrosa, encenado como farsa na *Mostra do Redescobrimento*, foi bastante neutralizado, seus propósitos, desprezados, e seus aspectos críticos, enfraquecidos por um evento efêmero que consumiu milhões de reais. O que era também uma política afirmativa de valorização da produção dos excluídos se tornou um evento de massa com um discurso nacionalista. O curador-geral da mostra, Nelson Aguilar, embora tenha partido de Mario Pedrosa e o tenha citado na série de catálogos editados, em entrevista para a *Folha de S.Paulo*, afirmou que o projeto do Museu das Origens era datado:

É necessário um ponto de vista mais aberto para lidar com a ideia do Mario para o “Museu das Origens”. Também sempre havia algo de ideologia no Mario Pedrosa. [...] Se existe algo que o final do século 20 revelou foi a morte das ideologias. Nesse sentido, [a *Mostra do Redescobrimento*] é uma exposição nova,

overshadowing the others. Instead of an opportunity to reflect on the history of Brazilian art in a lasting way, taking advantage of the critical aspect that Mario Pedrosa had imagined in his Museum of Origins, the exhibition was forged by cultural marketing to uplift the image of a patron of the arts and banker who, years later, would be convicted and imprisoned for damages caused to the creditors of his bankrupt Banco Santos.

Mario Pedrosa's Museum of Origins project, staged as a farce at the *Rediscovery Exhibition*, was largely neutralized, its purposes neglected, and its critical aspects weakened by an ephemeral event that consumed millions of reais. What was also an affirmative policy of valuing the artistic production of those who had been excluded became an event for the masses with a nationalist discourse. The general curator of the exhibition Nelson Aguilar stated in an interview for the *Folha de S.Paulo* newspaper that the Museum of Origins project was dated, although it had been appointed by Mario Pedrosa whom he cited in the series of edited catalogs:

It is necessary to adopt a broader perspective as to Mario's idea for the “Museum of Origins.” There was always an element of ideology in Mario Pedrosa.... If there is one thing that the end of the 20th century revealed, it was the death of ideologies. In this sense [the *Rediscovery Exhibition*] is a new exhibition because it doesn't have that ideological commitment that permeates Pedrosa's criticism (Aguilar, 2000)

pois não tem esse empenho ideológico que atravessa a crítica do Pedrosa. (Aguilar, 2000)

A falácia da morte das ideologias pode ser observada claramente no mundo atual. A produção simbólica dos povos indígenas, da população negra, das pessoas institucionalizadas nos aparelhos de saúde mental e da arte popular em geral estava contemplada no projeto do Museu das Origens como um modo de dar voz aos oprimidos, aos que historicamente foram vencidos pelo chamado “progresso”. Mas o que se viu na *Mostra do Redescobrimento* foi a tentativa de reafirmação da história dos vencedores, de uma noção de civilização que, no final das contas, cultua a barbárie.

O Museu das Origens trazia algo de originário; ele tem a potência de dar origem, de propiciar algo não previsto, de instigar o outro, o futuro, além de nos fazer rever o passado. No momento em que o crítico já não apostava na noção de vanguarda, a arte de retaguarda (Pedrosa, 1995b, pp. 341-347) trazia uma promessa de futuro. O Museu das Origens é a projeção de uma utopia transformadora, talvez um modo de escovar a história a contrapelo, para usar a expressão de Walter Benjamin. Ele pode ser compreendido como um monumento aos excluídos que, além de romper com a noção historicista de progresso, contribui na construção da consciência histórica e na percepção de que a arte é anterior à separação entre

The fallacy of the death of ideologies can be clearly observed in the present world. The symbolic production of the Indigenous peoples, of the Black population, of people committed to mental institutions, and of popular art, in general, was contemplated in the Museum of Origins project as a way to give a voice to the oppressed, to those who were historically defeated by the so-called “progress.” Ultimately, what could be seen at the *Rediscovery Exhibition* was the attempt to reaffirm the history of the winners, a notion of civilization which, in the end, only underwrites barbarism.

The Museum of Origins brings forth the originary condition; it holds the potency of giving origin, offering something unforeseen, instigating the other, the future, in addition to making us revisit the past. When the critic no longer upheld the notion of avant-garde, the rearguard art (Pedrosa 1995b, 341–347) put forward a promise of future. The Museum of Origins is the projection of a transforming utopia, possibly a way of brushing history against the grain, to use Walter Benjamin’s expression. It may be understood as a monument to the excluded, which, besides breaking with the historicist notion of progress, contributes to the construction of historical consciousness and to the perception that art precedes the separation between erudite and popular, as it antecedes class division in capitalist society. In search of the roots, Pedrosa forsakes nationalism, calling our attention to the primitive, which colonizers were not able to elevate to the category of art.

In fact, Brazil is one of the countries in the world in which African presence is the greatest and the most relevant, to the point where Blacks and Browns

o erudito e o popular ou à divisão de classes da sociedade capitalista. Pedrosa, sem qualquer nacionalismo, mas indo em busca das raízes, chama atenção para o primitivo que os colonizadores não foram capazes de elevar à categoria de arte.

De fato, o Brasil é um dos países no mundo em que a presença africana é maior e mais relevante, a ponto de a população negra (pretos e pardos) representar aproximadamente 56% da população. E a escravidão, que o Brasil foi o último país das Américas a abolir, marca nossa história até os dias de hoje, com a persistente pobreza e a violência que afetam sobretudo essas populações. Desde os anos 1970, com a emergência do Movimento Negro Brasileiro, outras possibilidades de narrar essa história surgiram, sempre incompletas, fragmentadas, mas com a vontade de enfrentar as discriminações recorrentes desde o Brasil colônia.

A barbárie de nossa história colonial, que é inseparável da cultura, coloca-nos diante de uma história que não pode ser compreendida de modo simplista, a partir de dicotomias. Trabalhos de arte, sejam contemporâneos ou de épocas remotas, assim como exposições que trazem a discussão da arte afro-brasileira, têm revelado a violência de nossos processos históricos e as contradições de nossa sociedade.

Nenhuma narrativa sobre a arte afro-brasileira, ou série de mostras sobre o assunto, será suficiente para contemplar tanta variedade de manifestações e de

represent approximately 56 percent of the population. Brazil was the last country in the Americas to abolish slavery, which marks our history until today, with persistent poverty and violence affecting these populations the most. Since the 1970s, with the emergence of Movimento Negro Brasileiro [Brazilian Black Movement], other possibilities for narrating this history have emerged, always incomplete, fragmented, but willing to face the recurrent discrimination since colonial Brazil.

The barbarism of our colonial history, which is intrinsically linked to the culture, places us before a history that cannot be understood simplistically, based on dichotomies. Works of art, whether contemporary or from remote periods, as well as exhibitions that bring to the table the discussion of Afro-Brazilian art, have revealed the violence of our historical processes and the contradictions of our society.

No single narrative about Afro-Brazilian art, or series of exhibitions on the subject, will suffice to contemplate such a variety of manifestations and possible curatorial selections. In fact, there is still much to be researched and exhibited on the topic of peoples who had their memories erased and continue to suffer attacks. It calls our attention how, even up until the 2010s, there were only a few exhibition projects discussing the theme beyond the pioneering and fundamental exhibitions that Emanuel Araujo set up. Any exhibition, no matter how broad it aims to be, by dealing with Afro-Brazilian art will face a fluid

possíveis recortes curatoriais. De fato, há ainda muito a se pesquisar e mostrar sobre o assunto de povos que tiveram suas memórias apagadas e continuam a sofrer ataques. Chama atenção como, até a década de 2010, foram escassos os projetos expositivos que discutem o tema para além das exposições pioneiras e fundamentais que Emanuel Araujo realizou. Qualquer mostra, por mais ampla que se pretenda, ao lidar com a arte afro-brasileira, irá se deparar com um sistema fluido e em constante transformação. A matriz africana se mesclou com a brasileira a ponto de não ser simples sua identificação, uma vez que reinterpretações e reconstruções a partir de novos elementos são constantes no mundo contemporâneo.

A presente mostra, curada por Claudinei Roberto da Silva, membro da Comissão de Artes do MAM São Paulo, além de sua relevância artística e social, é fundamental para a reflexão sobre a história das exposições. Realizada 35 anos depois de *A Mão Afro-Brasileira*, também feita no MAM de São Paulo, por Emanuel Araujo, ela atualiza o debate e reabre um campo de possibilidades. Mais que trazer parte da produção presente na mostra de 1988, como uma reencenação da mostra original, o curador selecionou trabalhos contemporâneos que revelam a excelência da arte e cultura afro-brasileiras atuais.

Esta narrativa, que aborda as primeiras exposições sobre arte afro-brasileira, tem *A Mão Afro-Brasileira* como peça

system in constant transformation. The African matrix was mixed with the Brazilian one to the point where their identification is no longer simple, once reinterpretations and reconstructions from new elements are constant in the contemporary world.

The present exhibition, curated by Claudinei Roberto da Silva, a member of MAM São Paulo's Commission of Arts, besides its artistic and social relevance, is fundamental for the reflection on the history of exhibitions. Carried out thirty-five years after *The Afro-Brazilian Hand*, which was also held at MAM São Paulo, by Emanuel Araujo, this exhibition updates the debate and reopens a realm of possibilities. More than re-exhibiting part of the production present in the 1988 exhibition, as a re-enactment of the original one, the curator selected contemporary works that reveal the excellence of present-day Afro-Brazilian art and culture.

This narrative, which addresses the first exhibitions of Afro-Brazilian art, has *The Afro-Brazilian Hand* as a fundamental piece for the projection of future possibilities. *Hands: 35 Years of the Afro-Brazilian Hand* is encompassed among the giant legacy of Emanuel Araujo's work. The idea for the show was shared with the founder of the Afro Brazil Museum, who was eager to accomplish it in partnership with MAM, but unfortunately was not able to see it materialized. The exhibition values the symbolic production of those who were traditionally relegated to the margins in the official narratives of the institutions that dominated the discussions on art for the past 150 years.

Even if the present text brings many blanks,³ antecedents, and developments

fundamental de projeção de possibilidades de futuro. *Mãos: 35 anos da Mão Afro-Brasileira* está entre o gigante legado do trabalho da Emanuel Araujo. A ideia da mostra foi compartilhada com o fundador do Museu Afro Brasil, que havia se animado em realizar essa parceria com o MAM, mas que, infelizmente, não pôde vê-la concretizada. A exposição valoriza a produção simbólica daqueles que tradicionalmente estiveram relegados às margens nas narrativas oficiais das instituições que dominaram as discussões sobre artes nos últimos 150 anos.

Mesmo que o presente texto traga muitas lacunas,³ antecedentes e desdobramentos que ainda precisam ser contados, é importante reforçar que instituições sólidas e relevantes como o Museu Afro Brasil Emanuel Araujo, parceiro do MAM São Paulo neste projeto, devem muito à *Mão Afro-Brasileira*. A arte do século XXI, assim como os museus e as exposições, apesar de avanços significativos, continuam com o desafio de ultrapassar o racismo estrutural. Eles não podem ser reféns de meras tendências identificadas por agências especializadas, tampouco de categorias herdadas do modernismo, mas podem continuar a elaborar questionamentos que contribuam para a construção de um futuro menos segregado, desigual e mais justo.

that still need to be told, it is important to reinforce that solid and relevant institutions such as the Afro Brazil Museum Emanuel Araujo, MAM São Paulo's partner in this endeavor, owe much to *The Afro-Brazilian Hand*. The 21st-century art, as well as museums and exhibitions, despite significant developments, continue with the challenge of overcoming structural racism. They cannot be hostages of mere tendencies identified by specialized agencies or categories inherited by modernism, but may continue to elaborate questioning which contributes to the construction of a less segregated and unequal future, a fairer one.

NOTAS

¹ O projeto de Mario Pedrosa nunca chegou a ser realizado completamente, mas o Museu do Índio, como o próprio crítico já havia indicado em sua proposta, mesmo sem sede, já possuía uma estrutura, um rico acervo e uma organização desenvolvida. A noção de Arte Popular, para Pedrosa, num momento em que ele defendia o que chamou de arte de re-taguarda, uma arte que recusa a fatalidade tecnológica e do progresso, apontava para o artesanal, para o fazer dos que vêm de baixo, enfim, para o lugar social dos desprivilegiados, algo distante da noção de arte como aliada da indústria, que o crítico havia defendido nos anos 1950. Já o Museu de Imagens do Inconsciente havia surgido em 1952, depois que Nise da Silveira, médica psiquiatra, e o artista Almir Mavignier começaram a trabalhar com internos do Hospital Psiquiátrico Pedro II. Entre 1946 e 1951, vários artistas foram reconhecidos, e Pedrosa foi um defensor de suas qualidades estéticas. Ao lado de Ivan Serpa e Abraham Palatnik, o crítico aproximou-se do ateliê e estabeleceu uma interlocução com Nise da Silveira, no momento em que elaborava sua tese sobre arte e Gestalt. Pedrosa conseguiu convencê-la a emprestar obras de Emygdio de Barros, artista participante dos ateliês, para a 2ª Bienal de São Paulo, em 1953. Um ano antes, Nise da Silveira havia fundado o Museu de Imagens do Inconsciente, uma espécie de museu-escola, a partir da produção artística dos ateliês. Pedrosa já havia levado o então diretor artístico do MAM de São Paulo, Léon Degand, que elaborou para o museu paulista a mostra *9 Artistas do Engenho de Dentro*. Aos poucos, o Museu de Imagens do Inconsciente cresceu e se tornou um centro interdisciplinar que envolve arte, clínica, investigação sobre teorias da psicologia e psiquiatria. Seu acervo possui atualmente cerca de 350 mil obras. Nos últimos anos de vida, entre 1979 e 1980, Mario Pedrosa se manteve próximo da Sociedade Amigos do Museu de Imagens do Inconsciente.

² A *Mostra do Redescobrimento* foi dividida nos seguintes módulos: *A Primeira Descoberta da América, Artes Indígenas, Carta de Pero Vaz de Caminha, Arte Barroca, Arte Afro-Brasileira, Negro de Corpo e Alma, Arte Popular, Arte do Século XIX, Arte Moderna, Imagens do Inconsciente, Arte Contemporânea, O Olhar Distante* e *Cine Caverna*.

NOTES

¹ Pedrosa's project was ultimately never completed, but the Museum of the Indigenous Peoples, as the art critic himself had specified in his proposal, already had a structure, a rich collection, and an extensive archive, and was, in practical terms, a fully developed organization, even if it still lacked a headquarters building. For Pedrosa, the notion of Popular Art, at a time when he advocated for what he called "rearguard art," an art that rejects the technological fatality, in other words, a fatality that ensues from progress, pointed towards an artisanal, craft-oriented making, towards the making of those who come from below, namely towards the social place of the underprivileged, somewhat distant from the notion of art as an ally of industry, as the critic had championed in the 1950s. The Museum of Images of the Unconscious, in its turn, had been set up in 1952, after the psychiatrist Nise da Silveira and the artist Almir Mavignier began working with psychiatric patients at the Pedro II Psychiatric Hospital, also known as Engenho de Dentro Psychiatric Hospital. Between 1946 and 1951, several artists gained recognition, and Pedrosa was an espouser of the aesthetic qualities of the patients' artistic output. Along with artists Ivan Serpa and Abraham Palatnik, the art critic began frequenting the studio and engaged in interlocution with Nise da Silveira, at the same time as he elaborated his thesis on art and Gestalt. Pedrosa managed to convince her to loan works by Emygdio de Barros, an artist who participated in the studio's activities, for the 2nd Bienal de São Paulo, in 1953. The previous year, Nise da Silveira had founded the Museum of Images of the Unconscious, a museum-school of sorts, based on the artistic production that emerged in the studio. Pedrosa had already taken the then artistic director of MAM São Paulo Léon Degand to visit the studio, and Degand organized an exhibition for the São Paulo museum entitled *9 Artists from Engenho de Dentro*. The Museum of Images of the Unconscious slowly grew, eventually turning into an interdisciplinary center that integrates art practice, a psychiatric clinic, and investigation into psychiatric and psychology theories. Its collection currently includes around 350,000 artworks. In the final years of his life, between 1979 and 1980, Mario Pedrosa still closely followed the activities of the Friends of the Museum of Images of the Unconscious Society.

² The *Rediscovery Exhibition* was divided into the following modules: *The First Discovery of America, Native Arts, Letter from Pero Vaz de Caminha, Baroque Art, Afro-Brazilian Art, Black in Body and Soul, Popular Arts, 19th-Century Art, Modern Art, Images of the Unconscious, Contemporary Art, The Distant View, and Cine Caverna* [Cine Cave].

³ Entre as diversas mostras recentes que abordam a discussão está *Territórios: artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca*, curada por Tadeu Chiarelli, em 2016, na Pinacoteca de São Paulo. A mesma instituição realizou *Enciclopédia Negra*, em 2021, com curadoria de Flávio dos Santos Gomes, Jaime Lauriano e Lília Moritz Schwarcz. Em 2016, o Itaú Cultural realizou *Diálogos Ausentes*, com curadoria de Diane Lima e Rosana Paulino. O Masp, junto com o Instituto Tomie Ohtake, inaugurou, em 2018, *Histórias Afro-Atlânticas*, com curadoria de Adriano Pedrosa, Ayrson Heráclito, Hélio Menezes, Lília Schwarcz e Tomás Toledo. Antes disso, Adriano Pedrosa e Lília Schwarcz haviam feito *Histórias Mestiças*, em 2014, no Instituto Tomie Ohtake. Muitas iniciativas, principalmente desde 2010, que não cabem neste breve texto foram relevantes para a discussão, em especial mostras em museus de diversas capitais do país, além de Bienais, Trienais e Panoramas da Arte Brasileira, entre outros, isso sem contar as exposições que o Sesc vem promovendo em muitas de suas unidades.

³ Among the several recent shows which approach the discussion is *Territories: Afro-Descendant Artists in the Collection of the Pinacoteca*, curated by Tadeu Chiarelli in 2016 at Pinacoteca de São Paulo. The same institution held *Black Encyclopedia* in 2021, curated by Flávio dos Santos Gomes, Jaime Lauriano, and Lília Moritz Schwarcz. In 2016, Itaú Cultural carried out *Absent Dialogues*, curated by Diane Lima and Rosana Paulino. MASP, along with Instituto Tomie Ohtake, inaugurated, in 2018, *Afro-Atlantic Histories*, curated by Adriano Pedrosa, Ayrson Heráclito, Hélio Menezes, Lília Schwarcz, and Tomás Toledo. Previously, Adriano Pedrosa and Lília Schwarcz had organized *Miscegenation Histories*, in 2014, at Instituto Tomie Ohtake. Many initiatives, especially since 2010, were relevant for the discussion and cannot all be included in this brief text, especially works in museums from several capitals of the country, as well as biennials, triennials, and the Panoramas of Brazilian Art, among others, besides many exhibitions that Sesc often promotes in many of its units.

REFERÊNCIAS

AGUILAR, Nelson (2000). “Curador descarta novidades” [entrevista concedida] a cf. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 19 abr. 2000. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1904200007.htm>.

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

CARDOSO, Lourenço e MÜLLER, Tânia M. P. (orgs.) (2017). *Branquitude: estudos sobre a identidade branca no Brasil*. Curitiba, Appris.

MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO: ARTE AFRO-BRASILEIRA (2000a).

MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO: NEGRO DE CORPO E ALMA (2000b). São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo/Associação Brasil 500 anos Artes Visuais.

O MUSEU AFRO BRASIL (2010). São Paulo, Banco Safra.

PAIVA, Andréa Lúcia da Silva de (2007). “Museu dos Escravos, Museu da Abolição: o Museu do Negro e a arte de colecionar para patrimoniar”. In: ABREU, Regina, CHAGAS, Mário de Souza e SANTOS, Myrian Sepúlveda dos (orgs.). *Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas*. Rio de Janeiro, Garamond/MINC/IPHAN/DEMU.

PEDROSA, Mario (1995a). “O novo MAM terá cinco Museus”. In: ARANTES, Otilia (org.). *Política das Artes: textos escolhidos I*. São Paulo, Edusp, p. 310.

_____. (1995b). “Variações sem tema ou a Arte da Retaguarda”. In: ARANTES, Otilia (org.). *Política das Artes: textos escolhidos I*. São Paulo, Edusp, pp. 341-347.

REFERENCES

Aguilar, Nelson. 2000. “Curador descarta novidades.” Ilustrada. *Folha de S.Paulo* (São Paulo), April 19, 2000. <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1904200007.htm>.

Araujo, Emanuel, ed. 1988. *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Tenenge.

Cardoso, Lourenço, and Tânia M. P. Müller, eds. 2017. *Branquitude: estudos sobre a identidade branca no Brasil*. Curitiba: Appris.

Mostra do Redescobrimto: Afro-Brazilian Art. 2000a. Translated by John Norman and Paulo Henriques Brito. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo/Associação Brasil 500 anos Artes Visuais.

Mostra do Redescobrimto: Black in Body and Soul. 2000b. Translated by H. Sabrina Gledhill and Katica Szabo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo/Associação Brasil 500 anos Artes Visuais.

O Museu Afro Brasil. 2010. São Paulo: Banco Safra.

Paiva, Andréa Lúcia da Silva de. 2007. “Museu dos Escravos, Museu da Abolição: o Museu do Negro e a arte de colecionar para patrimoniar.” In *Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas*, edited by Regina Abreu, Mário de Souza Chagas, and Myrian Sepúlveda dos Santos. Rio de Janeiro: Garamond/MINC/IPHAN/DEMU.

Pedrosa, Mario. 1995a. “O novo MAM terá cinco Museus.” In *Política das Artes: textos escolhidos I*, edited by Otilia Arantes, 310. São Paulo: Edusp.

_____. 1995b. “Variações sem tema ou a Arte da Retaguarda”. In *Política das Artes: textos escolhidos I*, edited by Otilia Arantes, 341–347. São Paulo: Edusp.

