

**NEGROS ILUSTRADOS E ILUSTRADORES: CORPOREIDADE E
OPACIDADE NA IMPRENSA ILUSTRADA DA BAHIA**

Túlio Henrique Pereira

Doutor em História Social pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

Pós-Doutor pela Universidade Federal do Piauí (UFPI/PNPD/CAPES/PPGHB)

E-mail: tuliohenriquepereira@gmail.com

A partir de um conjunto de gravuras com conteúdo étnico-racial extraídas dos impressos ilustrados *A Coisa* (1897-1904), *A Malagueta* (1897-1898) e *O Faisca* (1885-1887), produzidas pelos xilógrafos baianos, Arthur Arezio da Fonseca e Fortunato Soares dos Santos, apresento uma discussão analítica sobre a autoria e a técnica de produção de imagens com caráter político e social no contexto do final do século XIX e início do XX, na Bahia. Essas imagens revelam marcas identitárias de seus produtores e dão evidências das tensões políticas hierarquizadas de um país em busca dos enquadramentos ideológicos de progresso e civilidade. A análise se pauta pela temporalidade sincrônica e diacrônica, na observação, descrição e comparação da leitura dos textos e imagens acerca da africanidade. Essas imagens e seus impressos falam sobre a segmentação impulsionada por países como a França e os Estados Unidos no período de circularidade dos jornais baianos. Interessa perceber, como as africanidades e a corporeidade se deu de forma comprometida ou distanciada, de modo a contribuir para a opacidade ou visibilidade de determinados padrões na imprensa ilustrada, suas intenções e a circulação.

Palavras-chave: Imprensa ilustrada, artistas baianos; Africanidades

Introdução

A Coisa é um semanário ilustrado e satírico, lançado em 30 de agosto de 1897 com duração até outubro de 1904. O periódico possui dimensões que variam de 12 x 16,5 cm até 22,5 x 32 cm é compreendido como uma publicação segmentada pela imprensa ilustrada inaugurada na Europa, cujos exemplos de sucesso em número de tiragem, qualidade de ilustrações e alcance foram reconhecidos no Brasil pelos produtores dos impressos da época de produção e circulação d'*A Coisa*, como também utilizados com o propósito de aproximação da segmentação de um estilo. Percebo *A Coisa*, todavia, não como reflexo do que se produzia no mercado dos periódicos ilustrados na Europa e América do Norte ou até mesmo no Rio de Janeiro,¹ mas como a possibilidade de criação

¹ As gravuras reconhecidas pelos estudiosos das imagens como sendo um repertório autêntico correspondem àquelas imagens xilográficas, litográficas e clichês fluminenses assinados por nomes famosos no Brasil na década de 1880, como Angelo Agostini, Pereira Neto, Vale e Pedro Américo. Essas

de imagens e da inserção de um marco histórico e de narrativas das agendas políticas e socioculturais regionais e nacionais da Bahia e do Brasil. O impresso conseguiu ter vida útil e regularidade maiores que seus contemporâneos e foi o responsável pela organização de um grupo de amigos com o mesmo ideal por longos anos.

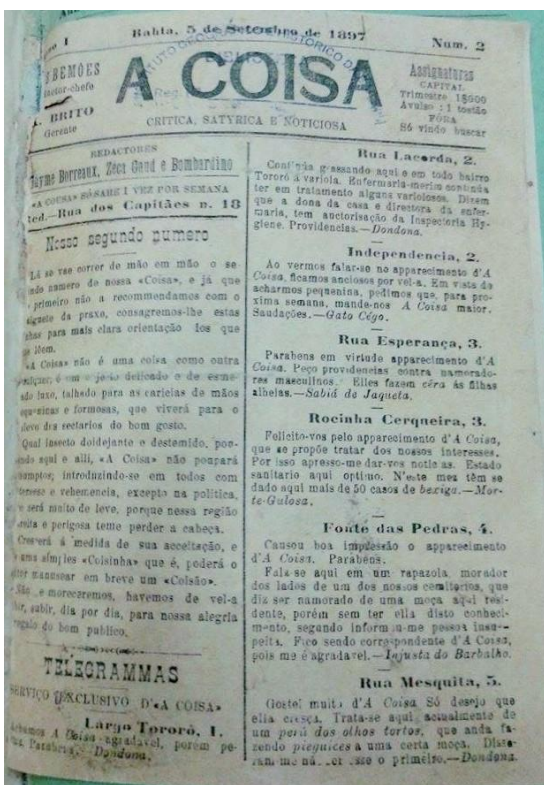
O periódico foi gerenciado por K. Brito e teve a colaboração dos redatores Dois Bemões, Jayme Borreaux, Bombardino e Zéca Gaude. Grande parte de suas gravuras é produzida pela técnica da xilogravura (LEHMKUHL; PEREIRA, 2016, p. 283).

Embora *A Coisa* possua formato aos moldes de seus contemporâneos no exterior *Le Petit Journal: Supplément Illustré*² e *The Verdict*³, isto não descaracteriza o seu valor estético e histórico a demarcar um modo de fazer, ver, criar e representar personagens célebres e anônimas de uma Bahia e de um Brasil em processo de consolidação política e identitária. Ainda em se tratando da Bahia, *A Coisa* é contemporânea do impresso ilustrado *A Malagueta* (1897-1898), organizado por parte do mesmo grupo editorial e antecedido pelo projeto gráfico ilustrado *O Faisca* (1885-1887).

pinturas, repertório dos impressos ilustrados como *A Semana Illustrada*, *Revista Illustrada*, *Vida Fluminense*, *Rio Nu* e *A Maçã* foram publicadas no Rio de Janeiro e provocaram a segmentação e a generalização da caricatura produzida no Brasil.

² Fundado em Paris em 1863 pelo empresário e jornalista Moïse Polydore Millaud (1813-1871), teve duração até o ano de 1944. As gravuras eram produzidas especialmente pelo francês de família inglesa Fortuné-Louis Méaulle (1844-1901). O jornal possuía a regularidade de oito páginas, sua linha editorial versa sobre artigos de opinião, reclames sensacionalistas, fatos políticos, folhetins e estampas na capa e na contracapa. O suplemento ilustrativo passou a ser novidade editada às sextas-feiras, as imagens tomaram protagonismo a partir de 1884, quando o jornal aumentou o número de associados e de exemplares vendidos, tornando-se relevante para a sociedade francesa da época.

³ *The Verdict* também grafado apenas como *Verdict* é um impresso semanal ilustrado, humorístico e político criado na cidade de Nova Iorque pelo empresário, banqueiro e aspirante a político Oliver Hazard Perry Belmont (1858-1908), as iniciais O. H. P. Belmont aparecem no canto superior direito da página da revista seguida por sua função de presidente do impresso. No canto superior esquerdo observa-se o nome do editor Alfred Henry Lewis (185*-1914), não há consenso quanto a data de nascimento de Lewis, existem atribuições do seu nascimento em 1855, mas também em 1857 e 1858. Embora não apareça a assinatura do artista plástico e cartunista George Benjamin Luks (1867-1933) este assina várias ilustrações em cartoon publicadas na revista. Também colaborou com gravuras para *The Verdict*, Horace Taylor (1881-1934). Para mais ver: (APPLEGATE, 2008; GAMBONE, 2009; DEARMENT, 2013).



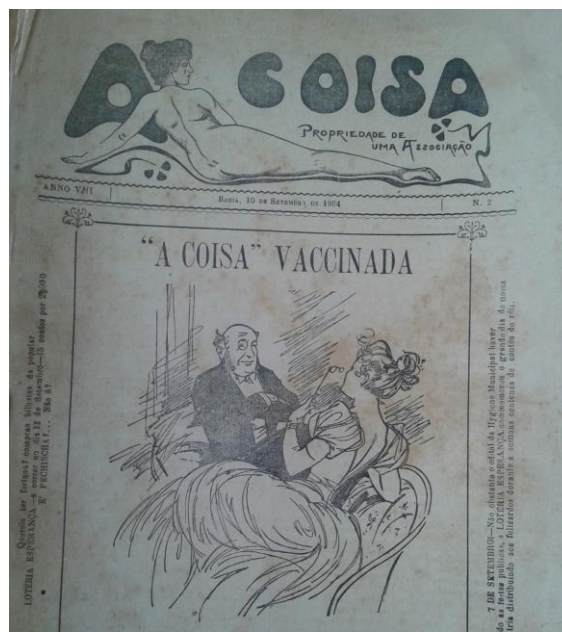
16,5 cm

12 cm



20,5 cm

13 cm



32 cm

22,5 cm

O imprenso *A Coisa* teve vida regular de seis anos, 1897, 1898, 1899, 1900, 1901 e 1904, não compreendendo o hiato de três anos e quatro meses, a considerar a interrupção de suas publicações entre junho de 1901, perpassando todo o ano de 1902 e 1903 até agosto de 1904. Embora a revista se tratasse de um hebdomadário, publicação semanal, observou-se nas suas páginas que não havia uma regularidade ou data fixa para que a edição fosse lançada, e em alguns meses ficou constatado mais de uma edição por semana. A escolha desse periódico enquanto objeto de análise se dá por sua durabilidade, regularidade e relevância dada ao seu conteúdo visual peculiar, e também por tratar da inserção de personagens negras seja a partir da estereotipia ou da participação dos seus produtores, em especial o gravurista e redator Arthur Arezio da Fonseca.