MUSEU AFRO BRASIL EMANOEL ARAUJO: EDUCAÇÃO MUSEAL COMO PRÁTICA DA LIBERDADE

AFRO BRAZIL MUSEUM EMANOEL ARAUJO: MUSEUM EDUCATION AS A PRACTICE OF FREEDOM

Siméia de Mello Araújo

coordenadora do Núcleo de Educação do Museu Afro Brasil Emanuel Araujo

coordinator of the Education Department at Afro Brazil Museum Emanuel Araujo

Fundado em 2004, o Museu Afro Brasil Emanuel Araujo tem se tornado um espaço inquestionável de disputa, que se dá principalmente no campo das narrativas sobre o Brasil. Resultado do olhar lúcido e do trabalho talentoso do artista e curador Emanuel Araujo, trata-se de um dos primeiros museus a apresentar a história, a cultura e as artes a partir da perspectiva negra, evidenciando seu protagonismo na construção do Brasil em todas as suas formas e sentidos. A mão afro-brasileira que não só construiu, mas também desenhou valores civilizatórios é o cerne do MAB Emanuel Araujo e, portanto, um espaço incontestado da memória brasileira.

Trinta e cinco anos depois de curar *A Mão Afro-Brasileira* (1988), Emanuel Araujo nos deixa um legado frutífero no campo das artes e da cultura nacional, que agora não apenas se apresenta no Museu Afro Brasil Emanuel Araujo, enquanto

Founded in 2004, the Afro Brazil Museum Emanuel Araujo has become an unquestionable space for dispute and discussion, particularly in the field of narratives about Brazil. As a result of the lucid vision and talented work of the artist and curator Emanuel Araujo, it is one of the first museums to present history, culture, and the arts from a Black perspective, foregrounding the protagonism of Black people in the construction of Brazil, in all of its meanings and manifestations. The Afro-Brazilian hands, which not only forged but also shaped civilizing values, are at the heart of the Afro Brazil Museum Emanuel Araujo, becoming an incontestable space for Brazilian memory.

Thirty-five years after curating *The Afro-Brazilian Hand* (1988), Emanuel Araujo bequeathed to us a fruitful legacy in the art field and national culture, which is not

patrimônio cultural inequívoco, mas se amplia em sua prática cotidiana. Há também um legado imensurável na produção de conhecimento e na formação de artistas, educadores e intelectuais que hoje são protagonistas da cena cultural afro-brasileira.

Contudo, ele não é fruto de uma luta isolada para manter vivas e pulsantes perspectivas de arte e história que não sejam reduzidas pela hierarquia do humano e da vida. O Museu Afro Brasil Emanuel Araújo é também resultado de uma luta coletiva pela emancipação travada ao longo dos anos pelo Movimento Negro. Não por acaso, a lei 10.639/2003,¹ que neste ano completa vinte anos, é a base que alicerça a atuação do Núcleo de Educação do Museu Afro Brasil Emanuel Araújo.

Nas encruzilhadas que compõem este Museu, encontram-se as possibilidades de mediação e de sentidos nas quais o Núcleo de Educação constrói sua atuação. Por meio do sensível que atravessa o fazer artístico, há uma profícua oportunidade de construção de conhecimentos sobre história, arte, cultura e memória, tornando-se, nestes quase vinte anos de existência, uma referência na educação antirracista, tanto para escolas quanto para universidades. Além disso, um celeiro de intelectualidades tem sido gestado nestes 12 mil metros quadrados, formando inúmeros docentes, curadores, artistas premiados, profissionais dos mais diversos campos que atuam tanto no Brasil como internacionalmente.

only exhibited at the Afro Brazil Museum Emanuel Araújo, as incontestable cultural heritage but now expands itself in the daily practices of the institution. Furthermore, there is also an immeasurable legacy manifest in the production of knowledge and the formation and training of artists, educators, and intellectuals who are currently protagonists in the Afro-Brazilian cultural scene.

Nonetheless, this legacy does not result from an isolated battle for keeping alive and vibrant perspectives on art and history that are not reduced by the hierarchies of human beings and life. The Afro Brazil Museum Emanuel Araújo is also the result of a collective struggle for emancipation taken up by the Black Movement. The Brazilian law 10.639/2003,¹ which this year celebrates twenty years since its enactment, is the foundation upon which the work of the Education Department of the Afro Brazil Museum Emanuel Araújo is built.

From the crossroads and intersections that constitute this Museum there emerge meanings and narratives, upon which the Education Department builds its work. Through the sensible that traverses the making of art, fertile opportunities arise for building knowledge about history, art, culture, and memory, which makes the Education Department a reference in antiracist education throughout its almost twenty years of existence, both in schools and in higher education. In addition, the twelve thousand square meters where the institution was laid down have reaped a bountiful harvest of intellectuals, educators, teachers, curators, prominent artists, and professionals from different fields.

Cabe, por fim, destacar a atuação do Núcleo de Educação por meio de uma pedagogia da diversidade. Afinal, o racismo, ao construir imaginários deturpados acerca das pessoas negras e suas experiências, sedimenta desigualdades que atravessam a trajetória da maioria da população brasileira, tornando-se um obstáculo ao desenvolvimento pleno da cidadania e de uma efetiva democracia. Construir uma educação para a prática da liberdade é parte essencial do fazer cotidiano do Núcleo de Educação e, portanto, indissociável de uma educação antirracista. É nesses espaços alargados por múltiplos olhares e perspectivas, como a vida costuma ser, que o Núcleo de Educação do Museu Afro Brasil Emanuel Araújo vem se constituindo, dando sentidos mais plurais à arte e à história, enquanto constrói e reconstrói memórias que o Brasil insiste em desconhecer.

São Paulo, 16 de agosto de 2023.

NOTAS

¹ A lei 10.639/2003, que estabelece a inclusão do ensino de “História e Cultura Afro-Brasileira” na rede de ensino do país, é resultado inegável de uma luta histórica do Movimento Negro na busca por uma educação emancipatória.

Finally, it is worth highlighting the pedagogy of diversity that guides the work of MAB's Education Department. After all, in constructing distorted imaginaries around Black people and their experiences, racism sediments inequalities that permeate the trajectories of the vast majority of the Brazilian population, posing as an obstacle to the full development of citizenship and the creation of an effective democracy. To construct an education for the practice of freedom—remembering Paulo Freire—is an essential part of the everyday work of the Education Department, and thus is indissociable from an antiracist education. It is in these spaces widened and deepened by a profusion of gazes and perspectives, as life tends to be, that the Education Department of the Afro Brazil Museum Emanuel Araújo unremittingly constitutes itself, yielding more pluralistic meanings to art and history, while constructing and reconstructing memories that Brazil persists in whitewashing.

São Paulo, August 16, 2023.

NOTES

¹ Law 10.639/2003 establishes and promotes the compulsory teaching of “Afro-Brazilian History and Culture” in the Brazilian public school system as an indisputable result of the historical fight waged by the Black Movement in the pursuit of an emancipatory education.

OBRA

ARTWORKS



PETER DE BRITO
(Gastão Vidigal, SP, 1967)

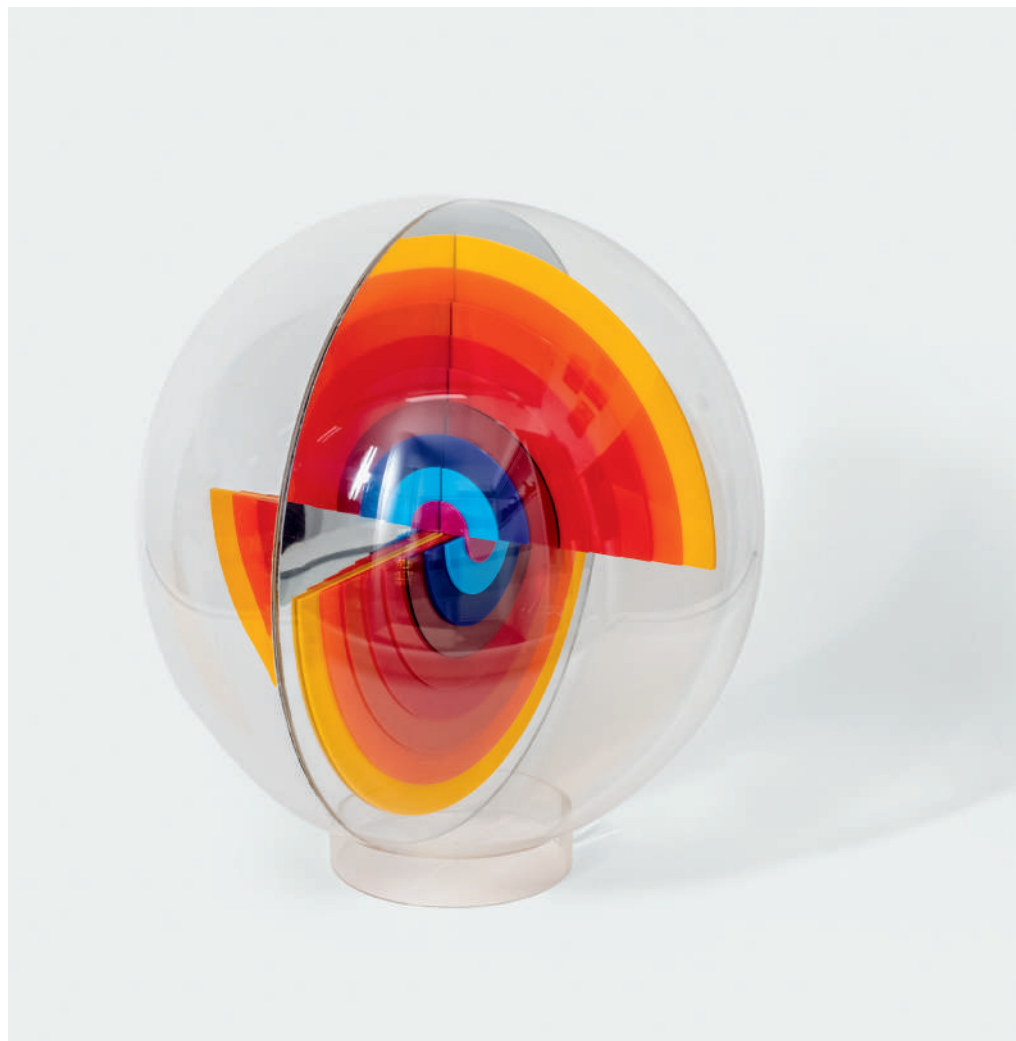
Mimese, 2005, fotografia em cores [full-color photography],
25 x 38 cm, coleção do artista [artist's collection]

1-2



1 Eugenia (família), 2023, descoloração com cândida (água sanitária)
em tecido preto [bleaching with liquid bleach on black textile],
199 x 140 cm, coleção do artista [artist's collection]

2 Eugenia (Moisés e Amélia), 2023, descoloração com cândida
(água sanitária) em tecido preto [bleaching with liquid bleach on black
textile], 158 x 151 cm, coleção do artista [artist's collection]



EDIVAL RAMOSA

(São Gonçalo, RJ, 1940 – Picinguaba, SP, 2015)

Sem título [Untitled], 2005, acrílico espelhado
[acrylic mirror], 51,5 x 50,5 cm (com base [with base]),
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo



EMAYE-NATALIA MARQUES

(São Joaquim da Barra, SP, 1986)

Berço, 2023, garrafa de água, facão, lona, fralda, chupeta, sapatinho de bebê,
tecido de linho branco [water bottle, machete, tarp, diaper, pacifier, baby shoes,
white linen fabric], 93 x 77 cm, coleção particular [private collection]



ROMMULO VIEIRA
CONCEIÇÃO
(Salvador, BA, 1968)

Entre, 2011, madeira, laca e metal [wood, lacquer, and metal],
210 x 130 x 150 cm, Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo



Duas Pias ou quando o lugar se transforma em conteúdo,
2019, porcelana, resina e tinta automotiva [porcelain, resin, and
automotive paint], 32,5 x 170 x 100 cm (pias [sinks]),
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo



1-2

SIDNEY AMARAL

(São Paulo, SP, 1973 – São Paulo, SP, 2017)

1 **Bem me quer, mau me quer, da série [from the series] “Relações delicadas”**, 2010, aquarela, grafite e nanquim sobre papel [watercolor, graphite, and China ink on paper], 100,7 x 71 cm, Coleção [Collection] MAM São Paulo, doação [donated by] Lucimara Amaral, Lisieux Amaral e [and] Almeida & Dale Galeria de Arte, 2023

2 **Embate – O eu e o outro**, 2014, aquarela, grafite e nanquim sobre papel [watercolor, graphite, and China ink on paper], 99 x 69,5 cm, Coleção [Collection] MAM São Paulo, doação [donated by] Lucimara Amaral, Lisieux Amaral e [and] Almeida & Dale Galeria de Arte, 2023



PAULO NAZARETH

(Governador Valadares, MG, 1977)

Sem título [Untitled], 2013, impressão em jato de tinta sobre papel [ink jet print on paper], 85 x 111 cm (cada [each]), Coleção [Collection] MAM São Paulo, doação do artista por intermédio do [donated by the artist through the] Clube de Colecionadores de Fotografia MAM São Paulo, 2014



SONIA GOMES

(Caetanópolis, MG, 1948)

Jabuticaba, 2021, tecidos diversos, contas, canutilho, corda de náilon sobre madeira [various fabrics, beads, bugle beads, nylon rope on wood], 64 x 12 x 13 cm, coleção da artista [artist's collection]. Cortesia da artista e [Courtesy of the artist and] Mendes Wood DM São Paulo, Brussels, New York

SÉRGIO ADRIANO H

(Joinville, SC, 1975)

Branco sobre Branco I, da série [from the series] "História do Brasil

'Civilizados'", 2021, colagem sobre tela e carimbo com a palavra NEGRO [collage on canvas stamped with the word NEGRO], 60 x 50 x 4 cm

Branco sobre Branco II, da série [from the series] "História do Brasil

'Civilizados'", 2021, colagem sobre tela e carimbo com a palavra PRETO [collage on canvas stamped with the word PRETO], 60 x 50 x 4 cm

Civilizados V, da série [from the series] "História do Brasil

'Civilizados'", 2020, colagem sobre tela e carimbo com a palavra PRETO [collage on canvas stamped with the word PRETO], 60 x 50 x 4 cm
Coleção do artista [Artist's collection]



ROSANA PAULINO

(São Paulo, SP, 1967)

Bastidores, 1997, imagem transferida sobre tecido, bastidor e linha de costura [transferred image on textile, hoop, and sewing thread], aprox. [approx.] 31,8 x 187,2 x 1,4 cm, Coleção [Collection] MAM São Paulo, doação da artista por intermédio do [donated by the artist through the] Clube de Colecionadores de Fotografia MAM São Paulo, 2014



1-2

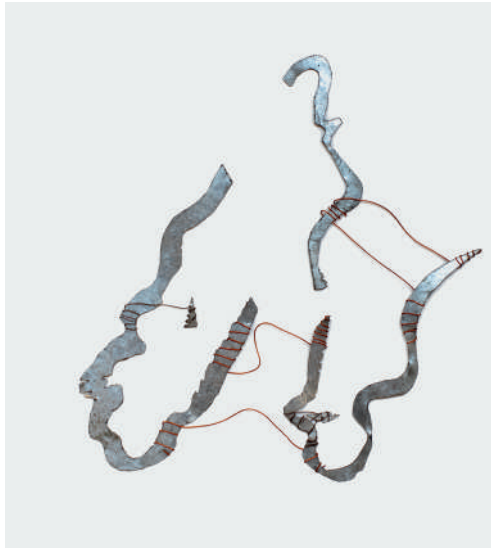
**JOSÉ ADÁRIO
DOS SANTOS**
(Salvador, BA, 1988)

1 **Ferramentas de orixá [Opá Ossaim]**, 1994, metal, 83 x 37,5 x 37,5 cm,
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

2 **Ferramentas de orixá [Ossaim / Oxumarê]**, 2019, metal,
81,5 x 22,5 x 13 cm, Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo



Ferramentas de orixá [Exu / Ogum], s.d. [n.d.], metal,
72 x 38 x 12,5 cm, Acervo [Collection]
Museu Afro Brasil Emanoel Araujo



1-2

3

REBECA CARAPIÁ

(Salvador, BA, 1988)

1 Das palavras que não vou dizer [Matriz-escultura 3, pesquisa: Como colocar ar nas palavras], 2023, chapa galvanizada e fios de cobre [galvanized sheet and copper wire], 19 x 12 cm, cortesia [courtesy of] Galeria Leme

3 Das palavras que não vou dizer [Matriz-escultura 2, pesquisa: Como colocar ar nas palavras], 2023, chapa galvanizada e fios de cobre [galvanized sheet and copper wire], 23 x 15,5 cm, cortesia [courtesy of] Galeria Leme

2 Das palavras que não vou dizer [Gravura Matriz-escultura 2], 2023, gravura [engraving], 40 x 30 cm, cortesia [courtesy of] Galeria Leme



Palavras de ferro e ar – escultura 2, da série [from the series] “Como colocar ar nas palavras”, 2019, ferro [iron], 210 x 70 cm, Coleção [Collection] Lorena Pinheiro Lima



Palavras de ferro e ar – escultura 10, da série [from the series] “Como colocar ar nas palavras”, 2020, ferro [iron], 208 x 130 cm, Coleção [Collection] Rita e [and] Rodolfo Barreto



1-2

1-2

3

4



**TAYGOARA
SCHIAVINOTO**
(Ribeirão Preto, SP, 1985)

1 Sem título, da série [Untitled, from the series] "Lâminas", 2022, madeira (cedro-rosa ebanizado) [wood (ebonized pink cedar)], 155 x 54 cm, coleção do artista [artist's collection]

2 Sem título [Untitled], 2022, madeira (cedro-rosa ebanizado) [wood (ebonized pink cedar)], 50 x 60 cm, coleção do artista [artist's collection]

3 Sem título [Untitled], 2022, madeira (cedro-rosa ebanizado) [wood (ebonized pink cedar)], 58 x 42 cm, coleção do artista [artist's collection]

4 Sem título [Untitled], 2022, madeira (cedro-rosa ebanizado) [wood (ebonized pink cedar)], 58 x 42 cm, coleção do artista [artist's collection]

RUBEM VALENTIM
(Salvador, BA, 1922 – São Paulo, SP, 1991)

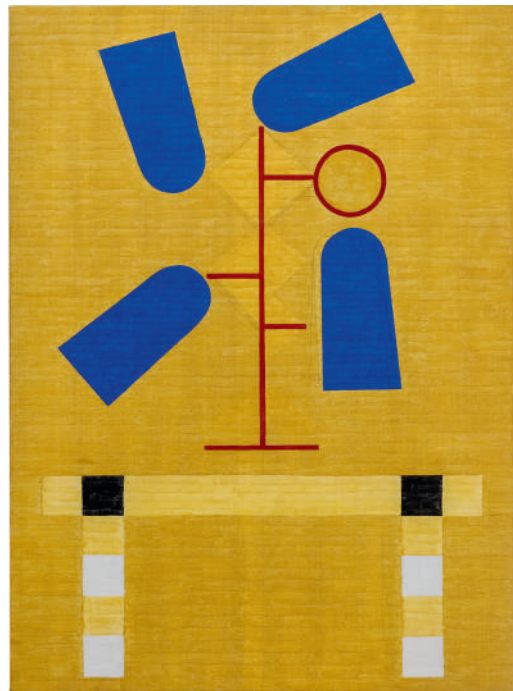
1 Relevo Emblema, 1982, relevo em madeira [relief wood carving], 112 x 72 x 5 cm, Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araújo

2 Relevo Emblema, 1982, relevo em madeira [relief wood carving], 112 x 72 x 5 cm, Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araújo

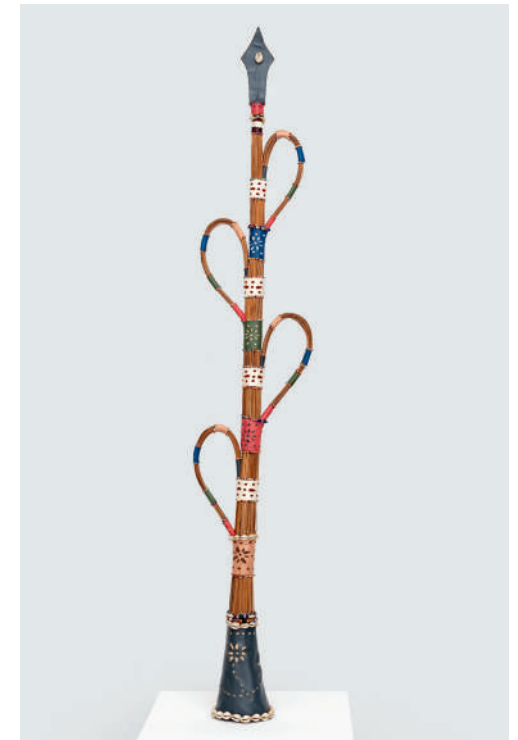


1-2-3

1-2



4-5



ANDRÉ RICARDO

(São Paulo, SP, 1985)

1 Sem título [Untitled], 2023, têmpera ovo sobre linho [tempera on linen], 35 x 27 cm, coleção do artista [artist's collection]

2 Quando voltei da Bahia, 2023, têmpera ovo sobre linho [tempera on linen], 45,5 x 35,5 cm, coleção do artista [artist's collection]

3 Sem título [Untitled], 2023, têmpera ovo sobre linho [tempera on linen], 48,5 x 35,5 cm, coleção do artista [artist's collection]

4 Sem título [Untitled], 2023, têmpera ovo sobre linho [tempera on linen], 105 x 72 cm, coleção particular [private collection]