***A Coisa* e o caráter genérico de suas imagens**

O periódico *A Coisa* foi relevante em seu período de circulação. Ao que se percebe em suas páginas, o jornal alcançou correspondentes nas províncias de Maceió, Pernambuco, Paraíba e Ceará, e chegou a ser plagiado no Pará, conforme relatos furiosos de seus editores ao longo das edições de 30 de janeiro e 7 de fevereiro de 1898.²⁹ O periódico, ao contrário dos inúmeros ilustrados de sua época, que não conseguiam se manter em circulação com regularidade, se manteve em circulação regular por cerca de três anos e irregular ao longo de seis anos.³⁰ O jornal foi impresso em larga escala, por registrar a necessidade de reimpressão de números devido a demanda, e pelo registro constante de novos pontos de distribuição e venda do semanário, sempre em lugares

diferentes na capital Salvador.⁴ Sua distribuição de assinaturas traspunha o território da cidade e alcançava o interior das províncias até mesmo fora da Bahia.

Ao longo dos seis anos de sua produção e circulação *A Coisa* fez circular um conjunto com mais de 2431 imagens visuais e textuais sobre o negro.³² Há coleções físicas d’*A Coisa* na biblioteca do IGHB, coleção não microfilmada com algumas poucas edições aleatórias, correspondentes ao período de 1897 a 1900. A coleção disponibilizada no setor de periódicos raros da BPEB é a que contém maior número de edições e exemplares regulares, correspondentes aos anos de 1897 a 1904. Nesta coleção que também não está digitalizada, nem microfilmada, e se encontra em acelerado processo de degradação, foram observadas, lidas e fotografadas 172 edições que somaram 712 páginas, sendo cerca de 2300 (dois mil e trezentos) fragmentos de textos e 131 imagens visuais.

Os periódicos baianos se espelhavam nos periódicos ilustrados produzidos no Rio de Janeiro. Embora *A Coisa* tenha mantido imagens de pequeno tamanho inseridas no interior de suas quatro páginas, ao longo dos anos as suas características físicas passaram a acompanhar a tendência no Rio de Janeiro com *O Mequetrefe* (1875- 1893) e a *Revista Ilustrada* (1876-1898), jornais que resguardavam a página de capa e a contracapa para inserção de imagens em grandes dimensões, sendo suas páginas internas preenchidas com textos.

No segundo ano *A Coisa* começou a se adequar a estes padrões já adotados pelo jornal baiano ilustrado *A Malagueta* (1897-1898), de propriedade do redator e caricaturista baiano Arthur Arezio da Fonseca. A partir da entrevista realizada com o professor Luis Guilherme Pontes Tavares, descobrimos que o gravurista Arthur Arezio da Fonseca foi o diretor de criação d’*A Malagueta*, e o criador das suas gravuras. A partir daí desvendar as tramas, nomes, e histórias dos sujeitos responsáveis por compor as páginas do semanário *A Coisa* nos levou a uma aventura arqueológica em que também encontramos os comunicadores e pesquisadores da imprensa, Nelson Varón Cadena, e Gutemberg Cruz, o último responsável por nos apresentar o nome do gravurista Fortunato Soares dos Santos, responsável pela produção de litografias no ilustrado baiano *O Faisca*, e citado por Gutemberg como o responsável pelas imagens presentes n’*A Malagueta*.

⁴ No expediente publicado na sexta página do dia 3 de setembro de 1904, eles nos dão o seguinte recado: “Tiragem maior que a de maioria de muitos diários da capital”.

Essas pistas nos levaram ao Acervo de Memória e Documentação Clemente Mariani (AMEDOC), na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), da cidade de Cachoeira.

Arthur Arezio é identificado por seu biógrafo, Guilherme Tavares, como negro, convidado a integrar a associação de amigos colaboradores na produção de textos e gravuras d'A Coisa, o que visivelmente acarretou numa grande mudança e valorização no uso e visibilidade das imagens inseridas na capa do periódico nos anos subsequentes a sua entrada enquanto colaborador. Ainda segundo o entrevistado, é provável que todas as imagens publicadas em A Coisa, embora muitas não recebam assinatura, sejam de autoria de Arezio. Para ele essas imagens eram desenhadas por ele e reproduzidas, as menores, pela técnica da xilogravura, utilizando a casca da cajazeira, enquanto as maiores veiculadas em grande parte n'A Malagueta eram reproduzidas a partir da técnica do clichê ou litografia.³⁴

Arthur Arezio da Fonseca: intelectualidades negras

São atribuídas ao tipógrafo, redator e gravurista baiano Arthur Arezio da Fonseca (1873-1940) grande parte das imagens inseridas no periódico *A Coisa*, assim como textos e direção tipográfica. Luis Guilherme Pontes Tavares, aponta Arthur Arezio como um dos precursores dos estudos das artes gráficas no Brasil, especialmente na Bahia, mesmo embora não tenha recebido o reconhecimento em vida ou na posteridade. Foram encontrados apenas dois estudos sobre o legado do artista, sendo um do professor Luis Guilherme Pontes e a pesquisa da professora Angeluccia Habert, a tratarem sobre a obra e a biografia de Arezio.

O gravurista Arthur Arezio foi responsável também pelo estudo dos termos gráficos e editou o livro *Diccionario de termos graphics* (1936) e *Serões tipographicos* (1905). *Serões tipographicos* é um livro com trinta páginas, no qual as influências europeias do gravurista e tipógrafo são indicadas. A percepção da influência recebida por ele dos estudos sobre a tipografia e a gravura pode ser evidenciada na passagem que o autor faz em um de seus livros, uma espécie de advertência aos leitores de que “a pessoa

que pretender aprender a arte tipographica deve saber ler e escrever bem, ter noções de frances, de desenho e de mathematicas” (sic) (FONSECA, 1909, p. 38).

Arthur Arezio da Fonseca é indicado enquanto homem negro, que, no entanto, não elaborou representações múltiplas em imagens visuais de homens e mulheres negros tal como o fez com as imagens múltiplas de homens e mulheres brancos representados em gravuras xilográficas n’*A Coisa*. De todas as edições analisadas, apenas seis representações visuais de mulheres negras foram observadas no impresso, incluindo uma imagem que não é atribuída a ele.

No contexto de vida de Arthur Arezio da Fonseca, acredito que este tenha sofrido além da introjeção, conflitos que vão desde a vontade de assimilação de um ideal elitista de uma camada privilegiada da população tomada como branca no Brasil que desprezava os ofícios manuais; passando pela desconstrução dos valores originários de sua ancestralidade africana, tida como fetichista e meramente intuitiva; e, somando-se às considerações acerca do corpo colonizado utilizado enquanto espaço de representações negativas, herdadas pela literatura e toda a produção de imagens visuais que trataram de fixá-lo em lugar inferior ao corpo branco. Essas representações propuseram um modo de olhar dicotômico para esses corpos, tomando como elementos de desqualificação ou qualificação a cor da pele preta a representar o medo e a maldade em oposição a positividade da bondade e a paz de uma tez branca empalidecida, a textura do cabelo crespo contra o cabelo liso e sedoso, o desenho do nariz negroide considerado grotesco e imperfeito diante do nariz caucasiano afunilado, e as características do crânio, dos sulcos faciais, dos dentes e dos lábios protuberantes.

Arthur Arezio da Fonseca produziu quatro imagens, em um total de seis imagens figurativas de mulheres negras presentes no periódico *A Coisa*. A imagem *Pipocas* publicada na terceira página d’*A Coisa* do dia 22 de julho de 1900 é a representação de uma negra de ganho, retinta, construída com detalhes mais visíveis, embora sem a dignidade que melhor represente os fenótipos do seu rosto entintado e desprovido de detalhes. A negra está de perfil, e sentada sozinha no chão virada para o lado direito; a figura *A Mulata velha* publicada na capa do dia 27 de maio de 1900, traz à cena uma senhora cuja miscigenação é mencionada pelo título e pelo texto da capa, a senhora tem a face acentuada/sisuda e lábios e nariz que dão indícios da sua miscigenação, a *Mulata*

velha está na companhia de duas representações masculinas, sendo no primeiro plano a caricatura do governador Severino Vieira, e em segundo plano o ex-governador Luiz Vianna. A terceira imagem Espectáculos diários ilustra a capa do jornal A Coisa do dia 24 de junho de 1900 e compõe a crítica do dia novamente voltada ao discurso de campanha do governador Severino Vieira, recém-empossado, e às questões do cotidiano baiano e suas políticas públicas.

O Liceu na Bahia “constituiu-se num instrumento político-ideológico, [...] espaço de expansão dos ideais burgueses de sociedade e interferiu, ativamente, nas atividades educativas e culturais da cidade de Salvador” (LEAL, 1995, p. 108). Para Maria das Graças Leal essas são influências diretas da missão francesa no Brasil de 1816, quando os conhecimentos artísticos praticados no Brasil ainda estavam ligados às intenções abstratas de culto ao belo enquanto algo útil, “as idéias liberais no Brasil [...] iam-se infiltrando na sociedade como explicações e justificativas do seu atraso em relação às principais nações européias [Inglaterra, França, Alemanha] e os Estados Unidos” (LEAL, 1995, p. 111). No Liceu de Artes e Ofícios da Bahia predominou até o princípio da Primeira República o ensino teórico e humanístico. Havia oficinas de escultura e pintura, encadernação e marcenaria, “o objetivo do Liceu era formar artífices destinados à manufatura ou mesmo ao artesanato [mas] apenas ao longo da Primeira República foi que o Liceu se voltou de fato para o ensino prático e manual” (LEAL, 1995, p. 168-170).