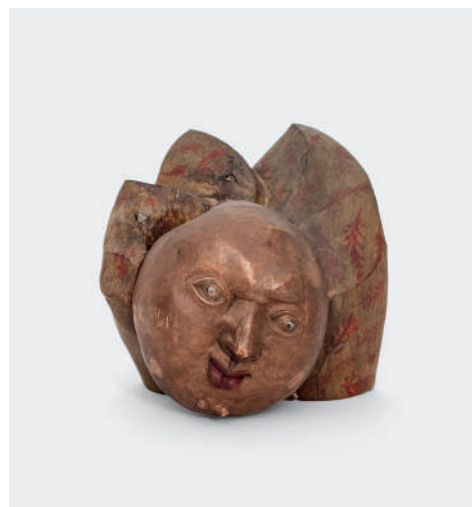
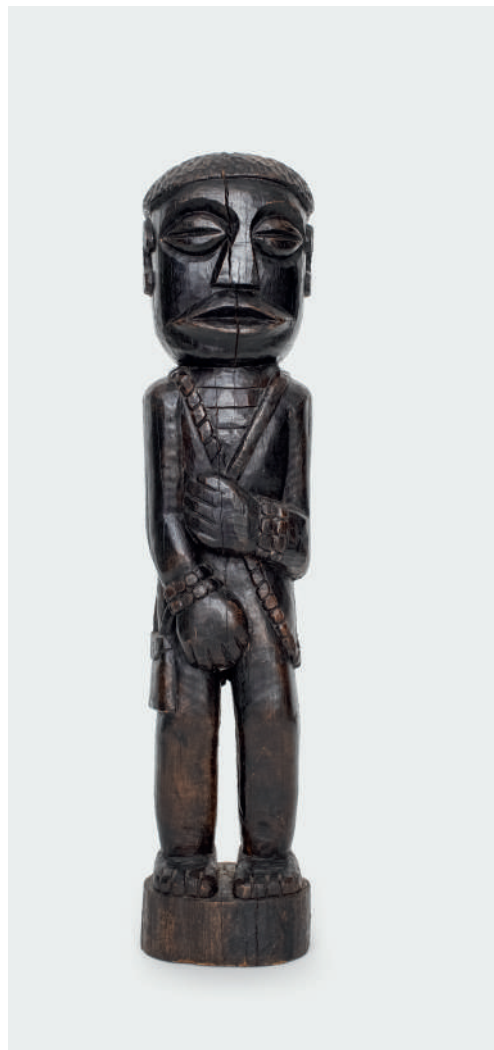
5 Sem título [Untitled], 2023, têmpera ovo sobre linho [tempera on linen], 110 x 80 cm, coleção particular [private collection]

MESTRE DIDI

(Salvador, BA, 1917 – Salvador, BA, 2013)

1 Sem título [Untitled], s.d. [n.d.], fibra vegetal, búzios, miçangas, contas de plástico, sementes, tecido, couro sintético [plant fiber, seashells, beads, plastic beads, seeds, textile, artificial leather], 130 x 44 x 9,3 cm, Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanuel Araujo

2 Sem título [Untitled], 1984, nervura de palmeira, couro, conta e búzio [palm leaf veins, leather, beads, and seashells], 137 x 23,5 x 13 cm, Coleção [Collection] MAM São Paulo, doação [donated by] Cleusa Garfinkel por intermédio do [through the] Núcleo Contemporâneo MAM São Paulo, 2015



AGNALDO MANUEL DOS SANTOS

(Ilha de Itaparica, BA, 1926 – Salvador, BA, 1962)

Oxóssi, 1953–1962, madeira [wood], 60 x 13 x 11,5 cm, Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

MAURINO DE ARAÚJO

(Rio Casca, MG, 1943 – Belo Horizonte, MG, 2020)

1 Sem título [Untitled], déc. 1970 [1970s], madeira e tinta [wood and paint], 33 x 26 x 27 cm, coleção particular [private collection]

2 Sem título [Untitled], 1982, madeira [wood], 19 x 17,5 x 16 cm, coleção particular [private collection]

1

1

2

2

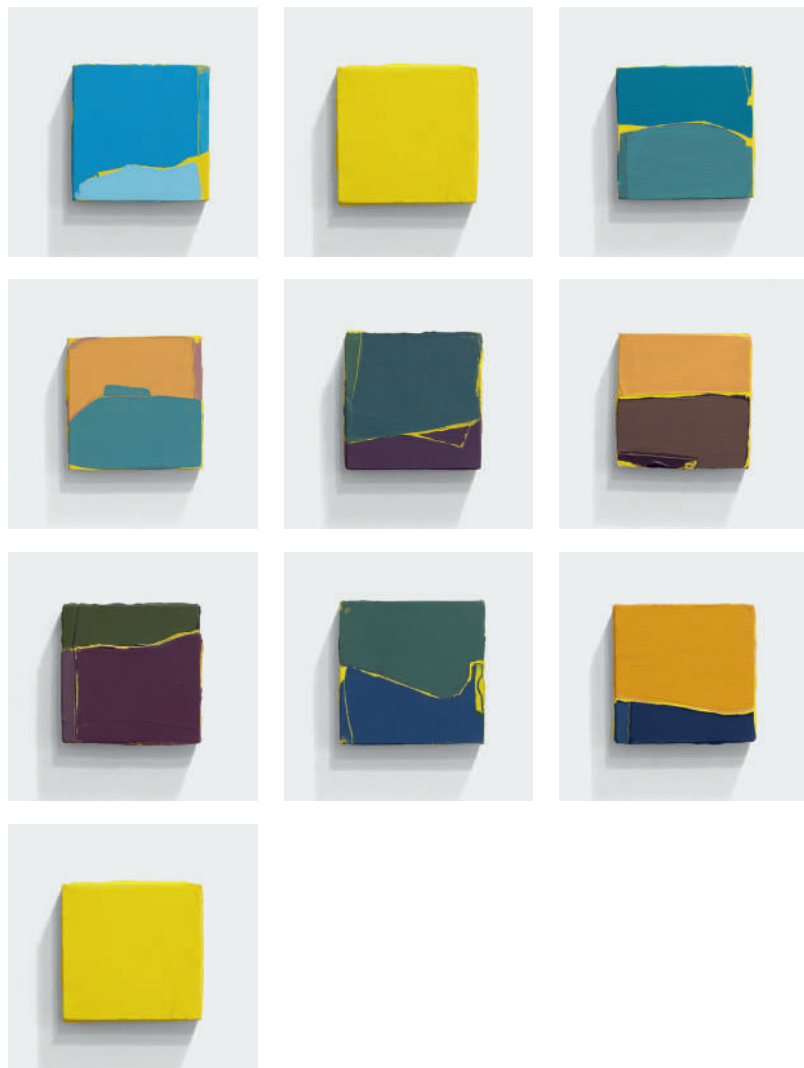


COSME MARTINS

(São Bento, MA, 1959)

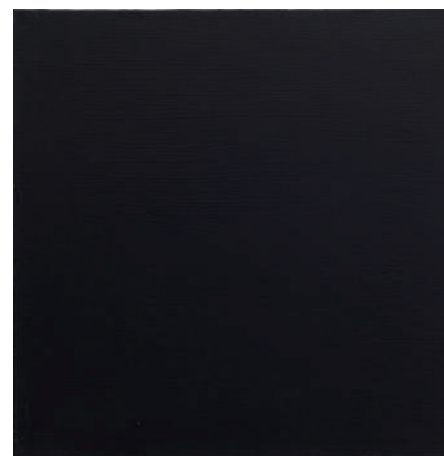
1 Sem título [Untitled], 2023, acrílica sobre tela [acrylic on canvas], 42 x 63 cm, Coleção [Collection] Jack Luna

2 Sem título [Untitled], 2023, acrílica sobre tela [acrylic on canvas], 40 x 42 cm, Coleção [Collection] Jack Luna



EDU SILVA
 (São Paulo, SP, 1979)

Sem título [Untitled], 2018, acrílica sobre tela
 [acrylic on canvas], 10 x 10 x 2 cm (cada [each]),
 Acervo [Collection] Galeria Luis Maluf



Tensões II, 2018, acrílica sobre tela
 [acrylic on canvas], 40 x 40 x 2 cm (cada [each]),
 Acervo [Collection] Galeria Luis Maluf



LUIZ 83
(São Paulo, SP, 1983)

Sem título [Untitled], 2023, guache e graffiti sobre papel [gouache and graffiti on paper], 24 x 16 cm
(cada [each]), coleção do artista [artist's collection]



Sem título [Untitled], 2020, nanquim e graffiti sobre papel [China ink and graffiti on paper], 21 x 15 x 0,3 cm
(cada [each]), coleção do artista [artist's collection]



LUIZ 83

(São Paulo, SP, 1983)

Sem título [Untitled], 2023, fibra de vidro e tinta automotiva [fiberglass and automotive paint], 100 x 86 x 50 cm, coleção do artista [artist's collection]



EMANOEL ARAUJO

(Santo Amaro, BA, 1940 – São Paulo, SP, 2022)

Estrutura Vermelha, 1981, madeira laqueada [lacquered wood], 102 x 64 x 31 cm, Coleção [Collection] MAM São Paulo, Prêmio [Award] Caixa Econômica Federal – Panorama 1981, 1981

Esta obra foi restaurada como parte da celebração dos 35 anos da mostra *A Mão Afro-Brasileira* (1988) e exibida no MAB Emanuel Araujo. [This artwork was restored as part of the celebration of the 35th anniversary of the show *The Afro-Brazilian Hand* (1988) and exhibited at MAB Emanuel Araujo.]



EMANOEL ARAUJO

(Santo Amaro, BA, 1940 – São Paulo, SP, 2022)

Composição roxa e vermelha, 1979,

xilogravura [woodcut], 74 x 53 cm, coleção particular [private collection]



Detalhes verdes e marrons, s.d. [n.d.],

xilogravura [woodcut], 103 x 73 cm, coleção particular [private collection]



EMANOEL ARAUJO

(Santo Amaro, BA, 1940 – São Paulo, SP, 2022)

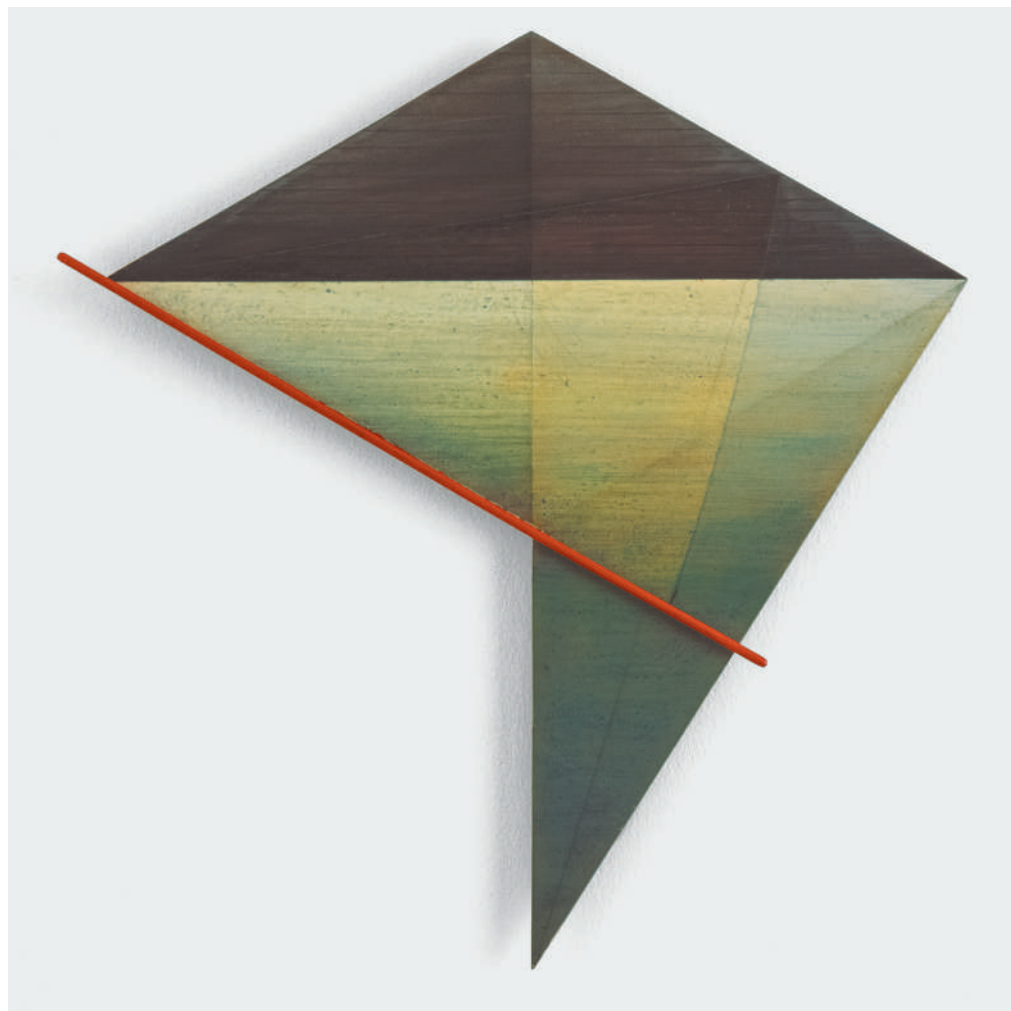
Retrato da mesma senhora, 1970, xilogravura em cores [color woodcut], 108,3 x 71,3 x 4 cm (com moldura [framed]), Coleção [Collection] MAM São Paulo, doação do artista [donated by the artist], 1970

Obra exibida no MAB Emmanoel Araújo.
[Work exhibited at MAB Emmanoel Araújo.]



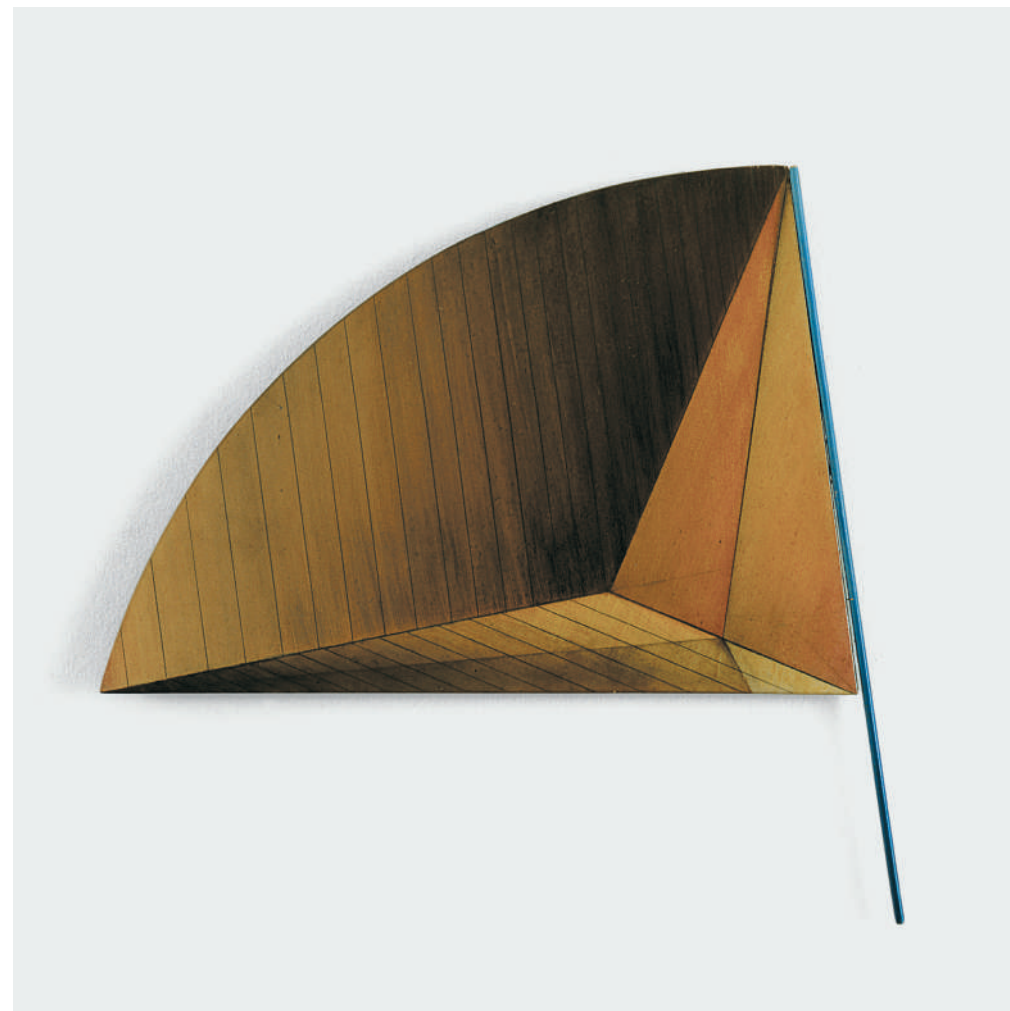
Sem título [Untitled], 1967, xilogravura em cores [color woodcut], 92,3 x 70,4 x 0,4 cm, Coleção [Collection] MAM São Paulo, doação [donated by] Nogueira Baptista Etlin, 2006

Esta obra foi restaurada como parte da celebração dos 35 anos da mostra *A Mão Afro-Brasileira* (1988) e exibida no MAB Emmanoel Araújo. [This artwork was restored as part of the celebration of the 35th anniversary of the show *The Afro-Brazilian Hand* (1988) and exhibited at MAB Emmanoel Araújo.]

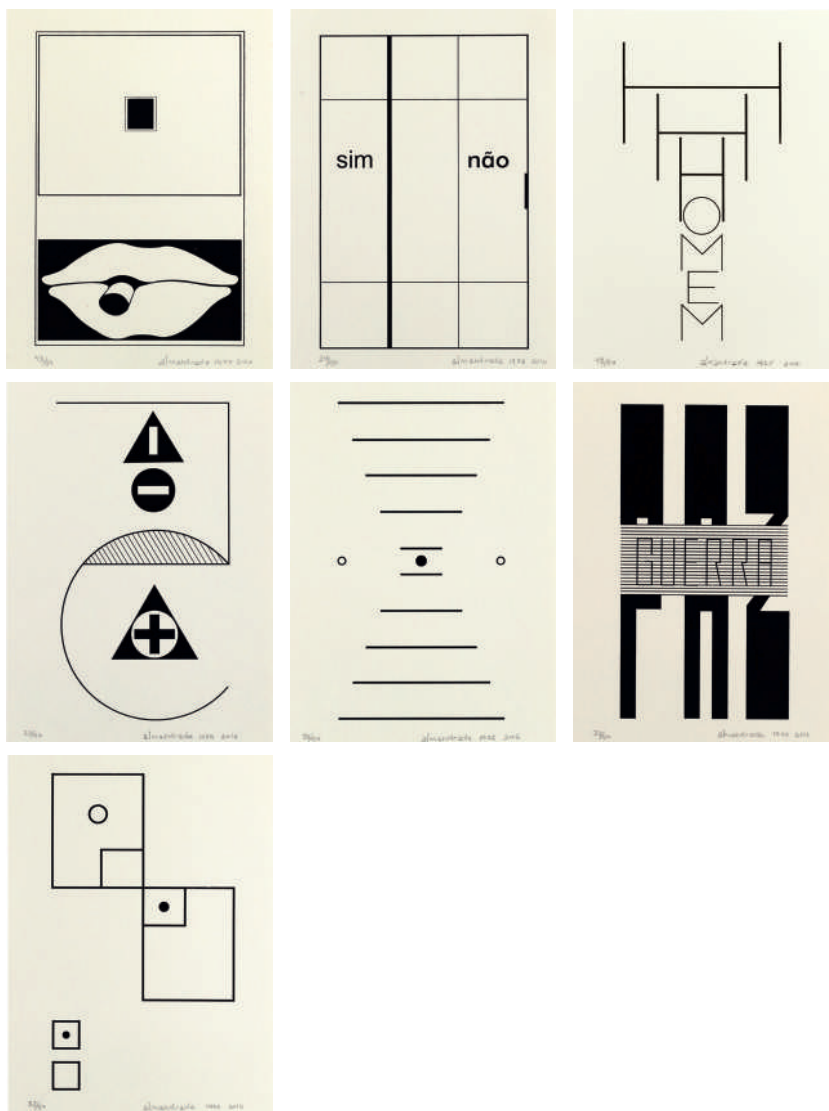


GENILSON SOARES
(João Pessoa, PB, 1940)

Sem título [Untitled], s.d. [n.d.], acrílica e grafite sobre madeira e aglomerado [acrylic and graphite on wood and chipboard], 65 x 60 x 4 cm, Coleção [Collection] MAM São Paulo, doação [donated by] São Marco Minas S.A. Condutores Elétricos, 1989



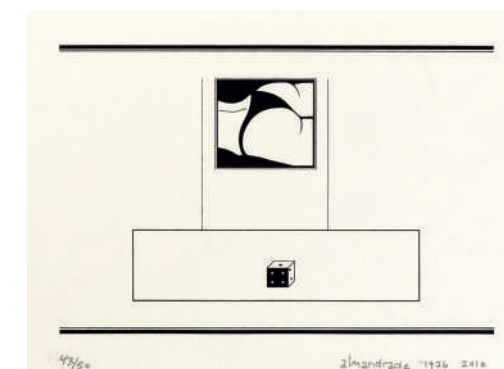
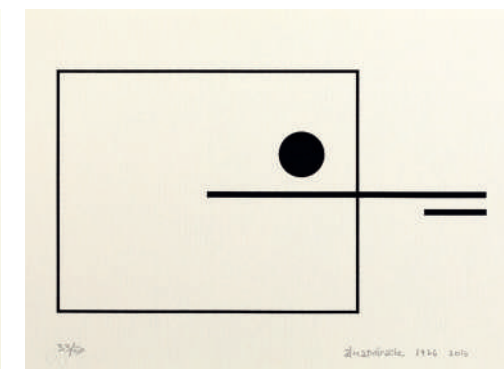
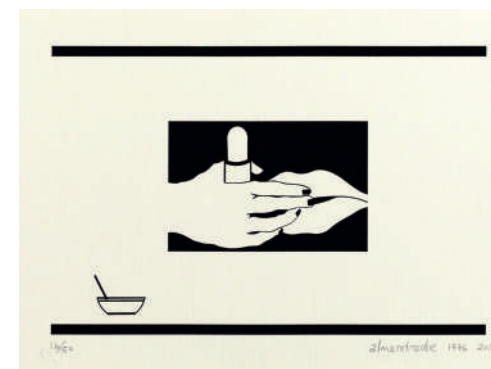
Sem título [Untitled], s.d. [n.d.], acrílica e grafite sobre madeira e aglomerado [acrylic and graphite on wood and chipboard], 52,5 x 55,5 x 3,5 cm, Coleção [Collection] MAM São Paulo, doação [donated by] São Marco Minas S.A. Condutores Elétricos, 1989