Em decorrência do incêndio ocorrido em 23 de fevereiro de 1968 perdeu-se o acervo da biblioteca do Liceu, pinturas, retratos, esculturas, azulejos, mobiliário, todo seu arquivo e a memória histórica de sua constituição (LEAL, 1995). Mas, contudo, a partir dos estudos de seus ex-alunos, como Manuel Raymundo Querino, foi possível identificar um grupo de alunos de Cãnizares, o pintor italiano nascido em Valencia, responsável pelo ensino no curso superior de desenho, gravura, entalhe e pintura (QUERINO, 1911). Arthur Arezio da Fonseca e o próprio Manuel Querino frequentaram suas aulas, tanto no Liceu de Artes e Ofícios quanto na Academia de Belas Artes, fundada no ateliê de Miguel y Cãnizares, em 17 de dezembro de 1877, depois que ele teria se demitido do Liceu por questões pouco esclarecidas (AYALA, 1986). Acredita-se, portanto, que, sendo um pintor de formação clássica, Cãnizares teria influenciado seus alunos com os cânones artísticos de sua terra, a Itália, e introduzido estudos acerca da obra de Goya em suas aulas, e quem

sabe apresentando a eles as séries de desenhos e pinturas daquele pintor que já se apresentava enquanto uma referência.

O Brasil da primeira metade do século XIX era bastante influenciado pelo saber e os costumes europeus. A arte e a pintura dos clássicos greco-romanos, e dos artistas influenciados por esses clássicos eram ensinadas na Escola de Belas Artes da Bahia até a segunda metade do século XIX, onde Arthur Arezio da Fonseca cursou desenho e gravura. Segundo Luis Guilherme Pontes Tavares, “Arezio não chegou a se formar”, mas sua habilidade artística o auxiliou a “esculpir matrizes em casca de cajazeira e com elas ilustrar as páginas de jornais, revistas e livros” (TAVARES, 1994, s/p).⁵

Assim como Goya se dedicou na produção de gravuras do cotidiano de pessoas comuns na pequena coleção do *Álbum de Madri* (1796/1797), Arthur Arezio parecia ter fascínio pelos temas do cotidiano representados nas gravuras e textos publicados na capa d'*A Coisa*. E, embora, os primeiros exemplares do periódico retratem a influência que Arezio sofreu dos clássicos, é o cotidiano comum das negras de ganho e dos moleques descalços pelas ruas de Salvador (o Zé Povinho) que ganham espaço de destaque tanto nas imagens quanto nos textos a compor a capa do jornal *A Coisa* a partir do seu ingresso como colaborador do periódico.

Embora não haja informações em detalhes sobre os programas de todos os anos das aulas ministradas no Liceu de Artes e Ofícios da Bahia que, em seu princípio, em 1872, funcionava como uma escola de Belas Artes, é sabido que as aulas de desenho, escultura e pintura eram ministradas pelo pintor italiano Miguel Navarro y Cãnizares, e a partir de 1887 pelo pintor brasileiro, negro nascido em Niterói, Antonio Rafael Pinto Bandeira, responsável pelas aulas de desenho e paisagem.

⁵ Segundo ensaio de Manuel Querino a prática da gravura e da litografia na Bahia, em seus primórdios, não era ensinada em instituições oficiais, mas sim em oficinas particulares como a do precursor Rufino Capinan. “A afluência de aprendizes não se fez esperar, e os curiosos se entregaram à fatura de figurinhas e emblemas moldados em casca de cajazeira, destinados aos frontespícios de pequenos jornais” (QUERINO, 1946, p. 302). Em nota da edição comentada da obra de Manuel Raymundo Querino (1946, p. 301) Frederico Edelweiss discorre sobre o fato de, à época, não existir outras fontes sobre a prática dos estudos da gravura e da litografia na Bahia senão as considerações feitas por Manuel Querino. Em seu ensaio, Manuel Querino credita ao primeiro registro da prática da litografia na Bahia pelas mãos de José Rufino Capinan, em 1835. É somente no século XIX que houve a institucionalização de centros de estudos. Até então as oficinas particulares se ocupavam pela livre formação de artesãos e tipógrafos. O Liceu de Artes e Ofícios na Bahia, onde Arthur Arezio da Fonseca também estudou, tinha a responsabilidade de formar a mão de obra para o mercado que atendesse às aspirações das influências europeias. Os alunos com destaque no Liceu de Artes e Ofícios e na Escola de Belas Artes da Bahia eram premiados em concursos, e como prêmio, eles recebiam bolsas de estudos para Coimbra, França e Itália para aperfeiçoarem sua arte.

O Liceu de Artes e Ofícios é o nome popular para a Fundação da Sociedade de Artes e Ofícios da Bahia. Foi fundado em 20 de outubro de 1872 sob a luz de ideias liberais e cientificistas defendidas, segundo Maria das Graças de Andrade Leal, por uma elite letrada, de visão mais progressista, responsável por influenciar à busca de alternativas que indicassem a participação da Bahia no projeto modernizador que estava sendo implantado nas regiões Sul e Sudeste do Brasil. A implantação do Liceu de Artes e Ofícios estava inserida no contexto das ideias positivistas do final do Império com visões da Primeira República, cujo objetivo era equiparar-se aos padrões europeus e norte-americanos de modernidade e civilidade.