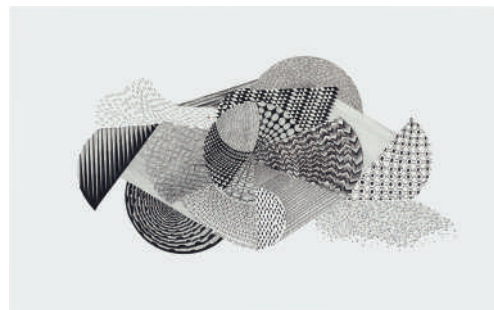
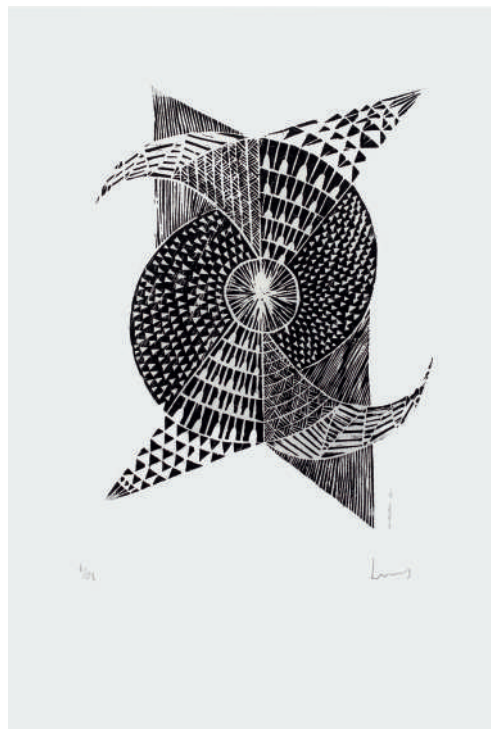
ALMANDRADE

(São Felipe, BA, 1953)

Poema visual, do álbum [from the album] “Poesia Visual”,
 déc. 1970 [1970s]/2016, serigrafia sobre papel [silkscreen on paper], 25 x 18 cm
 (cada [each]), coleção do artista [artist's collection]



Poema visual, do álbum [from the album] “Poesia Visual”,
 déc. 1970 [1970s]/2016, serigrafia sobre papel [silkscreen on paper], 18 x 25 cm
 (cada [each]), coleção do artista [artist's collection]



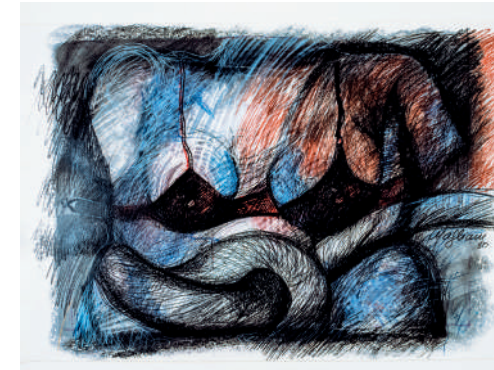
1-2

1-2

3



3-4



LEANDRO MENDES

(São Paulo, SP, 1986)

1 Sem título [Untitled], 2019, xilogravura [woodcut], 28 x 24 cm, coleção particular [private collection]

2 Sem título [Untitled], 2020, nanquim sobre papel [China ink on paper], 41 x 63 cm, coleção particular [private collection]

3 Sem título [Untitled], 2022, desenho e colagem sobre tecido [drawing and collage on textile], 68 x 117 cm, coleção particular [private collection]

MARIA LÚCIA MAGLIANI

(Pelotas, RS, 1946 – Rio de Janeiro, RJ, 2012)

1 Sem título [Untitled], 1986, pastel seco e pastel oleoso sobre papel [dry pastel and oil pastel on paper], 70 x 69,8 cm, Coleção [Collection] MAM São Paulo, doação [donated by] São Marco S.A. Indústria Química, 1989

2 Sem título [Untitled], 1986, pastel seco e pastel oleoso sobre papel [dry pastel and oil pastel on paper], 70 x 69,7 cm, Coleção [Collection] MAM São Paulo, doação [donated by] São Marco S.A. Indústria Química, 1989

3 Brinquedo de armar III, 1980, tinta acrílica [acrylic paint], 53,7 x 76 cm, Coleção [Collection] MAM São Paulo, doação da artista [donated by the artist], 1995

4 Brinquedo de armar II, 1980, crayon sobre papel [crayon on paper], 53,6 x 76 cm, Coleção [Collection] MAM São Paulo, doação da artista [donated by the artist], 1995

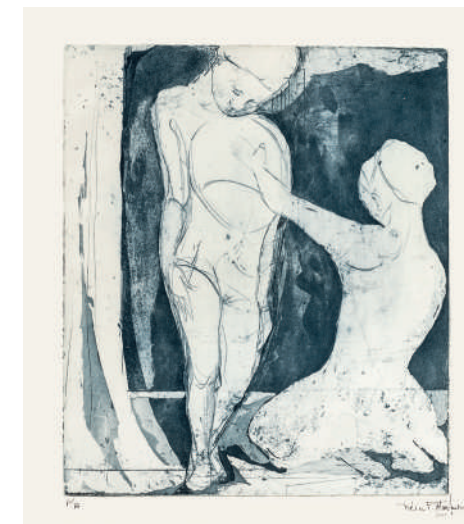


1

1-2



2-3



3



NÉIA MARTINS

(São Paulo, SP, 1964)

1 Aparição, 2020, calcogravura [metal engraving], 26 x 38 cm, coleção particular [private collection]

2 Espelho, 2007, impressão sobre papel algodão / calcogravura [print on cotton paper / metal engraving], 39,5 x 53,5 cm, coleção particular [private collection]

3 Retrato Tempo, 2020, impressão sobre papel algodão / calcogravura [print on cotton paper / metal engraving], 26,5 x 39 cm, coleção particular [private collection]

1 Auto com Sabiá, 2023, impressão sobre papel algodão / calcogravura [print on cotton paper / metal engraving], 53 x 39,5 cm, coleção particular [private collection]

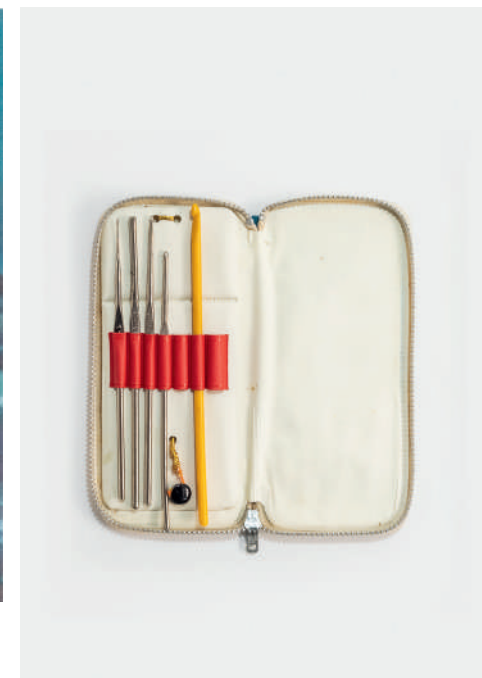
2 Escultora, 2007, impressão sobre papel / calcogravura [print on paper / metal engraving], 54 x 39,5 cm, coleção particular [private collection]

3 Juno, 2007, impressão sobre papel algodão / calcogravura [print on cotton paper / metal engraving], 40 x 53,3 cm, coleção particular [private collection]



1-2

1-2



MAY AGONTINMÉ

(São Paulo, SP, 1993)

1 Logunedé #1, da série [from the series]

“Restauros Pretos”, 2023, intervenção de crochê sobre impressão [crochet intervention on print], 38,5 x 29 cm, coleção da artista [artist's collection]

2 Oxóssi, da série [from the series] “Restauros Pretos”

, 2023, intervenção de crochê sobre impressão [crochet intervention on print], 38 x 28 cm, coleção da artista [artist's collection]

1 Iemanjá, da série [from the series] “Restauros Pretos”

, 2023, intervenção de crochê sobre impressão [crochet intervention on print], 25 x 20 cm, coleção da artista [artist's collection]

2 Sem título [Untitled], 2022, assemblage,

33 x 24 x 3 cm, coleção da artista [artist's collection]

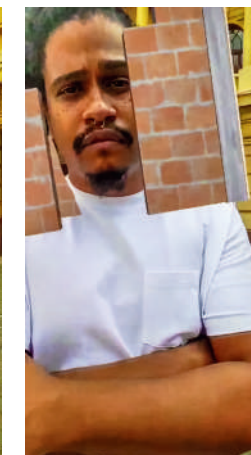
Obra exibida no MAB Emanuel Araujo.
[Work exhibited at MAB Emanuel Araujo.]



MAY AGONTINMÉ

(São Paulo, SP, 1993)

Restauração de Ibeyi #1, 2022, intervenção de crochê sobre escultura [crochet intervention on sculpture], 27 x 24 x 8 cm, coleção da artista [artist's collection]



BETTO SOUZA

(Francisco Morato, SP, 1990)

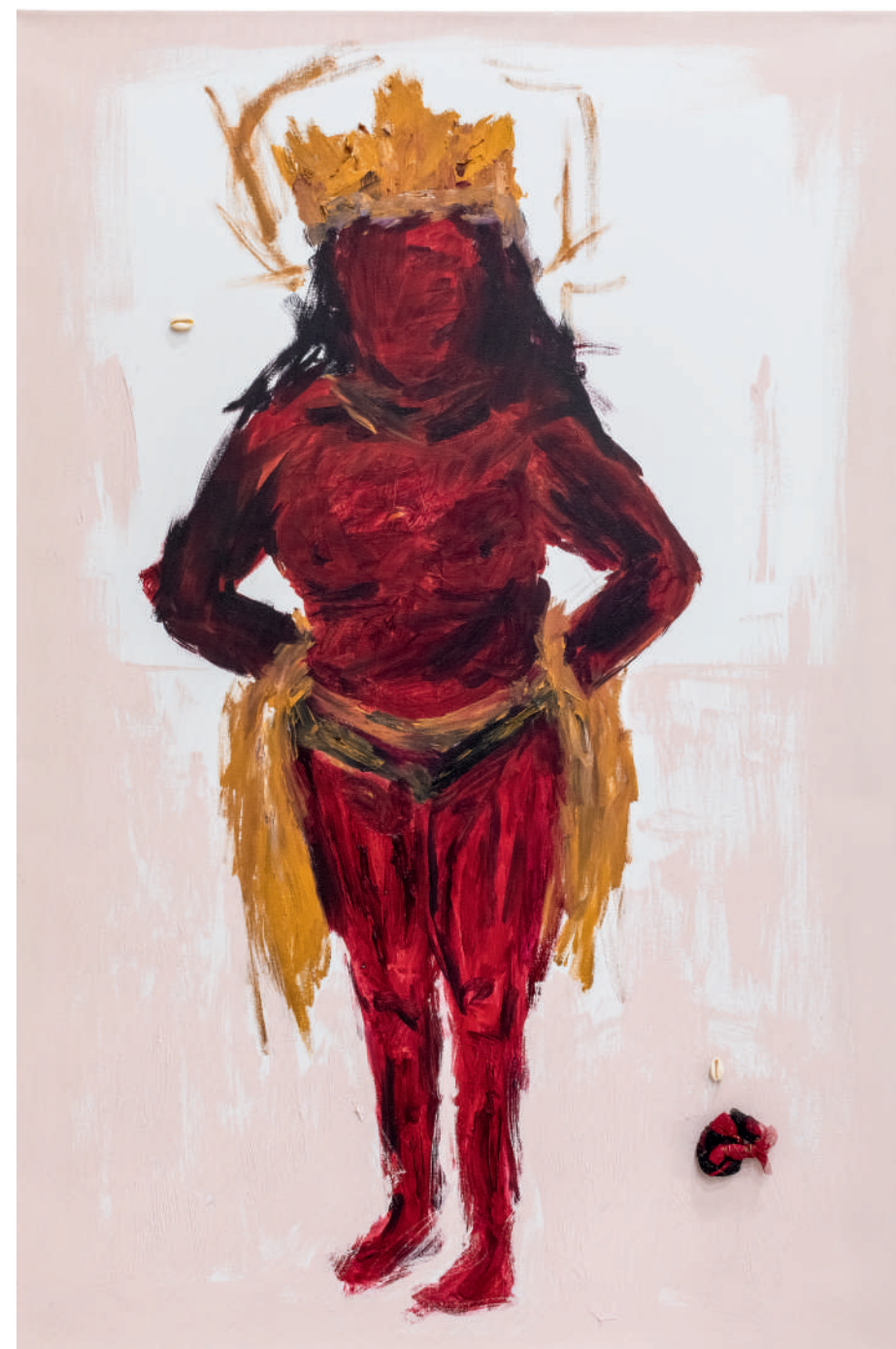
Conjunto habitacional, 2023, vídeo, sem som [video, no sound], 59", coleção particular [private collection]



FLÁVIA SANTOS

(São Paulo, SP, 1984)

Yangi, 2023, guache sobre tela [gouache on canvas],
118 x 62,5 cm, coleção particular [private collection]



ALINE BISPO

(São Paulo, SP, 1989)

Moça, 2021, óleo e aplicação de búzios e tecido sobre tela
[oil and application of seashells and textile on canvas],
120 x 80 x 4 cm, Acervo [Collection] Galeria Luis Maluf



1-2

1



2



NIVALDO CARMO

(Santo Amaro, SP, 1982)

1 **O ballet da Morte**, 2018, óleo sobre tela [oil on canvas], 70 x 50 cm, coleção do artista [artist's collection]

2 **Autorretrato**, 2018, acrílica sobre tela [acrylic on canvas], 50 x 40 cm, coleção do artista [artist's collection]

WILSON TIBÉRIO

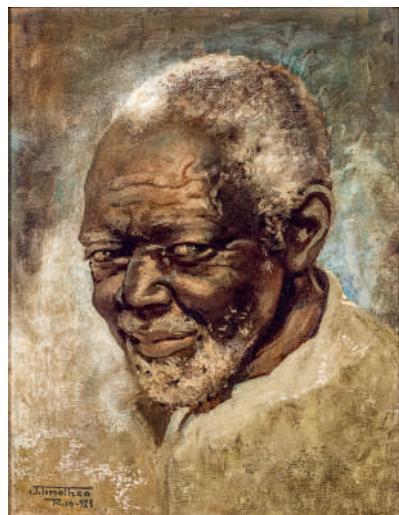
(Porto Alegre, RS, 1920 – Mazan, França, 2005)

1 **Cena de Candomblé**, 1943–2005, aquarela e lápis sobre papel [watercolor and pencil on paper], 51 x 66 x 1,5 cm (com moldura [framed]), Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanuel Araujo

HEITOR DOS PRAZERES

(Rio de Janeiro, RJ, 1898 – Rio de Janeiro, RJ, 1966)

2 **Dança**, 1965, óleo sobre tela [oil on canvas], 51,5 x 62 x 3,5 cm (com moldura [framed]), Coleção [Collection] MAM São Paulo, doação [donated by] Iracema Arditi, 1972



1-2



1-2



JOÃO TIMÓTHEO DA COSTA

(Rio de Janeiro, RJ, 1878 – Rio de Janeiro, RJ, 1932)

1 **Retrato masculino**, 1928, óleo sobre tela [oil on canvas], 56,2 x 48,2 x 5 cm (com moldura [framed]), Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

2 **Sem título [Untitled]**, 1927, óleo sobre tela [oil on canvas], 74,6 x 63 x 7 cm (com moldura [framed]), Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

ARTHUR TIMÓTHEO DA COSTA

(Rio de Janeiro, RJ, 1882 – Rio de Janeiro, RJ, 1922)

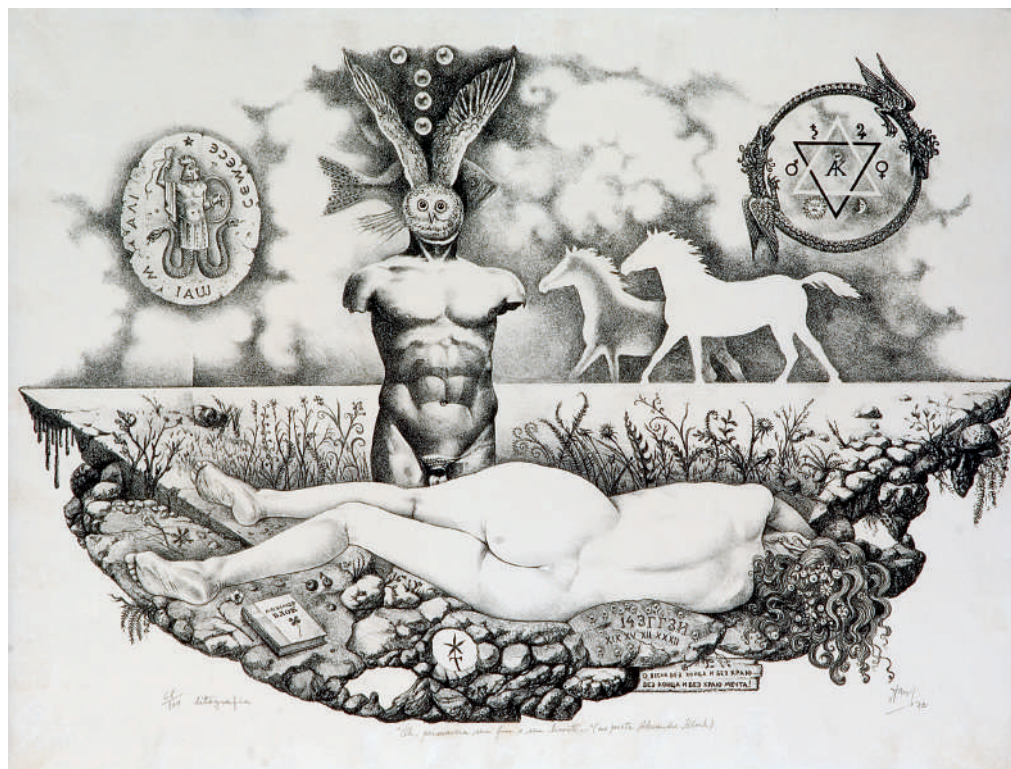
1 **Autorretrato**, 1894–1922, óleo sobre tela [oil on canvas], 64 x 48,5 x 7 cm (com moldura [framed]), Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

2 **Retrato de menino**, 1918, óleo sobre tela [oil on canvas], 40,5 x 31,7 x 2,5 cm (com moldura [framed]), Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

ESTEVÃO ROBERTO DA SILVA

(Rio de Janeiro, RJ, 1844 – Rio de Janeiro, RJ, 1891)

Sem título [Untitled], 1891, óleo sobre tela [oil on canvas], 64,5 x 81,5 x 6 cm (com moldura [framed]), Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo



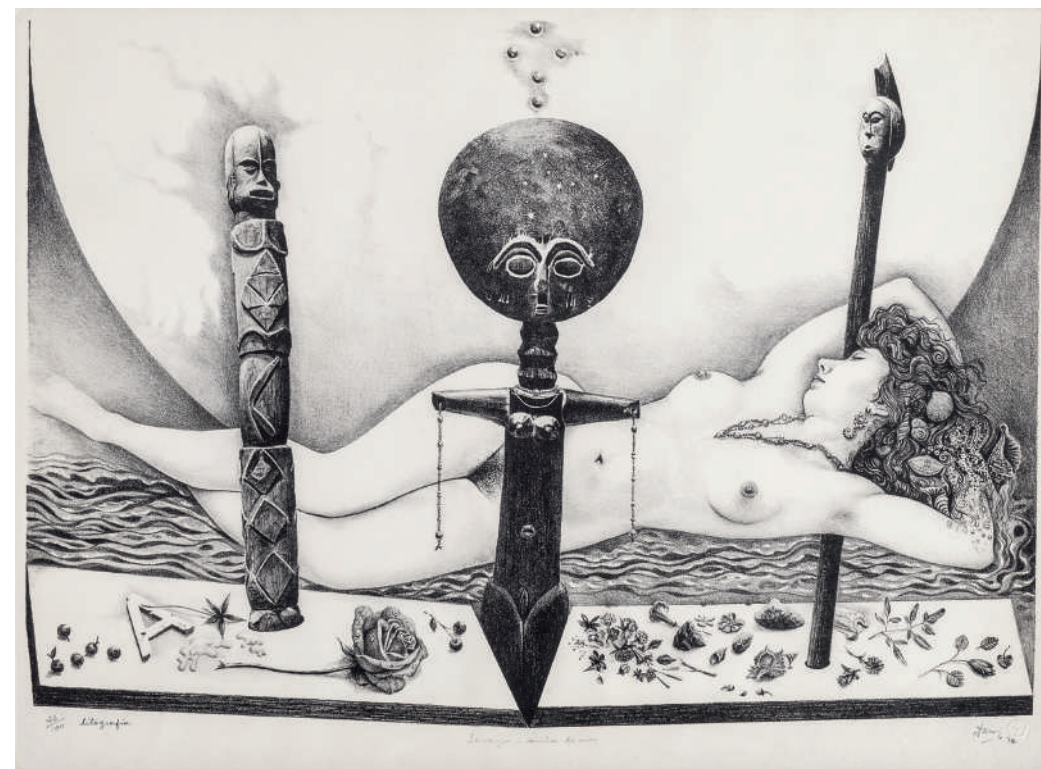
OTÁVIO ARAÚJO

(Terra Roxa, SP, 1926 – São Paulo, SP, 2015)

Oh, Primavera sem fim e sem limite... (ao poeta Alexandre Bloch),

1972, litografia [lithography], 54,5 x 76,5 x 1,5 cm (com moldura [framed]),

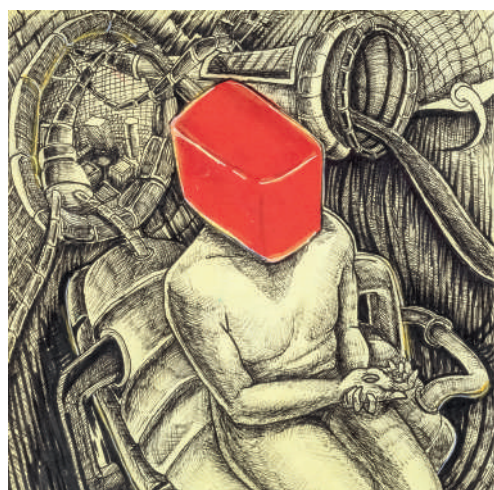
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araújo