Criar e negar a si: últimas considerações

Angeluccia Habert chama atenção para o desprezo que o trabalho manual despertava na população brasileira com formação intelectual ou boa posição socioeconômica, e também para a falta de representatividade das personagens do cotidiano da rua na revista *Artes & Artistas*, carente de representatividade popular dos artesãos, os trabalhadores do cotidiano que detinham apenas a mão de obra para a subsistência. Todavia, em nenhum momento faz menção a cor de Arthur Arezio da Fonseca. A autora chega a cogitar que essa ausência de representatividade da população mais numerosa poderia se dar por uma estratégia comercial, senão uma tentativa de educar civilizatoriamente um comportamento social (HABERT, 2002), o que me leva a considerar que essa vontade privilegia o discurso de progresso e modernidade positivista e desenvolvimentista, intimamente ligado às concepções ideológicas e segregacionistas difundidas naquele contexto pelos Estados Unidos da América que se tornava potência.

Ao me ater às frases que sublinhei no excerto de Habert percebo que a autora nos fala de integração de uma consciência social nos propósitos de Arezio apenas quando este diz respeito ao público com mais poder econômico e intelectual, tal como os funcionários públicos, pequenos comerciantes, militares, viajantes, doutores, estudantes, artistas e boêmios de uma Bahia que queria romper com o seu passado de vergonha e atraso representado pela instituição da escravidão e toda a sua herança arcaica, provinciana, retrógrada e tradicional.

Parece-me que Arthur Arezio almejava o moderno e o civilizado a partir da contemplação da arte quanto abstração ou lazer, sem a interlocução com os problemas herdados da Colônia e do Império. Percebi que naquele instante fosse necessário ignorar as tensões políticas que aglutinavam negras e negros pobres destituídos de moradia, trabalho, renda, saúde e educação e seguir direto para a contemplação de um mundo ideal apregoado pela política norteamericana dos homens brancos e civilizados. Almejava-se o moderno ao melhor estilo da correção civilizada, o prazer, e o desfrute dos divertimentos civilizados. Desejava-se o apagamento de tudo que fosse o oposto disso. Entendemos que, apesar do impresso *Artes & Artistas* ter sido publicado apenas em 12 de outubro de 1920, os ideais civilizatórios de Arthur Arezio da Fonseca já vinham sendo impressos desde a sua incursão n' *A Coisa*, há 23 anos, em 1897.

As considerações acerca da sua negritude vieram a lume pelo seu principal estudioso, o professor Luis Guilherme Pontes Tavares. Em entrevista, publicada e analisada em sua tese de doutoramento, realizada com o neto de Arezio, Oldemar Victor dos Santos, Tavares aponta que o neto Oldemar dizia que o seu avô Arezio “se referia aos negros em geral como ‘a corporação’, da qual ele não era membro” (TAVARES, 1995, p. 17). Guilherme Tavares dedica uma página da sua pesquisa para justificar o fato de não ter se debruçado sobre o tema da negritude de Arthur Arezio, e sinaliza sua justificativa com o subitem “nem tanto pardo, nem tampouco seabrista” (TAVARES, 1995, p. 17). O autor temia desenvolver um relato caricatural do gravurista, enfatizando que o próprio Arezio tratou em vida de “afastar de si a identidade com a sua descendência africana” (TAVARES, 1995, p. 17). Desse modo entendo que a não representação da multiplicidade desses corpos negros n' *A Coisa* se deu porque, enquanto um homem negro do seu tempo, e inserido no lugar de prestígio da sociedade baiana, Arthur Arezio se via um corpo sem referências positivas, e desse modo, se apresentava impelido a reproduzir o discurso do racismo introjetado que o fazia opacizar as representações positivas dos negros do seu cotidiano, eclipsadas pela cegueira que o impedia de enxergar a sua própria identidade e valor.⁶

⁶ Para mais informações acerca do processo de introjeção do racismo, negação do negro pelo próprio negro, e do condicionamento psicológico a impedir o reconhecimento do negro da sua própria identidade enquanto cidadão negro, ver as seguintes obras: (GOMES, 2006; BASTIDE, 1983; DOLTO, 2012).

Conforme observado em Nilma Lino Gomes esse processo de rejeição ou de não identificação de si que acomete o negro que se opõe ao próprio negro, aquele que deveria ser o seu espelho, se deve porque há um “processo conflitivo [...] construído socialmente, vivido e aprendido no grupo, na família” (GOMES, 2006, p. 140). E, ainda que o negro pertença a uma família consciente de sua identidade e que essa seja conhecedora dos seus valores, o negro ou a negra encontram nas suas referências externas, em uma sociedade que foi colonizada por europeus, imagens e textos que não refletem os valores assimilados por suas famílias, provocando cisões e confrontos de afirmação e pertencimento social, “esse movimento revela que, tanto a aceitação do ser negro quanto a sua rejeição não se dão apenas na esfera da racionalidade [...], tal como as relações raciais aqui se realizam, a expressão desse conflito passa, necessariamente, pelo corpo” (GOMES, 2006, p. 140).