Iemanjá – Rainha do Mar, 1972, litografia [lithography],

54,5 x 76,5 x 1,5 cm (com moldura [framed]),

Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araújo



DIOGO NÓGUE

(São Paulo, SP, 1988)

1 Vai morrer cedo – Desconversando o Eu, 2021, nanquim e marcador sobre papel
[China ink and marker pen on paper], 44 x 49 cm, coleção do artista [artist's collection]

2 Não verás país nenhum – Desconversando o Eu, 2021, nanquim e marcador sobre papel
[China ink and marker pen on paper], 22,4 x 21,6 cm, coleção do artista [artist's collection]

1

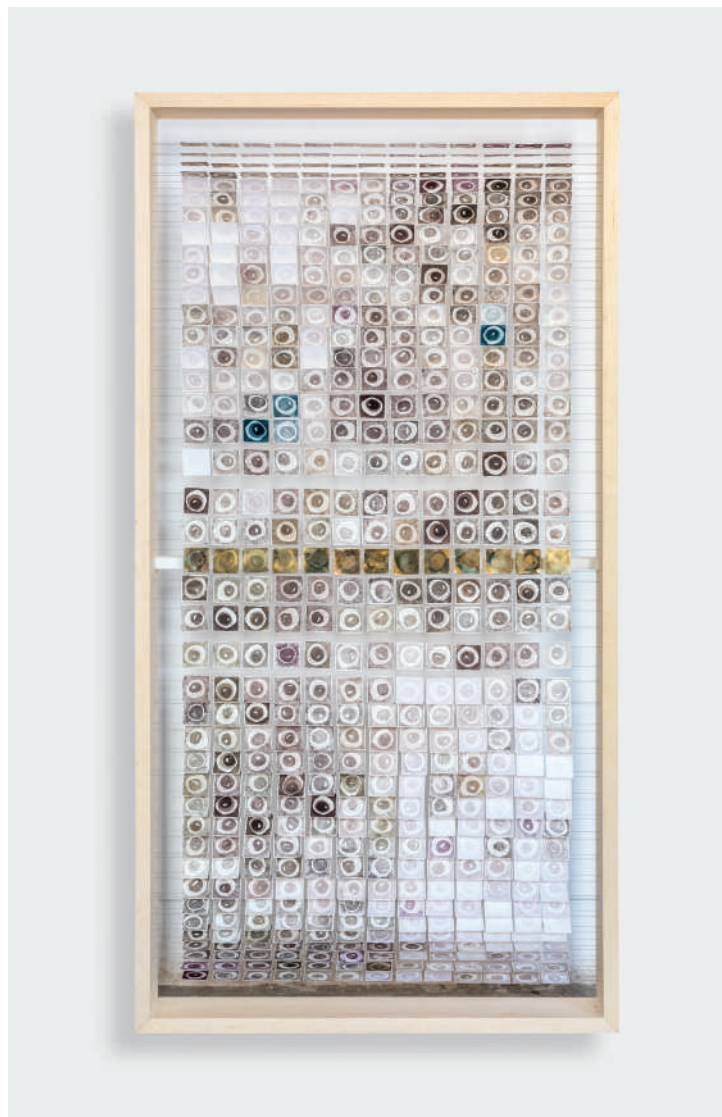
1-2



2

1 Transformação – Desconversando o Eu, 2021, nanquim e marcador sobre papel
[China ink and marker pen on paper], 28,5 x 13,5 cm, coleção do artista [artist's collection]

2 Não tente correr – Desconversando o Eu, 2021, nanquim e marcador sobre papel
[China ink and marker pen on paper], 31 x 22,6 cm, coleção do artista [artist's collection]

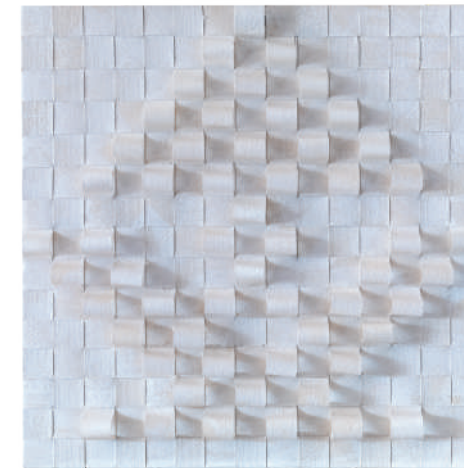
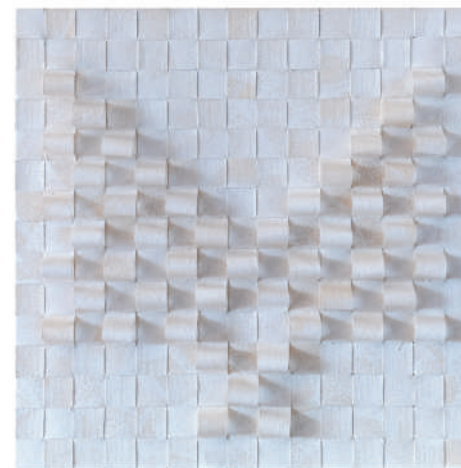


ENEIDA SANCHES

(Salvador, BA, 1962)

Sem título [Untitled], 2023, gravura em metal – água-forte, água-tinta e fios de aço sobre estrutura de madeira [metal engraving – etching, aquatint, and steel wire on wood structure], 180 x 100 x 12 cm, coleção da artista [artist's collection]

1-2



3



CLAUDIO CUPERTINO

(Viçosa, MG, 1980)

1 Xangô – O Machado de Xangô. Fase: Relevo Imaginário [Obra criada em homenagem ao centenário de Rubem Valentim], 2021, óleo sobre tela [oil on canvas], 40 x 40 cm, coleção particular [private collection]

2 Oxóssi. Fase: Relevo Imaginário [Obra criada em homenagem ao centenário de Rubem Valentim], 2021, óleo sobre tela [oil on canvas], 40 x 40 cm, coleção particular [private collection]

3 Xangô. Fase: Relevo Imaginário [Obra criada em homenagem ao centenário de Rubem Valentim], 2021, óleo sobre tela [oil on canvas], 40 x 40 cm, coleção particular [private collection]



YÊDAMARIA

(Salvador, BA, 1932 – Salvador, BA, 2016)

Barco com frutas, 1964, óleo sobre tela [oil on canvas],
72,5 x 100,2 x 3,5 cm, Acervo [Collection] Museu Afro Brasil
Emanoel Araujo



JORGE DOS ANJOS

(Ouro Preto, MG, 1957)

Sem título [Untitled], 2023, chapas de aço [steel plates],
190 x 58 x 35 cm, coleção do artista [artist's collection]



1-2

1-2



3



3

4



1 AUTORIA DESCONHECIDA [UNKNOWN AUTHOR]
Ex-voto, s.d. [n.d.], madeira [wood], 8,5 x 5,7 x 3,2 cm,
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

3 AUTORIA DESCONHECIDA [UNKNOWN AUTHOR]
Ex-voto, s.d. [n.d.], madeira [wood], 23,5 x 15,5 x 5 cm,
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

2 AUTORIA DESCONHECIDA [UNKNOWN AUTHOR]
Ex-voto, s.d. [n.d.], madeira [wood], 9 x 8,2 x 10,6 cm,
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

1 AUTORIA DESCONHECIDA [UNKNOWN AUTHOR]
Ex-voto, s.d. [n.d.], madeira [wood], 10,7 x 7,3 x 7,3 cm,
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

3 AUTORIA DESCONHECIDA [UNKNOWN AUTHOR]
Ex-voto, s.d. [n.d.], madeira [wood], 8,6 x 8,2 x 8,5 cm,
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

2 AUTORIA DESCONHECIDA [UNKNOWN AUTHOR]
Ex-voto, s.d. [n.d.], madeira [wood], 20 x 8,5 x 6 cm,
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

4 AUTORIA DESCONHECIDA [UNKNOWN AUTHOR]
Ex-voto, s.d. [n.d.], madeira [wood], 24,3 x 11 x 3,2 cm
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo



1-2

1-2



3-4

3



1 AUTORIA DESCONHECIDA [UNKNOWN AUTHOR]
Ex-voto, s.d. [n.d.], madeira [wood], 10,5 x 6,9 x 6,2 cm,
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

3 AUTORIA DESCONHECIDA [UNKNOWN AUTHOR]
Ex-voto, s.d. [n.d.], madeira [wood], 11,4 x 11,5 x 10,7 cm,
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

2 AUTORIA DESCONHECIDA [UNKNOWN AUTHOR]
Ex-voto, s.d. [n.d.], madeira [wood], 10,5 x 5 x 5,2 cm,
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

4 AUTORIA DESCONHECIDA [UNKNOWN AUTHOR]
Ex-voto, s.d. [n.d.], madeira [wood], 16,6 x 14,1 x 4,3 cm,
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

1 AUTORIA DESCONHECIDA [UNKNOWN AUTHOR]
Ex-voto, s.d. [n.d.], madeira [wood], 15 x 14 x 11,5 cm,
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

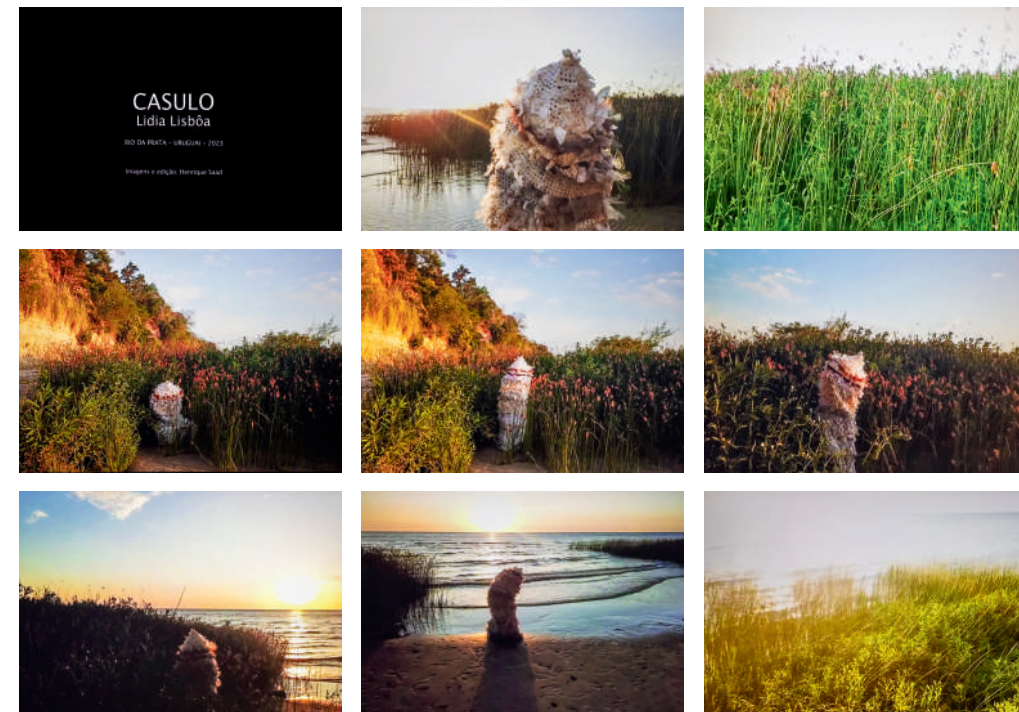
3 AUTORIA DESCONHECIDA [UNKNOWN AUTHOR]
Ex-voto, s.d. [n.d.], madeira [wood], 8,6 x 6,6 x 9,3 cm,
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

2 AUTORIA DESCONHECIDA [UNKNOWN AUTHOR]
Ex-voto, s.d. [n.d.], madeira [wood], 12 x 5,5 cm,
Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo

pp. 126-153

Obras e documentos exibidos
no MAB Emanoel Araujo

Artworks and documents exhibited
at MAB Emanoel Araujo



LIDIA LISBÔA

(Guaíra, PR, 1970)

Casulo – Rio da Prata, Uruguai, 2023, vídeo [video],
6'32", coleção da artista [artist's collection]



DENIS MOREIRA

(São Paulo, SP, 1986)

História e contribuição afro-brasileira, 2023,

instalação com fotomontagens impressas sobre madeira [installation with photomontages on wood], dimensões variadas [various dimensions], coleção do artista [artist's collection]

AS ROSAS DA
RESISTÊNCIA
NASCEM NO
ASFALTO.

FUI E ME
BUSQUEI.

NADA COMO
UM DIA
APÓS O OUTRO
DIA.

O ESSENCIAL
FAZ A VIDA
VALER A PENA.

QUEM INVENTOU
A FOME SÃO
OS QUE COMEM.

QUEM POSSUI
A TERRA,
POSSUI O
HOMEM.

DENIS MOREIRA

(São Paulo, SP, 1986)

A mão e a escrita afro-brasileira, 2023,

vídeo [video], 4'49", coleção do artista [artist's collection]



DENIS MOREIRA

(São Paulo, SP, 1986)

Harriet Tubman Akrofena, 2020, fotomontagem impressa sobre madeira [photomontage printed onto wood], 84 x 59 cm, coleção do artista [artist's collection]

Obra exibida no MAM São Paulo, Sala Paulo Figueiredo.
[Work exhibited at MAM São Paulo, Paulo Figueiredo Room.]



André Rebouças Aya, 2020, fotomontagem impressa sobre madeira [photomontage printed onto wood], 84 x 59 cm, coleção do artista [artist's collection]

Obra exibida no MAM São Paulo, Sala Paulo Figueiredo.
[Work exhibited at MAM São Paulo, Paulo Figueiredo Room.]



RENATA FELINTO

(São Paulo, SP, 1978)

Marginais, 2000, tinta e lápis dermatográfico sobre papel [paint and dermatograph pencil on paper], 97,7 x 68,3 x 3 cm (com moldura [framed]), Acervo [Collection] Museu Afro Brasil Emanoel Araujo



JULIANA DOS SANTOS

(São Paulo, SP, 1987)

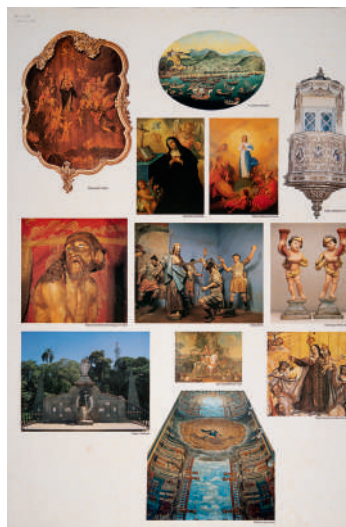
A vingança de Cam, 2022, flor *Clitoria ternatea* sobre impressão FineArt com pigmentos minerais em papel 100% alpha-cellulose Hahnemühle German Etching 310 g [*Clitoria ternatea* flower on FineArt print with mineral pigments on 100% alpha-cellulose Hahnemühle German Etching paper 310 g], 200 x 118 cm, coleção da artista [artist's collection]



MINISTÉRIO DA CULTURA

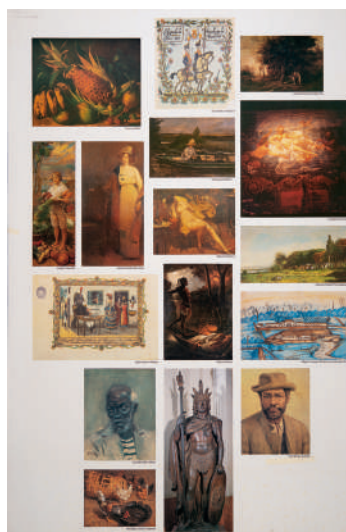
O Museu de Arte Moderna de São Paulo e o
Programa Nacional do Centenário da Abolição da Escravatura
têm o prazer de convidar V. Exa. e Exma. família para a inauguração
da Exposição A MÃO AFRO-BRASILEIRA
no dia 25 de agosto de 1988 às 19 horas.

Secretaria de Difusão e Intercâmbio Cultural - Minc.



A Mão Afro-Brasileira
– O Barroco e o Rococó

1988, reprodução digital (pôster da exposição) [digital reproduction (exhibition poster)], 94 x 64 cm, Acervo [Collection] Biblioteca Paulo Mendes de Almeida, MAM São Paulo



A Mão Afro-Brasileira
– A Academia

1988, reprodução digital (pôster da exposição) [digital reproduction (exhibition poster)], 94 x 64 cm, Acervo [Collection] Biblioteca Paulo Mendes de Almeida, MAM São Paulo

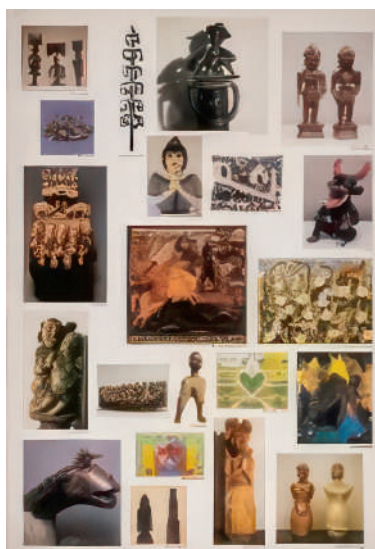
Fôlder da exposição [Folder of the exhibition]
“A Mão Afro-Brasileira”

1988, fôlder em papel [paper folder], 30 x 11,5 cm (fechado [closed]), Acervo [Collection] Biblioteca Paulo Mendes de Almeida, MAM São Paulo

A Mão Afro-Brasileira

– Arte Popular

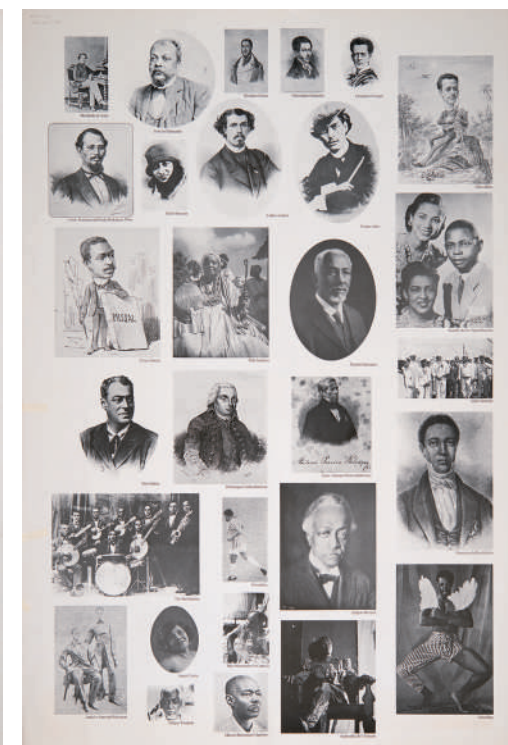
1988, reprodução digital (pôster da exposição) [digital reproduction (exhibition poster)], 94 x 64 cm, Acervo [Collection] Biblioteca Paulo Mendes de Almeida, MAM São Paulo



A Mão Afro-Brasileira

– Arte Contemporânea

1988, reprodução digital (pôster da exposição) [digital reproduction (exhibition poster)], 94 x 64 cm, Acervo [Collection] Biblioteca Paulo Mendes de Almeida, MAM São Paulo



A Mão Afro-Brasileira

– Literatura, Música, Teatro, Dança, Ciências, Religião

1988, reprodução digital (pôster da exposição) [digital reproduction (exhibition poster)], 94 x 64 cm, Acervo [Collection] Biblioteca Paulo Mendes de Almeida, MAM São Paulo

São Paulo, 3 de Agosto de 1988

Prof. Dr. Kabengele Munanga
Diretor do Museu de Antropologia e
Etnologia da Universidade de São Paulo
São Paulo - SP

Prezado Senhor,

Em cooperação com o Ministério da Cultura, o Museu de Arte Moderna de São Paulo promove em sua sede, de 25 de agosto a 25 de setembro de 1988 a mostra "A Mão Afro-Brasileira: significado da contribuição histórica e artística". Nela será dada ênfase à presença do artista negro nas artes plásticas, na dança, na literatura, na música, no teatro e, de modo geral, na vida cultural do país. Ela tem caráter histórico e abrange o século XVIII, o XIX e a contemporaneidade.

O segmento de arte ritual, como não poderia deixar de ser, merece nosso mais profundo interesse, devido às evidentes vinculações entre os criadores negros e as fontes em que muitos se inspiram. A organização deste segmento está a cargo do Professor Carlos Eugênio Marcondes de Moura que, para tanto, fez uma seleção prévia de peças integrantes do acervo do Museu de Arqueologia e Etnologia, atualmente em sua reserva técnica.

Solicitamos portanto a colaboração do MAE no sentido de ceder tais peças para a exposição, mediante o competente seguro e pagamento do transporte. Os devidos créditos à instituição figurarão em todas as peças promocionais da exposição, bem como nas legendas que identificarão cada objeto.

Eis a relação do material selecionado:

1. Exu macho - Ferro, h. 54 cm. Bahia
2. Exu fêmea - Ferro, h. 54 cm. Bahia
3. Opa Osanyin - Ferro, Bahia
4. Espada de Ogun - ferro, empunhadora de madeira - Nigéria
5. Máscara Gueledê - Madeira policromada - Nigéria
6. Casal de Ibejis - Madeira policromada, contas e búzios - Nigéria
7. Corôa de Ogun - Ferro
8. Oxê Xangô - Madeira - Brasil
9. Colar de contas de Xangô

Museu de Arte Moderna de São Paulo
Parque do Ibirapuera - Fone: (011) 549-9688
CEP 04098 São Paulo - SP

10. Abebê de Oxum - Cobre
11. Um conjunto de três pulseiras (idans) prateadas
12. Um conjunto de três pulseiras (idans) de cobre e latão
13. Uma pulseira de Oxumarê - Metal prateado
14. Um xere de Xangô - latão
15. Um Oxê Xangô pequeno, com colar de contas - Nigéria
16. Um Exu pequeno de ferro
17. Um Ofá de Oxossi grande, de ferro - Nigéria
18. Um Ofá de Oxossi pequeno, de ferro
19. Um conjunto de ferramentas de Ogun, de ferro
20. Um agogô, com duas campânulas - Brasil
21. Um agogô de ferro, com arrebites - Nigéria
22. Ofá de Oxossi, com flexa e ferramentas
23. Duas serpentes de oxumarê, de ferro
24. Um opá Erinlé, de ferro - Nigéria
25. Um Labá Xangô - Pano e contas - Nigéria
26. Uma veste de Ibeji - Nigéria
27. Uma veste de Ibeji - Nigéria

Agradecendo desde já os préstimos do Museu de Arqueologia e Etnologia da universidade de São Paulo, colocamo-nos a sua inteira disposição para eventuais esclarecimentos.

Atenciosamente,

Denise Mattar
DENISE MATTAR
Diretora Técnica

Museu de Arte Moderna de São Paulo
Parque do Ibirapuera - Fone: (011) 549-9688
CEP 04098 São Paulo - SP

"O que sucederá, ponhamos como hipótese, se um grupo de pesquisadores, não vinculado aos movimentos negros mas trabalhando as pistas que eles vêm levantando há pelo menos cinquenta anos, recensear a produção da mão, do cérebro e da alma negra na construção da civilização brasileira, exibindo como negro quem negro foi? Não só tornará o negro irremediavelmente visível, alçando-o a representante do país, ao lado do branco, como contribuirá para uma nova definição de Brasil, convincente para as gerações atuais e mais adequada ao nosso ingresso no século XXI"

Joel Rufino dos Santos

Mariano Carneiro da Cunha, esse grande antropólogo que tão cedo perdemos, considera definitiva a presença do negro nas nossas artes e também é dele a referência que encontramos sobre o domínio que os africanos vindos para o Brasil exerciam sobre a escultura em madeira e metalurgia. E, depois de lembrar a sua "presença nas obras de talha e douração nas igrejas barrocas desde a segunda metade do século XVI", ele conclui que "a infiltração do elemento escravo nas artes brasileiras coincide com a própria eclosão das mesmas no Brasil".

Jorge Amado costuma lembrar que o umbigo do Brasil está enterrado na África. E, na verdade, não se pode dizer que a vigorosa contribuição do negro à formação de uma cultura legitimamente brasileira não tenha interessado aos nossos estudiosos. Essas pesquisas, todavia, têm praticamente se limitado à escravidão propriamente dita e à herança negra encontrada no sincretismo religioso, na música, no idioma, na literatura e nos costumes. As artes plásticas sempre foram relegadas a plano secundário, limitando-se praticamente a trabalhos isolados e incompletos. No entanto, não existiria hoje uma arte legitimamente brasileira sem a criativa e poderosa influência do negro.

No século XVIII, os principais artistas brasileiros eram negros ou mulatos e todos, via de regra, pertenciam a confrarias que que estabeleciam os contratos para confecção de imagens, para pinturas dos tetos, etc.

Minas Gerais, Bahia, Pernambuco e o Rio de Janeiro, para citar apenas os mais dinâmicos centros culturais daquele período, estavam impregnados da escultura, da talha, da pintura, da ourivesaria e da arquitetura realizada por artistas de origem afro-brasileira. O Aleijadinho, Mestre Valentim, Teófilo de Jesus, Veríssimo de Freitas, Jesuíno do Monte Carmelo e Manoel da Cunha - escravo que comprou a alforria com o produto de sua pintura - eram negros ou mulatos. Todos afro-brasileiros.

O século XIX, por sua vez, praticamente limitou-se a dar continuidade à tradição colonial. Chega a Missão Francesa, começa o ensino das belas artes no Brasil, mas continua a participação dos negros e mestiços na Academia Imperial de Belas Artes; artistas co-

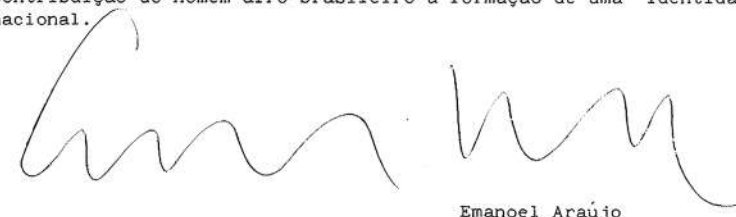
mo Firmino Monteiro, Estevão Silva e Rafael Pinto Bandeira são os principais representantes da raça negra na elitista Academia e, como tal, são o alvo certo das injustiças do preconceito, levando Pinto Bandeira ao suicídio.

Mas a semente plantada frutificou: Antonio Bandeira, Octávio Araújo, Edival Ramosa, Miguel dos Santos, Maria Lidia Magliani, Juarez Paraíso, Iedamaria, Agnaldo Manoel dos Santos e eu mesmo, para citar apenas alguns artistas incluídos neste livro, podemos ser vistos como exemplos da herança cultural negra.

O mesmo pode ser dito ainda de Rubem Valentim, com a sua utilização de uma emblemática originária do candomblé, ou de Biquiba Guarany, com suas carrancas de aparência assustadora e misteriosa. E por que não citar Hélio de Oliveira, ligado diretamente ao culto dos Orixás, neto e sucessor do famoso babalorixá Procópio, se não fosse tão prematura sua morte, ou Mestre Didi dos Santos, filho da venerável Ialorixá Maria Bibiana do Espírito Santo - Mãe Senhora, do Axé Opô Afonjá e Ojé do candomblé dos eguns de Itapiraca? A preservação da ancestralidade religiosa e de vários aspectos culturais foram e são a resistência que conviveu com os cânones europeus.

Este projeto tornou-se inesperadamente abrangente diante do imenso material existente, localizado por nós na exaustiva pesquisa realizada, e assim fomos obrigados a sair do âmbito das artes plásticas e acrescentar a música erudita e popular, a literatura, a dança, o teatro, as artes de origem africana e uma nominata que resgata definitivamente a visibilidade do homem afro-brasileiro.

Esperamos que esta exposição revele momentos importantes da arte brasileira, tão negra, tão mestiça, tão tropical, e que registre as omissões que atingem personalidades da nossa história. Que a Mão Afro-Brasileira sirva de estímulo a novos estudos sobre a contribuição do homem afro-brasileiro à formação de uma identidade nacional.



Manoel Araújo

A estética do axé

Em 188 obras, a exposição *A Mão Afro-Brasileira* mostra a história da produção cultural negra no país

Durante mais de um ano, o artista plástico e professor universitário baiano Emanuel Araújo empreendeu um mergulho profundo em busca da produção artística dos negros no Brasil através da História. O resultado que emergiu de suas pesquisas pode ser visto na exposição *A Mão Afro-Brasileira*, instalada no Museu de Arte Moderna de São Paulo até o próximo dia 25. A mostra, que deverá seguir depois para Brasília, reúne 188 obras, avaliadas pela Vera Cruz Seguradora em 450 milhões de cruzados, tem o patrocínio do Banco do Brasil e cobra ingressos de 250 cruzados, com entrada gratuita para estudantes. A paciente pesquisa de Araújo exigiu fôlego dobrado. Para chegar às raízes negras da arte brasileira, ele desceu ao século XVIII, na produção do barroco e do rococó espalhada várias igrejas, principalmente em Minas Gerais e na Bahia. Para avaliar o momento atual de produção dos artistas negros, Araújo convocou 68 deles a enviar obras para a exposição.

A reunião de mais de 200 anos de artes plásticas, expostas de forma cronológica, resultou numa exposição didática, cujo principal mérito é lançar luzes sobre uma trajetória pouco sistematizada e, em alguns casos, simplesmente desconhecida. No ano em que se comemora o Centenário da Abolição, Araújo construiu uma mostra calcada na dignidade do negro que aponta para o reconhecimento da raça como agente fundamental para a composição do perfil cultural do povo brasileiro. "As artes plásticas sempre foram relegadas a plano secundário", assinala Araújo. "No entanto, não existiria hoje uma arte legitimamente brasileira sem a criatividade e poderosa influência do negro."

A Mão Afro-Brasileira foi dividida em



Joaquim: encontro da luz tropical

cinco núcleos, o que favorece a compreensão de seu conjunto. Começa pelo barroco e rococó do século XVIII, dividida em telas e reproduções fotográficas de tetos de igrejas e esculturas. No segundo núcleo, há bons quadros de negros que pertenceram à Academia Imperial de Belas Artes, no século XIX. O núcleo seguinte é dedicado à arte popular — o único em que Araújo não fixou uma divisão cronológica —, sem dúvida, o mais vivo e dinâmico da exposição. O quarto núcleo mostra a arte contemporânea e é o que reúne o maior número de artistas. Finalmente, o quinto mostra outras manifestações artísticas dos negros, não incluídas numa visão plástica: há mostras de fotografia, literatura, cinema e teatro. Todo o espaço do museu é ocupado por música ambiente composta por negros.

CÂNONES EUROPEUS — O critério para a escolha dos artistas, como admite Araújo, não está ligado às preocupações estéticas dos autores de buscar uma linguagem própria, calcada na ancestralidade

de africana, mas apenas na cor da pele dos pesquisados. Se por um lado a opção é importante para arrancar da penumbra artistas desconhecidos, como o excelente Francisco Pedro do Amaral, autor do quadro mais famoso da marquesa de Santos, batizado *Retrato de Dona Domitila*, por outro demonstra a dominação cultural a que foram submetidos os negros, principalmente a partir do século XIX, obrigados a reproduzir os cânones europeus.

Essa submissão ao pensamento "branco" está presente em toda a mostra, seja nas obras da academia do século passado, seja na produção contemporânea, de modo a deixar pouco espaço para que se perceba a verdadeira "mão afro-brasileira" nas obras expostas.

Antes que a nascente arte brasileira adotasse as condutas européias de forma mecânica, floresceu no país uma plêiade de artistas negros e pardos que trabalhava de forma comunitária, geralmente servindo a ordens religiosas, durante a influência do barroco. Pode-se compreender essa participação ativa por dois motivos. O primeiro é que o artista, até a segunda metade do século XIX, exercia uma atividade sem qualificação. O segundo é que o barroco exigia obras de



Amaral: retrato da marquesa de Santos

VEJA, 7 DE SETEMBRO, 1988

grandes dimensões, realizadas em igrejas e mosteiros, que envolviam um grande número de artesãos, trabalhando de forma comunitária. O maior expoente dessa constelação de artistas é Aleijadinho, de Minas Gerais, presente à exposição através de reproduções fotográficas de grandes proporções de suas obras sacras, nas cidades históricas de Minas.

MADEIRA — A arte, para os negros do período colonial, era uma das raras chances de ascender socialmente e se livrar do jugo da escravidão. O pintor Manuel da Cunha, por exemplo, comprou sua alforria com o trabalho de sua pintura. A herança africana do trato com a madeira é relevada pelas esculturas de Mestre Valentim, filho de um português contratador de diamantes com uma negra brasileira. Valentim, durante o barroco, dotou suas culturas de santos de uma forte carga expressiva, só comparável à produção de Aleijadinho, e costumava utilizar modelos negros para seus trabalhos.

A cor local do barroco brasileiro pode ser apreciada também nas pinturas do período. Muitas delas, infelizmente, estão malconservadas, com rasgos e buracos na tela. O encontro da luz tropical é o ponto alto na obra de Leandro Joaquim, que no século XVIII pintou várias paisagens do Rio de Janeiro, como a *Vista da Igreja e Praia da Glória*, que pode ser observada na exposição pertencente ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Com o final tardio do barroco, e a chegada da família real portuguesa, no início do século passado, trazendo em seguida a Missão Artística Francesa e seus cânones rigorosos, a produção do negro é eclipsada. Pouco resta de sua arte genuína — talvez porque as obras



Agnaldo: mestre da arte popular

que não figurem nos ditames acadêmicos tenham se perdido nos desvãos da História. "O artista, no século XIX, se definiu como aquele capaz de ter uma educação dispendiosa, necessariamente no estrangeiro", escreveu Clarival do Prado Valladares em um dos mais preciosos estudos sobre o tema, *O Negro Brasileiro nas Artes Plásticas*. "A consequência imediata foi a rebaixa do negro para uma margem de afirmação menor."

A submissão dos artistas negros aos valores culturais europeus mantém-se inalterada durante o século XX. Até mesmo o nascimento da arte moderna, que recriou formas primitivas, principalmente africanas, não foi suficiente para sustentar uma volta às origens dos artistas brasileiros. O núcleo contemporâneo de *A Mão Afro-Brasileira*, nesse ponto, é revelador. O pintor Antônio Bandeira, por exemplo, está muito mais sintonizado com a vanguarda internacional do pós-guerra, através de seus quadros ligados ao abstracionismo informal, do que a correntes étnicas brasileiras ou africanas. O mesmo ocorre com artistas mais jovens, como a excelente pintora Maria Lídia Magliani, cujos traços incorporam o nervosismo da tendência neo-expressionista.

Existem artistas modernos que fogem dessa afinção, criando um sincretismo plástico em suas obras. O mais festejado é o baiano Rubem Valentim, cujos quadros e esculturas

são fruto de uma intensa pesquisa de objetos populares e elementos da cultura negra, como peças utilizadas em rituais de candomblé, aliados a um rigor geométrico e construtivo com fortes inspirações concretistas. Valentim, no entanto, nunca se filiou a correntes ou movimentos — trilhou um caminho solitário que, paradoxalmente, o tornou mais conhecido na Europa do que em seu próprio país. Esse mesmo sincretismo entre o moderno e o tradicional é seguido pelo curador da mostra, Emanuel Araújo, que comparece à exposição com duas esculturas, onde desloca elementos geométricos pintados em cores puras, a que batizou de "Afro-minimal".

PALMEIRA E PALHA — O setor mais rico de *A Mão Afro-Brasileira* é o dedicado à arte popular. Nele pode-se ver uma série de objetos dedicados ao culto de divindades, entre os quais as delicadas esculturas de Mestre Didi, compostas com elementos orgânicos como couro, nervuras de palmeiras e palha. O destaque, porém, é uma série de esculturas do baiano Agnaldo Manoel dos Santos, todas de grandes dimensões, mostrando figuras da umbanda e candomblé. Agnaldo, por muito tempo, foi auxiliar de Mário Cravo — ele preparava a madeira para o escultor, pois fora lenhador no interior da Bahia — até tornar-se um dos artistas mais requisitados por museus e colecionadores.

Um dos quadros mais curiosos da exposição é de Domingos Teodoro de Ramos, chamado *O Cabo Chico Diabo do Diabo Chico Deus Cabo*. Apesar de o título se parecer com um poema concreto, Ramos nasceu no século passado, em Fortaleza, e a obra mostra a morte do ditador Solano López na Guerra do Paraguai, onde o artista lutou em busca de sua alforria. Com o final da guerra, Ramos voltou ao Ceará e continuou trabalhando, como operário, na indústria de tecelagem de seus antigos senhores. Produziu uma obra imensa que desapareceu de forma trágica. A tecelagem mudou de dono e o novo proprietário mandou incinerar os quadros de Ramos por não ver neles qualquer valor artístico. *O Cabo Chico...* salvou-se porque fora enviado a São Paulo antes da troca de comando da tecelagem. Resgatar a importância de pintores como Ramos é um dos méritos de *A Mão Afro-Brasileira*. Dentro de um mês, o Ministério das Relações Exteriores deverá editar um livro com o mesmo título da exposição, também sob a responsabilidade de Emanuel Araújo. Com certeza, será uma contribuição decisiva para uma nova valorização da produção artística do negro brasileiro — uma trilha aberta com a exposição.

WAGNER BARREIRA



Valentim e Araújo: contraste e sincretismo

VEJA, 7 DE SETEMBRO, 1988

Uma mostra contra todo preconceito

Uma panorâmica da produção do negro no país, na mostra Mão Afro-Brasileira, no Museu de Arte Moderna.

Emanoel Araújo tem uma extraordinária capacidade de inventar acontecimentos. Gravador, escultor, muralista, a sua participação na produção de imagens de arte é intensa. Além desta atividade, ele desenvolveu uma frenética movimentação de promotor cultural, pesquisador, detonador de processos de comunicação. Emanoel Araújo é um criador de eventos. Desta maneira ele editou as gravuras de Aldo Bonadei e de Raimundo de Oliveira, desenhou livros sobre Aldo Bonadei, Francisco Rebolo, Aldemir Martins e dirigiu o Museu de Arte da Bahia, tornando-o nacionalmente conhecido. Como editor de livros é, ainda, o realizador de algumas edições inusitadas e memoráveis, como é o caso de *Iconografia dos Deuses Africanos no Candomblé da Bahia*, com os desenhos de Carybé. Agora eu tenho acompanhado a última utopia deste artista — fazer um grande livro sobre os negros brasileiros. O livro é monumental e tem o nome de *A Mão Afro-Brasileira* e o patrocínio de Norberto Odebrecht. É o mesmo assunto, fundado na mesma pesquisa, que deu alma à esta exposição que Emanoel Araújo inventou, organizou e montou no Museu de Arte Moderna (Parque Ibirapuera). O nome da exposição é, também, *A Mão Afro-Brasileira*.

É uma despedida do artista. Emanoel vai morar e lecionar em Nova York, nos próximos anos. Trata-se de uma reflexão que caminha de maneira não ortodoxa. Emanoel Araújo não acreditou, em qualquer momento, que a produção de artistas negros e da própria cultura negra fosse, obrigatoriamente, vinculada às raízes afri-

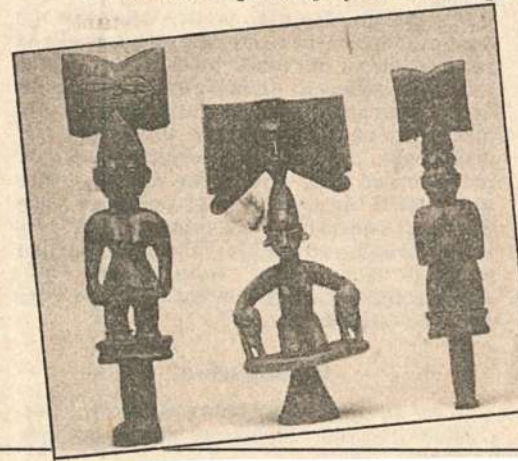
canas. Desta maneira, os que esperavam encontrar signos baseados nos símbolos religiosos do candomblé e da macumba, ou vestígios dos desenhos tribais africanos, ficarão decepcionados. Estas marcas estão na exposição, mas não se constituem no motivo da exposição. Ao contrário, é uma mostra organizada contra todos os preconceitos, pois reconhece o direito do artista e do intelectual de organizar, estruturar e imaginar a sua produção a partir de sua problemática pessoal. E esta é determinada apenas por ele mesmo. Não existe um catálogo de questões negras que torne obrigatório determinados temas.

Emanoel Araújo abriu, portanto, todas as linguagens na sua exposição. Encontrou os artistas e as obras disponíveis, algumas de acesso difícil, e teve como ponto de partida a origem étnica do produtor. É negro, é objeto de estudo. A obra foi criada por um negro, vale para o livro e vale para a exposição. É claro que existe uma diferença entre o livro e a mostra. O livro tem uma quantidade extensiva de textos e a mostra procura a visualidade e a economia de percurso. Ainda mais que há o claro objetivo de torná-la abrangente no tempo, com segmentos destinados ao Barroco e Rococó; a Academia; a Herança Africana e as Artes de Origem Popular; a Arte Contemporânea e a Literatura, teatro, dança e música. É um ambicioso panorama, mas oferece dados importantes sobre a participação do negro na formação brasileira.

Acho que, finalmente, a significação desta exposição e do livro que virá em alguns meses é a de oferecer a participação



Estatuetas de Isabel Mendes da Cunha (acima), de Ibejis e de Tamba. A seleção, muito aberta, foi de Emanoel Araújo.



dos negros na sociedade brasileira como a presença de um grupo humano. Não há nenhuma tentativa de homogenizar os negros ou de torná-los um grupo coeso e com o mesmo pensamento. Neste caso, caso fosse imaginado um grupo em tudo semelhante, teríamos caído no estereótipo racista. Estes estereótipos consistem em observar os seres humanos apenas como números de grupos étnicos portadores de certas características e não, como é a realidade, da própria espécie, como seres individuais diferenciados uns dos outros. Esta exposição, através da leveza de montagem (ainda que em espaço acanhado), da boa qualidade do exposto, da amplitude de critérios seletivos, se estrutura como um acontecimento humanístico.

O número de participações nesta expo-

sição é grande, como pode ser imaginado pelos segmentos representados. Mas ainda é pequeno, quando comparado com o livro em andamento. Mas o esforço é tão notável que temos representantes de todos os períodos brasileiros, de várias tendências. É emocionante encontrarmos os egressos da importação forçada, do trabalho escravo, em posições de tanta liderança e de participação tão decisiva. Vou juntar alguns nomes, quase ao acaso: Cruz e Souza, Garrincha, Cons. Antonio Pereira Rebouças, Mãe Menininha do Gantois, Carlos Gomes, Machado de Assis, Aracy Cortes, Ataulfo Alves, Mestre Valentim, Aleijadinho, Leandro Joaquim, Mario de Andrade, Antonio Bandeira, Miguel dos Santos, Otávio Araújo, Heitor dos Prazeres, Edival Ramosa, José Cláudio, Agnaldo, João Timóteo da Costa.

Durante este centenário da abolição da escravatura foi feito muito pouco, diante da grandeza do tema. O que se destacou foi, principalmente, mensagens publicitárias de valor demagógico. Estas grandes verbas poderiam ter sido utilizadas para o estudo histórico das causas e das conseqüências da escravidão e, talvez o mais importante, em que medida esta situação afetou todos os habitantes deste País. Exposições como esta *Mão Afro* situam-se noutra pólo. Elas pretendem uma panorâmica da produção do negro. Uma visão abrangente da contribuição dos filhos dos escravos. É uma contribuição efetiva ao conhecimento do nosso País, das possibilidades que ele oferece e da diversidade possível de expressões.

J.K.