Ignorar a cor, rejeitá-la ou ser indiferente a ela, é conforme nos fala Frantz Fanon, um modo de aceitar ou dar suporte a uma cor específica tomada enquanto cor legítima: o branco. Consideramos com o auxílio de Fanon que o racismo foi arquitetado nas sociedades colonizadas de forma que há uma construção sistematizada para se perceber o negro, e esses são doutrinados a verem o mundo a partir da linguagem, da memória coletiva, do consciente e do inconsciente coletivo, e das imagens produzidas pelos colonizadores brancos, que determinaram o que deveria ser desprezado ou superestimado.

Lewis R. Gordon no prefácio do livro de Fanon faz com que saltemos os olhos para algumas questões bastante contundentes sobre a condição do aprisionamento do corpo e da mente negros num mundo pós-colonial: primeiro elucida a questão da liberdade em duas vertentes, “a liberdade requer visibilidade, mas, para que isto aconteça, faz-se necessário um mundo de outros [...] a liberdade requer um mundo de outros. Mas o que acontece quando os outros não nos oferecem reconhecimento?”, e em seguida, fala sobre a opacização e o forjamento de um devir sobre o negro: “espera-se que os negros não tenham sido negros a fim de legitimarem-se como negros, o que é uma tarefa impossível”, e continua, “os negros [...] enfrentam o problema da sua relação com a razão e com o Eu *enquanto indígenas do mundo moderno*” (*italico do autor* GORDON, 2008, p. 16 e 17), todavia o Eu não pode ser o que ou quem são, e concluo que, o Eu também não encontra suporte para ser o que quiser; ao menos no contexto de instabilidade experienciado por Arthur Arezio e por tantos homens e mulheres negros de um Brasil

desconstruído, embora em processo de construção da sua ideia de nação e valores. Desse modo entendo que Gordon e Fanon exercitam sua alteridade ao tomarem a concepção de mundo enquanto representação cunhada por Arthur Schopenhauer, invertendo suas concepções de Eu e do Outro. Na formulação fanoneana do pós-colonialismo, o Outro são os europeus/brancos, e o Eu os povos da diáspora/negros.

Arthur Arezio da Fonseca faleceu no ano de 1940 acometido por hérnia inguinal, com 67 anos, e, embora tenha sido reconhecido por seus pares enquanto polígrafo a sua morte foi noticiada pelo mais influente jornal baiano da época, A Tarde de 17 de julho de 1940, como sendo a morte de um operário “membro da velha guarda dos gráficos” (HABERT, 2002, p. 50). Desse modo entendemos que estava posto o seu lugar de trabalhador manual, o seu lugar de negro, ainda que o próprio Arezio não se reconhecesse em vida como tal.

Segundo Guilherme Tavares a morte precoce de Arezio estava relacionada aos anos que se dedicou ao trabalho estafante e ao convívio diário com o chumbo e as tintas de impressão, “ele testemunhou Salvador dobrar o número de habitantes; a abolição da escravatura (1888); a proclamação da República (1889); a I Guerra Mundial (1914); o fim da República Velha (1930); o Estado Novo (1937); o início da II Guerra Mundial (1939)” (AREZIO, 1995, p. 21). Arthur Arezio não deixou testamento e nem bens materiais, morava em casas alugadas, porém, deixou pensão para a viúva no valor de 100\$000 cem mil réis e para as três filhas solteiras a importância de 5\$000 cinco mil réis. Recebeu homenagem na sede da Imprensa Oficial da Bahia dois anos após o seu falecimento, quando da inauguração de um retrato a óleo do seu busto a ser pendurado na parede da sala em que desempenhava seu ofício (de acordo com Tavares o retrato está desaparecido). Participaram da solenidade os familiares, amigos, imprensa e o major e parceiro na produção d’A Coisa, Cosme de Farias, responsável por um discurso criticado pelo jornal O Imparcial naquela ocasião no dia 11 de junho de 1942. Guilherme Tavares salienta a crítica feita pelo jornal: “o discurso do major Cosme de Farias, segundo O Imparcial, foi ‘eloquente improvisado’ ressaltando o significado educacional da solenidade” (TAVARES, 1995, p. 35).

Em entrevista realizada com o professor Luis Guilherme Pontes Tavares, ele considerou que não havia no discurso pessoal de Arezio da Fonseca uma identidade étnica,

nenhum elemento de defesa da causa negra. Apesar de ser “negro escuro”o gravador, um artista, resguardava reações negativas quanto aos candidatos negros que pretendiam manter relações com suas filhas, “Ele convivia com um padrão de acomodação da época que era a proposição do branqueamento. Mas ele próprio não caminhou nesse sentido, porque a mulher dele também era uma senhora de origem negra e...”⁷

Guilherme Tavares ao longo da entrevista que nos concedeu enfatizou o fato de Arezio ser um homem negro escuro, que mantinha reações às pessoas de cor, inclusive, com restrição a um candidato que queria se casar com uma de suas filhas, a negativa se deu porque este era um homem de cor. Ao longo da entrevista antes mesmo que eu dissesse alguma coisa, Guilherme Tavares justificou o fato sob o argumento de que Arezio vivia a experiência do branqueamento, e quase considerou a ideia do seu biografado não ser racista porque este era casado com uma senhora de origem negra, “uma mulata muito bonita, uma descendente de africano”.