O CABO CHICO DIABO DO DIABO CHICO DEU CABO
Obra de Domingos Teodoro de Ramos, escravo e soldado na guerra do Paraguai

Trabalho do padre Jesuino do Monte Carmelo, artista do século XVIII

A face brasileira da arte negra



Peça em madeira de Artur Pereira

A participação dos negros e dos mestiços na arte do País é o tema de uma mostra que não fica limitada às artes plásticas, incluindo do teatro à literatura

Rui Moreira Leite
Especial para O Estado

A exposição *A Mão Afro-Brasileira*, que se inaugura hoje no Museu de Arte Moderna de São Paulo, no Parque do Ibirapuera, apresenta um levantamento sistemático (sem pretensões de esgotar o assunto, como ressalta o curador Emanuel Araújo), da participação de negros e mestiços na arte brasileira. Embora se trate basicamente de uma mostra de artes plásticas, não são deixadas de lado as demais manifestações artísticas, como o teatro, dança, música e literatura, apresentadas através de painéis fotográficos e de um audiovisual.

Organizada de forma didática, a exposição é composta por núcleos que abrigam sucessivamente as obras barrocas do século XVIII, a pintura acadêmica do século XIX e os trabalhos de artistas contemporâneos a que se intercalam ainda divisões que reúnem reproduções fotográficas de forros, púlpitos, painéis e fachadas de igrejas e esculturas africanas e obras de origem popular.

Procurando evitar que a delimitação das seções fosse realizada por textos explicativos, recorreu-se à utilização da cor nos painéis sempre em tons suaves — para definir cada período.

Embora sofra das limitações habituais para o desenvolvimento de pesquisas mais abrangentes, como reconhece Emanuel Araújo, a mostra cumpre seu objetivo de apresentar a contribuição do negro às artes plásticas no Brasil, abstando-se claramente de definir uma leitura para o conjunto ou de realizar aproximações maiores entre obras e

artistas. Ao contrário, fornece elementos para que o próprio visitante da exposição o faça.

Se efetivamente essa contribuição foi decisiva no século XVIII, quando os principais artistas brasileiros eram todos negros e mulatos (Aleijadinho, mestre Valentim, padre Jesuino do Monte Carmelo), menos conhecida é a obra dos artistas negros do século XIX integrados à Academia Imperial de Belas Artes, como Firmino Monteiro, Estevão Silva e Rafael Pinto Bandeira.

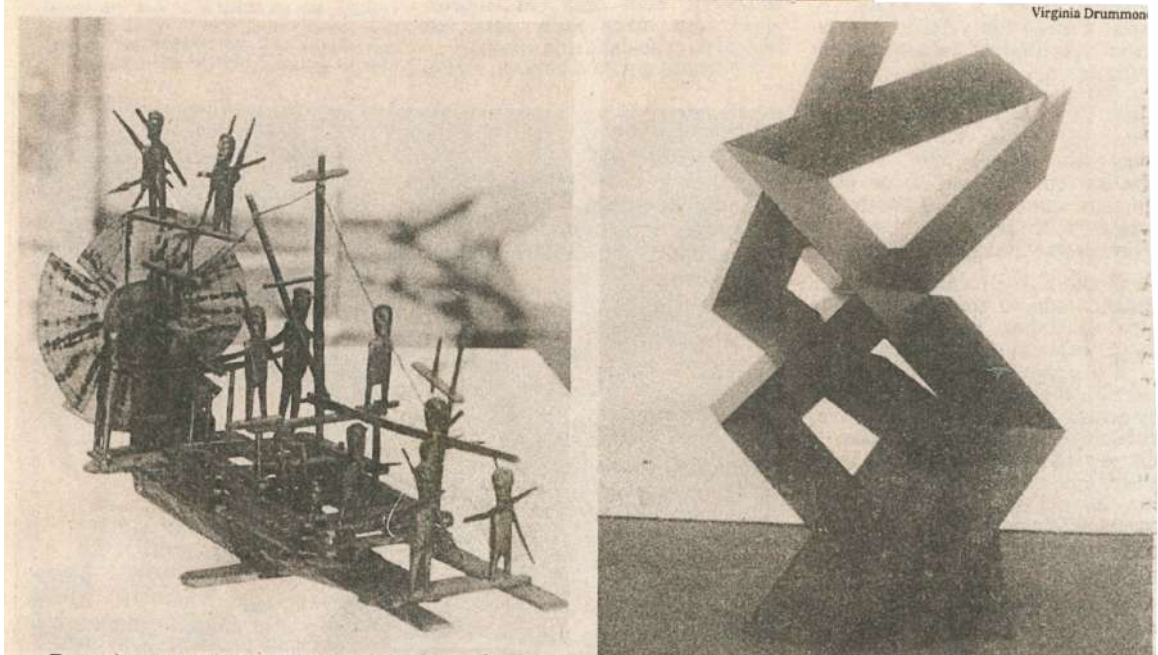
Da mesma forma, se o núcleo dos contemporâneos não traz grandes revelações (reunindo peças representativas de nomes consagrados como Rubem Valentim, Octávio Araújo, Antônio Bandeira, e do próprio curador da mostra, Emanuel), a divisão de arte popular apresenta alguns trabalhos menos conhecidos e de excepcional qualidade, como a pintura de Domingos Teodoro de Ramos (escravo que serviu como soldado na Guerra do Paraguai) e as peças em madeira de Agnaldo Manoel dos Santos, Chico Tabibula e Artur Pereira. Ainda no Núcleo de Arte Popular, painéis fotográficos documentam a extraordinária *Casa da Flor*, construída por Gabriel Francisco dos Santos no Rio de Janeiro.

Resultado de um ano de trabalho de toda uma equipe, a exposição surge como o grande evento do Centenário da Abolição, sendo ainda responsável pela apresentação de obras recolhidas havia anos em instituições religiosas e nunca mais exibidas. A lamentar apenas a falta de um catálogo à altura da qualidade da mostra, cujas poucas lacunas (a ausência, por exemplo, de uma seção dedicada aos caricaturistas), estão devidamente cobertas pelo audiovisual que a acompanha.

SERVIÇO

A exposição *A Mão Afro-Brasileira* permanecerá aberta ao público de hoje até dia 25 de setembro no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), no Parque Ibirapuera. Horário: de terça à sexta-feira, das 13h às 19h, e sábado e domingo

das 11h às 19h. Ao todo, estarão expostas 188 obras dos séculos XVIII a XX e, neste sábado e domingo começará a mostra paralela de cinema, *Olhar Negro* Olhar, no próprio museu, com uma homenagem a Grande Otelo.



Duas obras expostas no MAM, uma escultura em madeira de Nô Caboclo (esq.) e um trabalho de Emanuel Araújo

MAM inaugura exposição sobre as contribuições afro-brasileiras

Da Reportagem Local

Dentro das comemorações do centenário da abolição da escravatura, o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) e o Ministério da Cultura inauguram hoje, às 19h, a exposição "A Mão Afro-Brasileira - Significado da Contribuição Artística e Histórica". Com 196 obras de artistas brasileiros negros ou mestiços feitas a partir do século 18, a exposição pretende "resgatar a memória de certas pessoas que foram notáveis no seu tempo", segundo o seu curador, o escultor Emanuel Araújo.

Além dos quadros e esculturas —segurados em Cz\$ 450 milhões, de acordo com a diretora executiva do museu, Denise Mattar—, a mostra também terá as exibições de um audiovisual, um ciclo de cinema

(veja quadro ao lado), exposição fotográfica e a apresentação do coral Cantafro. Com regência do maestro e compositor Estevão Maya-Maya, os 40 integrantes se apresentam hoje na abertura, cantando músicas de Lobo de Mesquita, Carlos Gomes, Milton Nascimento, Dorival Caymmi, entre outros.

As obras foram divididas em quatro temas: barroco e rococó, academia, a herança africana e as artes de origem popular e arte contemporânea. Entre as obras expostas estão telas de Leandro Joaquim, Francisco Pedro Amaral, Estevão Silva, Artur e João Timóteo da Costa, e esculturas de Aleijadinho, mestre Valentim e Francisco Guarani. Serão mostradas também reproduções fotográficas de forros, painéis, púlpitos, fachadas e esculturas.

O audiovisual —com 20 minutos de duração, foi realizado por Benê Silva e será exibido de terça a sexta, às 16h e sábado e domingo, às 13h— abordará a produção nos campos da literatura, teatro, dança, música, ciência e religião. Entre as personalidades enfocadas estão Teodoro Sampaio e os irmãos André e Antonio Rebouças, hoje mais conhecidos como nomes de ruas mas que tiveram importante atuação no século passado (Sampaio como autor do projeto da rede de esgotos de São Paulo e pesquisador da língua tupy e os irmãos Rebouças como engenheiros e abolicionistas).

A MÃO AFRO-BRASILEIRA - De 25 de agosto a 25 de setembro no MAM/Ibirapuera (Grande Marquise do Parque Ibirapuera, tel. 549-9688, Ibirapuera, zona sul). De terça a sexta, das 13h às 19h. Sábado e domingo, das 11h às 19h.

"A face brasileira da arte negra", de [by] Rui Moreira Leite
25 de agosto [August 25], 1988, *O Estado de S. Paulo - Caderno 2* (São Paulo),
Acervo [Collection] Biblioteca Paulo Mendes de Almeida, MAM São Paulo

"MAM inaugura exposição sobre as contribuições afro-brasileiras"
25 de agosto [August 25], 1988, *Folha de S.Paulo* (São Paulo),
Acervo [Collection] Biblioteca Paulo Mendes de Almeida, MAM São Paulo

A cor discriminada

Mostra resgata a cultura negra nas artes plásticas

Há dois anos uma pesquisadora norte-americana me perguntava sobre a presença do negro na arte brasileira. Me dei conta, primeiro, de sua preocupação racista, todavia depois falei a nossa ignorância na matéria. Isto significa que, tomados de um pseudopudor anti-racista, não nos aprofundamos na questão.

A exposição *A Mão Afro-Brasileira*, sob a curadoria de Emanuel Araújo, exposta no Museu de Arte Moderna-MAM, em São Paulo, traz à tona ele-



Mestre Valentim (1750-1813)
O Caçador Narciso

mentos para uma compreensão da importância negra no Brasil.

Acostumamo-nos a restringir a criação negra apenas à arte e à música popular. Essa é uma visão de cultura branca orientadora da maioria dos procedimentos da pesquisa artística.

O alto nível da Arte Africana que revolucionou as bases da Arte Contemporânea, na Europa, começo deste século, não influenciou a arte brasileira, apesar da escravatura negra no País. Grosso modo, os artistas brancos e negros, como o estuendo mestre Francisco Chagas, o Cabra, séculos XVII e XVIII, da Bahia, um dos mais importantes escultores deste século, registram em suas obras todas as linhagens artísticas européias. Poucos são os traços da arte negra na

arte brasileira. Eles surgem como descrição de tipos em Debret, Taunay, Rugendas e outros estrangeiros que visitaram o Brasil. Mais recentemente Segall (preciosa a sua exposição *Segall e o Negro*, no Museu Lasar Segall), Anita Malfati, Tarsila, artistas modernistas, e outros como Portinari, Graciano, Livio Abramo assinalam em suas obras a presença do negro. Mas uma arte afro-brasileira, melhor dizendo uma arte mestiça (somos um povo mestiço) só se cristaliza em obras de poucos artistas como Rubem Valentim ou Emanuel Araújo. Ninguém defende aqui uma arte xenofoba, mas é preciso registrar, pelo menos, a presença rara do negro nas artes plásticas.

Emanuel Araújo, artista e esteta, faz-nos o grande favor de apresentar *A Mão Afro-Brasileira*. A pesquisa pioneira, que sustenta a exposição, deve ser vista como um corte da produção artística nacional. Não se trata de um levantamento racista, por apresentar obras da criação dos negros. Faltava-nos esse enfoque preciso para melhor entendermos os caminhos e as variantes estimuladoras da nossa arte.

A arte religiosa das igrejas e dos santos de autoria dos pintores e escultores como Libório Lázaro Lial, Emanuel da Cunha, Padre Jesuino, a excelente pintura de Leandro Joaquim, a escultura de Artur Pereira (Minas Gerais), de Agnaldo (Bahia) e outras peças de vigorosa plasticidade, como a carranca "Copaíba" da coleção João Marino, compõem uma das mais significativas mostras de pesquisa já feitas no Brasil.

Percorrendo a exposição Afro-Brasileira, constituída também por fotos, audiovisuais e filmes, o visitante agora poderá formar uma idéia do papel cultural dos negros. Eles acompanharam o desenvolvimento plástico dos períodos neoclássico, acadêmico e modernista. Recentemente, e a partir dos movimentos sociais que permitem uma consciência crítica mais apurada sobre a marginalidade dos pequenos grupos (embora os negros sejam um grande grupo), o artista branco ou negro passa a incorporar a negritude a sua criação artística como um valor cultural e libertário.

Radha Abramo

"A cor discriminada", de [by] Radha Abramo

31 de agosto [August 31], 1988, *ISTOÉ Senhor - Artes plásticas* (Brasil),

Acervo [Collection] Biblioteca Paulo Mendes de Almeida, MAM São Paulo



VISUAIS Três séculos de cultura negra, nesta exposição do MAM.

Dentro das comemorações do Centenário da Abolição, o Museu de Arte Moderna de São Paulo abre hoje, às 19 horas, a exposição *A Mão Afro-Brasileira: Significado e Contribuição Histórica e Artística*. Nella estarão 188 obras que demonstram a contribuição da cultura negra no País desde o século XVIII até os nossos dias. Para montar esta mostra, o MAM recebeu obras do Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro, do Museu Paulista, do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP e do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, além de coleções particulares.

As artes plásticas serão o centro da mostra, que conta com obras de Mestre Valentim e padre Jesuino do Monte Carmelo, entre outros artistas do século XVIII, jóias do século XIX e contemporâneos, como Abdias Nascimento, Waldomiro de Deus e Emanuel Araújo. Porém, pretendendo ser mais abrangente, haverá também apresentações de música erudita e po-

pular, teatro, dança, literatura e nominata das pessoas que contribuíram de alguma forma para a criação da identidade brasileira. Estes complementos serão apresentados em forma de audiovisual realizado por Bene Silva. A parte musical, com músicas que vão desde

padre Mauricio Nunes Garcia até Gilberto Gil, será feita pelo coral Cantafro. Outro setor que participará da exposição é o cinema, com o ciclo "Olhar Negro Olhar". Na abertura, será feita uma homenagem ao ator Grande Otelo, com a apresentação do filme *Macunaí-*

ma, de Joaquim Pedro de Andrade, seguido dos curtas Aleijadinho, também de Joaquim Pedro de Andrade, As Carrancas do São Francisco, de Júlio Heilbron, Casa da Flor, de Vera Rooster, Cerâmica do Vale do Jequetinhonha, de José Tavares de Barros, A Mão do Povo, de Lygia Pape, e O que Eu Estou Vendo, Vocês Não Podem Ver, de Carlos Augusto Calil. Estes filmes serão apresentados sábado e domingo, com sessões às 14 e 16 horas.

Durante todo o mês de setembro, enquanto dura a exposição, serão apresentados filmes de longa-metragem, como Egungun, de Carlos Brajsblat, Ladrões de Cinema, de Fernando Coni Campos, Barravento, de Glauber Rocha, e Compasso de Espera, de Antunes Filho, todos os finais de semana, e curtas-metragens que abordam o negro sob os aspectos religioso, musical e antropológico.

A exposição "A Mão Afro-Brasileira: Significado da Contribuição Histórica e Artística" acontece, a partir de hoje, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (Parque da Ibirapuera), até o dia 25 de setembro. O horário da exposição é de terça a sexta-feira, das 13 às 19 horas, e sábados e domingos, das 11 às 19 horas.

"Três séculos de cultura negra, nesta exposição do MAM"

25 de agosto [August 25], 1988, *Jornal da Tarde* (São Paulo),

Acervo [Collection] Biblioteca Paulo Mendes de Almeida, MAM São Paulo

Segundo Caderno

Salvador, sábado, 03 de setembro de 1988

A arte pela mão afro-brasileira

O Museu de Arte Moderna de São Paulo e o Ministério da Cultura, através do Programa do Centenário da Abolição da Escravatura, inauguraram em São Paulo uma exposição que mostra a contribuição do negro à constituição da identidade nacional, desde o século XVIII até a contemporaneidade.

A exposição está sendo apresentada em cinco segmentos: Barroco e Rococó; Academia; A Herança Africana e as artes de Origem Popular; Arte Contemporânea; Literatura, Teatro Dança e Música.

Além do retrospecto das artes plásticas, a exposição revive, por meio de painéis fotográficos, momentos significativos do Teatro Experimental Negro, no qual tiveram importante participação os atores Ruth de Souza, Aguinaldo Camargo, Léa Garvia e Abdias Nascimento. Foi evocado o movimento de dança, através de Brasiliana, do grupo de Mercedes Batista e do Teatro Folclórico Brasileiro, fundado por Solano Trindade.

FILMES — Um audiovisual, dirigido por Benê Silva, mostrou as personalidades que se distinguiram no campo da ciência, da literatura e da religião.

Na sonorização da mostra, compositores de origem negra, eruditos e populares, entre eles Xisto Bahia, Cartola, Pixinguinha, Milton Nascimento, Lobo de Mesquita, o maestro Francisco Braga, Padre Maurício Nunes Garcia, Carlos Gomes, Damião Barbosa de Araújo.

A inauguração do evento contou com a participação do Coral Cantafo, com 40 integrantes, regido pelo maestro e compositor Estevão Maya-Maya, que apresentou composições de autores negros. Durante a exibição da Mostra serão mostrados 20 filmes de curta metragem e sete filmes de longa metragem. A Livraria Eboha, a única do Brasil especializada em assuntos negros, colocará parte de acervo (literatura, música, arte em geral, religião e culinária) à disposição do público durante a duração do evento.

UMBIGO — Emanuel Araújo, curador de exposição, apresenta o acontecimento da seguinte forma: Mariano Carneiro da Cunha, esse grande antropólogo que tão cedo perdemos, considera definitiva a presença do negro nas nossas artes e também é dele a referência que encontramos sobre o domínio que os africanos vindos para o

Brasil exerciam sobre a escultura em madeira e metalurgia. E, depois de lembrar a sua presença nas obras de talha e decoração nas igrejas barrocas desde a segunda metade do século XVI, ele conclui que "a infiltração do elemento escravo nas artes brasileiras coincide com a própria eclosão das mesmas no Brasil".

Jorge Amado costuma lembrar que o umbigo do Brasil está enterrado na África. E, na verdade, não se pode dizer que a vigorosa contradição do negro à formação de uma cultura legitimamente brasileira não tenha interessado aos nossos estudiosos. Essas pesquisas, todavia, têm praticamente se limitado à escravidão propriamente dita e à herança negra e encontrada no sincretismo religioso, na música, no idioma, na literatura e nos costumes. As artes plásticas sempre foram relegadas a plano secundário, limitando-se praticamente a trabalhos isolados e incompletos. No entanto, não existirá hoje uma arte legitimamente brasileira sem a criativa e poderosa influência do negro.

TRADIÇÃO — No século XVII, os principais artistas brasileiros eram negros e mulatos e todos,

via de regra, pertenciam a confrarias que estabelecia os contatos para confecção de imagens, para pinturas dos tetos, etc.

Minas Gerais, Bahia, Pernambuco e o Rio de Janeiro, para citar apenas os mais dinâmicos centros culturais daquele período, estavam impregnados da sua escultura, de talha, da pintura, da ourivesaria e da arquitetura realizada por artistas de origem afro-brasileira. O Aleijadinho, Mestre Valentim, Tófilo de Jesus, Veríssimo de Freitas, Jesuino do Monte Carmelo e Manoel da Cunha — escravo que comprou a alforria com o produto de sua pintura — eram negros ou mulatos. Todos afro-brasileiros.

O século XIX, por sua vez, praticamente limitou-se a dar continuidade à tradição colonial. Chega a Missão Francesa, começa o ensino das Belas Artes no Brasil, mas continua a participação dos negros e mestiços na Academia Imperial de Belas Artes; artistas como Firmino Monteiro, Estevão Silva e Rafael Pinto Bandeira são os principais representantes da raça negra na elitista academia e, como tal, são o alvo das injustiças do preconceito, levando Pinto Bandeira ao suicídio.



FOTO DIVULGAÇÃO

É grande a influência negra nas artes

Um projeto muito abrangente

A semente plantada frutificou: Antonio Zandeira, Octavio Araújo, Edival Ramosa, Miguel do Santos, Maria Lidia Magliani, Juarez Paraiso, Iedamaria, Agnaldo Manoel dos Santos e eu mesmo, para citar apenas alguns artistas incluídos neste, podemos ser vistos como exemplos da herança cultural negra.

O mesmo pode ser dito ainda de Rubem Valentim, com a sua utilização de uma emblemática originária do candomblé, ou de

Biquiba Guarany, com suas carrancas de aparência assustadora e misteriosa. E por que não citar Hélio Oliveira, ligado diretamente ao culto dos Orixás, neto e sucessor do famoso babalorixá Procópio, se não fosse tão prematura a sua morte, ou Mestre Didi dos Santos, filho da Venerável Ialorixá Maria Balbina do Espírito Santo — Mãe Senhora, do Axé Opô Afonjá e Ojê do candomblé dos eguns de Itaparica? A preservação da ancestralidade re-

ligiosa e de vários aspectos culturais foram e são a resistência que conviveu com os cânones europeus. Este projeto tornou-se inesperadamente abrangente diante de imenso material existente, localizado por nós na exaustiva pesquisa realizada, e assim fomos obrigados a sair do âmbito das artes plásticas e acrescentar a música erudita e popular, a literatura, a dança, o teatro, as artes de origem africana e um nominata que resgata definitivamente a

visibilidade do homem afro-brasileiro. Esperamos que esta exposição revele momentos importantes da arte brasileira, tão negra, tão mestiça, tão tropical, e que registre as omissões que atingem personalidades da nossa história.

Que a Mão Afro-Brasileira sirva de estímulo a novos estudos sobre a contribuição do homem afro-brasileiro para a Formação de uma identidade nacional.

FOTO DIVULGAÇÃO

EXPOSIÇÃO [EXHIBITION]	CATÁLOGO [CATALOG]
realização [realization] <p>Museu de Arte Moderna de São Paulo</p>	realização [realization] <p>Museu de Arte Moderna de São Paulo</p>
curadoria [curatorship] <p>Claudinei Roberto da Silva</p>	curadoria [curatorship] <p>Claudinei Roberto da Silva</p>
produção executiva [executive production] <p>Elenice dos Santos Lourenço</p> <p>Ana Paula Pedroso Santana</p>	produção executiva [executive production] <p>Elenice dos Santos Lourenço</p> <p>Ana Paula Pedroso Santana</p>
projeto expográfico [exhibition design] <p>AFerrari Arquitetura equipe [staff] <p>Anna Ferrari, Beatriz Teixeira, Marina Cortopassi e [and] Pedro Lins</p></p>	textos [texts] <p>Cauê Alves</p> <p>Claudinei Roberto da Silva</p> <p>Elizabeth Machado</p> <p>Sandra Mara Salles</p> <p>Siméia de Mello Araújo</p>
projeto gráfico [graphic design] <p>Estúdio Entremeio:</p> <p>Larissa Yumi Ito Nissi</p> <p>Manuela d'Albertas</p>	projeto gráfico [graphic design] <p>Estúdio Entremeio:</p> <p>Larissa Yumi Ito Nissi</p> <p>Manuela d'Albertas</p>
coordenação editorial [editorial coordination] <p>Renato Schreiner Salem</p>	coordenação editorial [editorial coordination] <p>Renato Schreiner Salem</p>
execução do projeto expográfico [execution of exhibition design] <p>Cenotech Produções Cenográficas</p>	assistência editorial [editorial assistance] <p>Gabriela Gotoda</p>
conservação [conservation] <p>Alex Costa</p> <p>Alice Gontijo</p> <p>Rita Torquete</p> <p>Thalita Noce</p>	tradução para o inglês [English translation] <p>Roberta Mahfuz e [and] Dominique Makins-Bennett</p>
montagem [installation] <p>Manuseio Montagem e Produção Cultural</p>	revisão e preparação de texto [proofreading and text preparation] <p>Regina Stocklen</p>
transporte [shipping] <p>ATM Janus</p>	fotos [photos] <p>Cortesia Almeida & Dale Galeria de Arte, foto [photo] Sérgio Guerini (p. 72)</p> <p>Daniel Mansur (p. 121)</p> <p>Denis Moreira (p. 128–133)</p> <p>Edouard Fraipont (p. 74 esq. [left])</p> <p>Estúdio 17 (p. 73)</p> <p>Estúdio em Obra (p. 82 acima [top], 88–89 dir. acima [top right])</p> <p>Filipe Berndt (p. 78 dir. [right], 79)</p> <p>Henrique Luz (p. 76-77)</p> <p>Isabella Finholdt (p. 83 esq. [left], 112 acima [top], 112 dir. abaixo [bottom right], 120)</p> <p>João Liberato (p. 82 abaixo [bottom])</p> <p>João Musa (p. 75)</p>
assessoria de imprensa [press office] <p>a4&holofote comunicação</p>	

Márcia Gabriel & Isabella Finholdt (p. 112 esq. abaixo [bottom left])

Nelson Kon (p. 84 dir. acima [top right], 111 acima [top], 113)

Patrícia de Filippi (p. 137–139)

Peter de Brito (p. 66)

Renato Parada (p. 67, 68, 70, 71, 74 dir. [right], 78 esq. [left], 80, 81, 83 dir. [right], 84 esq. [left], 85–90, 92, 93, 95, 98–100, 102–110, 115–119, 122–125, 127, 134–136)

Romulo Fialdini (p. 91, 94, 96, 97, 101, 111 abaixo [bottom], 114)

Wagner Coffee (p. 69)

tratamento de imagem e impressão [photo retouching and printing]

Ipsis

AGRADECIMENTOS [ACKNOWLEDGEMENTS]

Associação Museu Afro Brasil

Almeida & Dale Galeria de Arte	
Biblioteca Paulo Mendes de Almeida, MAM São Paulo	
Bruno Leão	
Cristiane Aparecida Santos de Assis Oliveira	
Cristina Baumgart	
Espólio Emanoel Alves de Araujo	
Galeria Choque Cultural	
Galeria Leme	
Galeria Mendes Wood DM	
Governo do Estado de São Paulo	
Gravuras no Brasil	
Jack Luna	
Lincoln Luiz Reis	
Lorena Pinheiro Lima	
Luis Maluf Galeria de Arte	
Rita e [and] Rodolfo Barreto	
Vera Nunes	
Vilma Haidar Eid	

Agradecimento especial às equipes do Museu Afro Brasil Emanoel Araujo e do Museu de Arte Moderna de São Paulo pela colaboração inestimável nessa exposição.
[Special thanks to the entire staff of the Afro Brazil Museum Emanoel Araujo and the Museum of Modern Art of São Paulo for their invaluable collaboration in this exhibition.]

O MAM São Paulo e o curador da exposição agradecem aos artistas, autores e detentores de direitos autorais que generosamente autorizaram a reprodução das obras neste catálogo.

[MAM São Paulo and the exhibition curator are thankful to the artists, authors, and copyright holders who generously licensed the reproduction of the works in this catalog.]

presidente de honra [honorary president]

Milú Villela

diretoria [management board]

presidente [president]

Elizabeth Machado

vice-presidente [vice president] Daniela Montingelli Villela	
diretora jurídica [legal director] Tatiana Amorim de Brito Machado	
diretor financeiro [financial director] José Luiz Sá de Castro Lima	
diretores [directors] Camila Granado Pedroso Horta Marina Terepins Raphael Vandystadt	

conselho deliberativo [advisory board]

presidente [president]

Geraldo José Carbone

| **vice-presidente [vice president]** Henrique Luz | |
| **conselheiros [board members]** Adolpho Leirner Alfredo Egydio Setubal Andrea da Motta Chamma Andrea Paula Barros Carvalho Israel da Veiga Pereira Antonio Hermann Dias de Azevedo Caio Luiz de Cibella de Carvalho Danilo Santos de Miranda Eduardo Brandão Eduardo Saron Nunes | |

Fábio de Albuquerque
Fábio Luiz Pereira de Magalhães
Fernando Moreira Salles
Francisco Pedroso Horta
Gabriela Baumgart
Geraldo José Carbone
Henrique Luz
Mariana Guarini Berenguer
Sérgio Ribeiro da Costa Werlang
Tatiana Amorim de Brito Machado

Helio Seibel
Israel Vainboim
Jean-Marc Etlin
Jorge Frederico M. Landmann
Karla Meneghel
Luís Terepins
Maria Regina Pinho de Almeida
Mariana Guarini Berenguer
Mário Henrique Costa Mazzilli
Martin Grossmann
Neide Helena de Moraes
Paulo Setubal Neto
Peter Cohn

Roberto B. Pereira de Almeida
Rodolfo Henrique Fischer
Rolf Gustavo R. Baumgart
Salo Davi Seibel
Sérgio Ribeiro da Costa Werlang
Sergio Silva Gordilho
Simone Schapira Wajman
Susana Leirner Steinbruch
Telmo Giolito Porto, *in memoriam*

conselho fiscal [fiscal board]

titulares [standing members]

Demétrio de Souza

Reginaldo Ferreira Alexandre

Susana Hanna Stiphan Jabra (presidente [president])

suplentes [alternates]

Magali Rogéria de Moura Leite

Rogério Costa Rokembach

Walter Luís Bernardes Albertoni

conselho cultural e de comunicação [cultural and communications committee]

coordenação [coordination]

Fábio Luiz Pereira de Magalhães

| **membros [members]** Andrea Paula Barros Carvalho Israel da Veiga Pereira Camila Granado Pedroso Horta Eduardo Saron Nunes Elizabeth Machado Fábio de Albuquerque Jorge Frederico M. Landmann Maria Regina Pinho de Almeida Martin Grossmann Neide Helena de Moraes Raphael Vandystadt | |

coordenação [coordination]

Fábio Luiz Pereira de Magalhães

| **membros [members]** Daniela Montingelli Villela Elizabeth Machado Gabriela Baumgart Geraldo José Carbone Henrique Luz Mariana Guarini Berenguer Sérgio Ribeiro da Costa Werlang Tatiana Amorim de Brito Machado | |

comitê de governança [governance committee]

coordenação [coordination]

Mário Henrique Costa Mazzilli

membros [members]

Daniela Montingelli Villela

Elizabeth Machado

Gabriela Baumgart

Geraldo José Carbone

Henrique Luz

Mariana Guarini Berenguer

Sérgio Ribeiro da Costa Werlang

Tatiana Amorim de Brito Machado

comitê financeiro e de captação [financial and fundraising committee]

coordenação [coordination]

Francisco Pedroso Horta

| **membros [members]** Daniela Montingelli Villela Elizabeth Machado Jean-Marc Etlin José Luiz Sá de Castro Lima Luís Terepins | |

comitê de nomeação [nomination committee]

Alfredo Egydio Setubal
Elizabeth Machado
Geraldo José Carbone
Henrique Luz

conselho fiscal [fiscal board]

titulares [standing members]

Demétrio de Souza

Reginaldo Ferreira Alexandre

Susana Hanna Stiphan Jabra (presidente [president])

suplentes [alternates]

Magali Rogéria de Moura Leite

Rogério Costa Rokembach

Walter Luís Bernardes Albertoni

comissão de arte [art commission]

Alexia Tala

Claudinei Roberto da Silva

Cristiana Tejo

Daniela Labra

Rosana Paulino

comissão de ética e conduta [ethics commission]

Daniela Montingelli Villela

Elizabeth Machado
Mário Henrique Costa Mazzilli
Sérgio Miyazaki
Tatiana Amorim de Brito Machado

associados patronos [associate patrons]

Adolpho Leirner
Alfredo Egydio Setubal
Antonio Hermann Dias de Azevedo
Daniela Montingelli Villela
Danilo Santos de Miranda
Eduardo Brandão
Eduardo Saron Nunes
Fernando Moreira Salles
Francisco Pedroso Horta
Georgiana Rothier Pessoa
Cavalcanti Faria
Geraldo José Carbone
Helio Seibel
Henrique Luz
Israel Vainboim
Jean-Marc Etlin
Mariana Guarini Berenguer
Mário Henrique Costa Mazzilli
Neide Helena de Moraes
Paulo Setubal Neto
Peter Cohn
Roberto B. Pereira de Almeida
Rodolfo Henrique Fischer
Rolf Gustavo R. Baumgart
Salo Davi Seibel
Sérgio Ribeiro da Costa Werlang
Simone Schapira Wajman

incentivadores da arte [art supporters]

embaixadora [ambassador]

Georgiana Rothier Pessoa Cavalcanti Faria

membros [members]

Anita Kuczynski

Arthur Jafet

Daniel Augusto Motta

David Ades e [and] Andrea Ades

Ian Duarte

Karla Meneghel

Lucila Hoberman

Marília Chede Razuk

Renata Queiroz de Moraes

Teodoro Bava e [and] Eduardo Baptistella Jr

William Maluf

núcleo contemporâneo [contemporary art nucleus]

coordenação [coordination]

Camila Granado Pedroso Horta

| **membros [members]** Ana Carmen Longobardi Ana Eliza Setubal Ana Lopes Ana Lucia Siciliano Ana Paula Cestari Ana Paula Vilela Vianna Ana Serra Ana Teresa Sampaio Andrea Gonzaga Anna Carolina Sucar Antonio de Figueiredo Murta Filho Antonio Marcos Moraes Barros Beatriz Yunes Guarita Bianca Cutait Camila Barroso de Siqueira Camila Tassinari Carolina Alessandra Guerra Filgueiras Carolina Costa e Silva Martins Cintia Rocha Claudia Maria de Oliveira Sarpi Cleusa de Campos Garfinkel Cristiana Rebelo Wiener Cristiane Quercia Tinoco Cabral Cristina Baumgart Cristina Canepa Cristina Tolovi Daniela Bartoli Tonetti Daniela M. Villela Daniela Steinberg Berger Eduardo Mazilli de Vassimon Esther Cuten Schattan Felipe Akagawa | Angela Akagawa Fernanda Mil–Homens Costa Fernando Augusto Paixão Machado Flávia Regina de Souza Oliveira Florence Curimbaba Franco Pinto Bueno Leme Gustavo Clauss Hena Lee Ida Regina Guimarães Ambroso Marques Isabel Ralston Fonseca de Faria Isabel Pereira de Queiroz Janice Mascarenhas Marques José Eduardo Nascimento | |

Judith Kovesi
Juliana Neufeld Lowenthal
Karla Meneghel
Luciana Lehfeld Daher
Luisa Malzoni Strina
Marcio Alaor Barros
Maria Cláudia Curimbaba
Maria das Graças Santana Bueno
Maria do Socorro Farias de Andrade Lima
Maria Julia Freitas Forbes
Maria Júlia Pardo Almendra
Maria Teresa Igel
Mariana de Souza Sales
Marina Lisboa
Mônica Mangini
Monica Vassimon
Murillo Cerello Schattan
Nadja Cecília Silva Mello Isnard
Natalia Jereissati
Nicolas Wiener
Paula Almeida Schmeil Jabra
Paula Regina Depieri
Paulo Setubal Neto
Raquel Steinberg
Regina de Magalhaes Bariani
Renata Castro e Silva
Renata Nogueira Studart do Vale
Renata Paes Mendonça
Ricardo Trevisan
Rosa Amélia de Oliveira Penna Marques Moreira
Rosana Aparecida Soares de Queiróz Visconde
Rosana Wagner Carneiro Mokdissi
Sabina Lowenthal
Sérgio Ribeiro da Costa Werlang
Silvio Steinberg
Sonia Regina Grosso
Sonia Regina Opice
Tais Dias Cabral
Titiza Nogueira
Vitoria Coutinho
Wilson Pinheiro Jabur
Yara Rossi
colaboradores [staff]
curador-chefe [chief curator]
Cauê Alves

superintendente executivo [chief operating officer]

Sérgio Miyazaki
acervo [collection]
coordenação [coordination]
Patricia Pinto Lima
analista [analyst]
Marina do Amaral Mesquita
assistentes [assistants]
Bárbara Blanco Bernardes de Alencar
Camila Gordillo de Souza
técnico em manuseio [art handler]
Igor Ferreira Pires
assistência à presidência, curadoria e superintendência [management board, curatorship, and superintendence assistant]
Daniela Reis
biblioteca [library]
supervisor em museologia [museumology supervisor]
Pedro Nery
bibliotecária documentalista [documentation librarian]
Ágatha Contursi Cesar Spiegel da Silva
assistente [assistant]
Felipe de Brito Silva
comunicação [communications]
coordenação [coordination]
Ane Tavares
analistas [analysts]
Jamyle Hassan Rkain
Rachel de Brito Barbosa
designers
Paulo Vinícius Gonçalves Macedo (PJ)
Rafael Soares Kamada
produção e edição de vídeo [videomaker]
Marina Paixão (PJ)

fotógrafo [photographer]

Bruno Leão/EstúdioemObra (PJ)
curadoria [curatorship]
especialista em acessibilidade e ações afirmativas [specialist in accessibility and affirmative action]
Gregório Ferreira Contreras Sanches
analista de curadoria [curatorial analyst]
Gabriela Gotoda
educativo [education]
coordenação [coordination]
Mirela Agostinho Estelles
analista [analyst]
Maria Iracy Ferreira Costa
educadores [educators]
Amanda Harumi Falcão
Amanda Silva dos Santos
Caroline Machado
Leonardo Sassaki Pires
Luna Souto Ferreira
Maria da Conceição Ferreira da Silva Meskelis
Sansorai de Oliveira Rodrigues Coutinho
estagiários [interns]
Amanda Alves Vilas Boas Oliveira
Ana Flávia dos Reis
Daniel Oliveira Ribeiro Mascarenhas da Cruz Pereira
Pedro Henrique Queiroz Silva
administrativo financeiro [financial administration]
coordenação [coordination]
Gustavo da Silva Emílio
comprador [buyer]
Fernando Ribeiro Morosini
analistas [analysts]
Anderson Ferraz Viana
Janaina Chaves da Silva Ferreira
Renata Noé Peçanha da Silva
assistente [assistant]
Roberto Honda Takao Stancati
estagiários [interns]
Eduarda Rodrigues Baccega
Elissandra de Castro Lima da Silva
Lucas Corcini e Silva

jurídico [legal]

advogada [lawyer]
Renata Cristiane Rodrigues Ferreira (BS&A Borges Sales & Alem Advogados)
estagiária [intern]
Vitória Martins Venancio Paes de Carvalho (BS&A Borges Sales & Alem Advogados)
negócios e relacionamentos institucionais [business & institutional relations]
coordenação [coordination]
Larissa Piccolotto Ferreira
negócios [business] supervisor de negócios [business supervisor]
Fernando Araujo Pinto dos Santos
 cursos [courses] analista [analyst]
Giselle Moreira Porto
eventos [events] analista [analyst]
Juliene Campos Braga Botelho Lanfranchi
loja [shop] analista [analyst]
Tainã Aparecida Costa Borges
assistentes [assistants]
Camila Barbosa Bandeira Oliveira
Guilherme Passos
relacionamentos institucionais [institutional relations] analista [analyst]
Lara Mazeto Guarreschi
assistente [assistant]
Mariana Brazolin
parcerias e projetos incentivados [partnerships and cultural incentive law projects]
coordenação [coordination]
Kenia Maciel Tomac
parcerias [partnerships] analistas [analysts]
Beatriz Buendia Gomes
Isabela Marinara Dias

projetos incentivados [cultural incentive law projects] analistas [analysts]

Deborah Balthazar Leite
Valbia Juliane dos Santos Lima
Marisa Tinelli, Simone Meirelles e [and] Sirlene Ciampi (Odara Assessoria Empresarial em Projetos Culturais LTDA)
estagiária [intern]
Isadora Martins da Silva
patrimônio [premises and maintenance]
coordenação [coordination]
Estevan Garcia Neto
assistentes [assistants]
Alekiçom Lacerda
Carlos José Santos
estagiário [intern]
Vitor Gomes Carolino
manutenção predial [building maintenance]
Jairo de Freitas de Lima (Avtron Engenharia)
Venicio Souza (Formata Engenharia)
bombeiro civil [fire brigade]
Ajuilton Gonçalo Soares (Tejofran)
André Luiz (Tejofran)
limpeza [cleaning]
Tejofran
segurança patrimonial [property insurance]
Power Segurança
bilheteria [ticket office]
Paola da Silveira Araújo (Power System)
monitoramento e orientadores de público [monitoring and audience guidance]
Power System
produção de exposições [exhibition production]
coordenação [coordination]
Luciana Nemes
produtoras [producers]
Ana Paula Pedroso Santana
Elenice dos Santos Lourenço
Erika Hoffgen (PJ)
Rebeca Hindrikson

estagiária [intern]

Maya Mykaela Mendes Lopes da Silva
recursos humanos [human resources]
coordenação [coordination]
Karine Lucien Decloeet
analista [analyst]
Débora Cristina da Silva Bastos
tecnologia da informação [information technology]
coordenação [coordination]
Nilvan Garcia de Almeida
suporte técnico [technical support]
Felipe Ferezin (INIT NET)
Gabriella Shibata (INIT NET)
patrocínio [sponsorship]

mantenedores [sponsors]







platina [platinum]
3M do Brasil
EMS
ouro [gold]
Banco Votorantim
BMA Advogados
Carrefour
Grupo Ultra
Lojas Renner S.A.
Pinheiro Neto Advogados
PwC
TozziniFreire Advogados
Vivo
prata [silver]
Bloomberg Philanthropies
Consigaz
Credit Suisse
ICTS
Leo Madeiras e Leo Social
Pirelli
Turim 21 InvestimentosMFO
Verde Asset Management
parcerias institucionais [institutional partnerships]
Africa
Aliança Francesa
Anauene Art Law
BMA
BMI
Canson
Centro Universitário Belas Artes de São Paulo
Cinema Belas Artes
Cultura e Mercado
DoubleTree by Hilton
Editora Cobogó
Editora Ubu
FIAP
Freixenet
Gívoa Art Consulting
Gusmão & Labrunie Propriedade Intelectual
Hand Talk
Havanna
ICIB – Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro
James Lisboa Leiloeiro Oficial
Lefosse Advogados
Neovia
Saint Paul Escola de Negócios
Senac

Seven Idiomas Vixsystem Wiabiliza

parcerias de mídia [media partnerships]
Arte que Acontece
BeFree Mag
Buzzmonitor
Canal Arte 1
Eletromídia – Elemídia
Estadão
JCDecaux
MECA
Piauí
Quatro Cinco Um
player oficial [official player]
Spotify
programas educativos [educational programs]
contatos com a arte [contacts with art]
Grupo Ultra
domingo mam [mam sunday]
TozziniFreire Advogados
igual diferente [different equal]
3M do Brasil
Banco Votorantim
Carrefour
programa de visitação [visitation program]
Pinheiro Neto Advogados
arte e ecologia [art and ecology]
Unipar
família mam [mam family]
MAM São Paulo



Veja fotos da exposição realizada no MAM
São Paulo e MAB Emanoel Araujo.

[See photos of the exhibition held at MAM
São Paulo and MAB Emanoel Araujo.]

Este livro foi composto nas fontes Elza e
Familjen Grotesk e impresso em papéis
Cartão Supremo 300 g/m² (capa),
Pólen 90 g/m² e Offset 120 g/m² (miolo),
em outubro de 2023, pela gráfica Ipsis.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Mãos : 35 anos da mão afro-brasileira /
organização Museu de Arte Moderna de
São Paulo ; coordenação editorial Renato
Schreiner Salem ; curadoria Claudinei
Roberto da Silva ; tradução Roberta Mahfuz. --
São Paulo, SP : Museu de Arte Moderna
de São Paulo, 2023.

Edição bilingue: português/inglês.
ISBN 978-65-84721-11-1

1. Arte 2. Arte afro-brasileira
3. Arte brasileira I. Museu de Arte Moderna de São
Paulo. II. Salem, Renato Schreiner. III. Silva,
Claudinei Roberto da.

23-173433

CDD-709.81

Índices para catálogo sistemático:

1. Museu de Arte Moderna de São Paulo 709.81

Tábata Alves da Silva - Bibliotecária - CRB-8/9253