É importante nos atermos ao fato de que Tavares optou por não se debruçar sobre as questões relacionadas à cor de Arezio em sua tese, ainda que este tenha sido provocado durante sua qualificação de doutorado por um professor, “por sinal de cor”. É verdade que Arthur Arezio não poderia ser racista, mesmo que este odiasse a ideia de ser identificado como negro, como nos parece ser evidente, e ainda que impedisse uma de suas filhas de se casar com um negro. Isso se dá porque o racismo faz parte do imaginário ideológico dos europeus brancos do século XIX, da sua compreensão eurocêntrica de mundo que tem suas raízes com as conquistas gregas e romanas e toma corpo na modernidade com o mercantilismo e o cientificismo. Thomas Skidmore considera que “os brasileiros viam com alívio esse visível branqueamento da população, que só reforçava seu ideário racial” (SKIDMORE, 2012, p. 89), e Ella Shohat e Robert Stam revelam que numa perspectiva macro a sociedade colonial assumia um discurso hegemônico sistematicamente racista, no qual ninguém estava isento de reproduzi-lo, sequer suas próprias vítimas (SHOHAT; STAM, 2006, p. 47).

Referências bibliográficas

⁷ Entrevista realizada com o professor e pesquisador, Doutor Luís Guilherme Pontes Tavares, no dia 6 de maio de 2014.

APPLEGATE, E. **Muckrakers: a biographical dictionary of writers and editors.** Maryland: Scarecrow Press, 2008.

AYALA, Walmir. **Dicionário de pintores brasileiros**, vol.2. Rio de Janeiro: Spala, 1986.

BASTIDE, Roger. **Estudos Afro-brasileiros.** São Paulo: Perspectiva, 1983.

DEARMENT, R. K. **Grunfighter in Gotham: bat masterson's New York City years.** Oklahoma: University of Oklahoma Press, 2013.

DOLTO, Françoise. **A imagem inconsciente do corpo.** São Paulo: Perspectiva, 1992.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas.** Salvador: EDUFBA, 2008 [1952].

FONSECA, Arthur Arezio da. **Serões typographicos.** Salvador: Officina Typographica de João Batista de O. Costa, 1905.

_____. **Esboço typographico.** Salvador: Typographia da Gazeta do Povo, 1909.

_____. **Machinas de compor.** Salvador: Imprensa Oficial do Estado, 1916.

_____. **Revisão de provas typographicas.** Salvador: Imprensa Oficial do Estado, 1925.

_____. **Diccionario de termos graphicos.** Salvador, Imprensa Oficial do Estado, 1936.

GOMES, Nilma Lino. **Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolo da identidade.** Belo Horizonte, 2006.

GORDON, Lewis R., Nota de tradução, in: FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas.** Salvador: EDUFBA, 2008.

HABERT, Angeluccia Bernardes. **A Bahia de outr'ora, agora: leitura de Artes & Artistas, uma revista de cinema da década de 20.** Salvador: Academia de Letras da Bahia/ Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2002.

LEAL, Maria das Graças de Andrade. **A arte de ter um ofício: Liceu de Artes e Ofícios da Bahia (1872-1972).** 1995. 198 f. Dissertação [Mestrado em História] - Curso da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1995.

LEHMKUHL, L.; PEREIRA, T. H. *Corpos impressos: técnicas e visualidades na imprensa ilustrada*, In: FLORES, M. B. R.; PIAZZA, M. de F. F.; PETERLE, P. (Org.). **Arte e pensamento: operações historiográficas.** São Paulo: R. Copetti Editor, 2016.

QUERINO, Manoel. **A Bahia de outrora**. 2.ed. Bahia: Econômica, 1946.

_____. **Artistas Bahianos**. Salvador: Oficina da Empresa A Bahia, 1911.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SKIDMORE, Thomas E. **Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro (1870-1930)**. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

TAVARES, Luis Guilherme Pontes. Artur Arésio da Fonseca: pioneiro do estudo das Artes Gráficas e da editoração. **Anais**, Intercom, GT 07, Editoração (1994). Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/e7156b0cc120c4c4c3818a868df84f4b.pdf>. Acesso em: 02 fev. 2014.

_____. Artur Arésio da Fonseca: pioneiro do estudo das artes gráficas e da editoração. [s/d]. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/e7156b0cc120c4c4c3818a868df84f4b.pdf>. Acesso em: 02 fev. 2014.

_____. (org.). **Apontamentos para a história da imprensa na Bahia**. 2.ed., rev., e ampl. Salvador: Academia de Letras da Bahia, 2008.