

Associação Nacional de História – ANPUH

XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA - 2007

A imagem do sertanejo nas pinturas de Carlos Chambelland

Arthur Gomes Valle*

Resumo: Na década de 1910, o pintor e ilustrador fluminense Carlos Chambelland (1884-1950) se radicou por alguns anos, a trabalho, no Estado de Pernambuco. Julgando ter ali encontrado a própria essência da cultura brasileira, o artista começou a produzir então uma série de quadros que figuravam os tipos humanos do sertão nordestino, os seus modos de vida e o seu ambiente. Na presente comunicação, procurando compreender melhor esses quadros “sertanejos” de Chambelland, analisamos os procedimentos compositivos neles presentes e apontamos algumas de suas prováveis fontes inspiradoras. Além disso, discutimos de que maneira tais obras - que configuram uma imagem muito particular do homem do sertão, afastada de qualquer heroização - se inseriam no debate mais amplo a respeito da identidade cultural brasileira, uma das preocupações proeminentes nos círculos intelectuais da 1ª República.

Palavras-Chave: Identidade Cultural Brasileira, Pintura, 1ª República

Abstract: In the 1910's, the painter and ilustrador Carlos Chambelland (1884-1950) established himself, during some years, in the State of Pernambuco. There, judging to have found the true essence of the Brazilian culture, the artist began to produce a series of pictures that figured the human types of the northeastern hinterland, its ways of life and environment. In the present paper, trying to better understand these pictures of Chambelland, we analyze their compositives procedures and point out some of its probable inspiration sources. Moreover, we argue how such works - that configure a particular image of the man of the hinterland, moved away from any heroization - were inserted in the debates concerning the Brazilian cultural identity, one of the prominent concerns in the intellectual circles of the so-called First Republic.

Keywords: Brazilian cultural identity, Painting, First Republic

Em uma entrevista concedida ao jornalista Anyone Costa no final da década de 1920, o pintor e ilustrador Carlos Chambelland (1884-1950) foi questionado a respeito dos rumos que a arte brasileira deveria então tomar. O artista expressou a sua opinião com firmeza e com as seguintes palavras: “A orientação do pintor brasileiro, que pense comigo, nesse ponto, tem de ser a procura do convívio com agente do Norte, onde senti - eu que sou carioca, aqui sempre vivi, e só sai duas vezes para a Europa - o verdadeiro espírito da nacionalidade, o

* Doutor em História e Crítica da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes / Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professor de Artes no Instituto Superior de Educação da Fundação de Apoio a Escola Técnica (ISEI-FAETEC). O presente texto faz parte de uma pesquisa em andamento a respeito da questão da identidade brasileira na pintura da 1ª República, conduzida em parceria com Camila Dazzi, pesquisadora da EBA-UFRJ e coordenadora do site <http://www.dezenovevinte.net/>

orgulho de aqui ter nascido” (COSTA, 1927: 145). Em sua fala, Chambelland se referia ao período no qual se radicou na cidade de Recife, Pernambuco, ainda nos anos 1910, “atraído pela decoração da igreja das Graças e do colégio da Estância” (MARQUES, 2001: 119). Foi exatamente nessa ocasião que ele começou a produzir telas como *Volta da feira*, *Cabocla*, *Vaqueiro* e *Volta do trabalho*, abordando tipos e cenas sertanejas, uma temática que iria continuar a explorar nas décadas seguintes.

O interesse pelos habitantes do sertão nordestino que Chambelland exprimia em suas pinturas não era de forma alguma uma idiossincrasia pessoal. Ele se encontrava inserido em um esforço mais amplo de nossa intelectualidade, derivado de uma necessidade tornada urgente com a proclamação da República: a de elaborar mecanismos simbólicos eficazes para a consolidação da identidade e da unidade culturais brasileiras. Uma prova de que a orientação defendida por Chambelland não era um mero capricho é o fato de que ela havia se tornado amplamente difundida na época em que a entrevista acima referida foi concedida, podendo ser observada na obra de pintores como Raimundo Cella, Cadmo Fausto, Manoel Santiago ou Theodoro Braga, que igualmente buscavam inspiração nos habitantes, nos modos de vida, na natureza e nas lendas do Nordeste e do Norte do país.

Na verdade, o esforço de construção de uma identidade brasileira permeava, sem solução de continuidade, uma boa parte da nossa produção cultural desde meados do século XIX, tendo apenas se intensificado com o advento da República. Os precedentes mais antigos da tentativa de elevar um tipo brasileiro à categoria de encarnação da ansiada identidade nacional podem ser encontrados no culto indianista romântico, presente nas mais diversas artes durante o II Reinado, e cujos exemplos talvez mais típicos se encontram na literatura de Gonçalves Dias ou José de Alencar. Nas décadas finais do século XIX, todavia, o emprego da figura idealizada do índio como símbolo de identidade brasileira parecia ter esgotado completamente suas forças: um exemplo pictórico desse esgotamento é *O último Tamoyo* (1883) de Rodolpho Amoêdo, obra marcada por um tom patético e derrisório, talvez “o último grande quadro indigenista possível no Brasil. Depois, o índio torna-se figurante de ilustração histórica” (MIGLIACCIO, 2007).

Uma das alternativas ao índio como símbolo do Brasil que fixaram na mente de nossos intelectuais e artistas ainda antes do fim do período imperial foi a figura do *homem do campo*, da qual o sertanejo de Chambelland constituía uma variante particular. A escolha do camponês como emblema de uma nação não fora, na época, uma invenção brasileira, devendo as “raízes” de tal concepção ser buscadas mais longe, tanto no tempo quanto no espaço. Desde o século XIX, obras retratando aspectos do cotidiano rural haviam ganhado uma inusitada importância na produção de artistas urbanos de diversos países europeus. Vários fatores

contribuíram para a elaboração dessa tendência, como a tradição bem firmada nas artes de representação de cenas pastorais e a noção de uma suposta pureza essencial da vida rural, derivada tanto da noção de “bom selvagem”, formulada pelo pensador setecentista J.-J. Rousseau, quanto de idéias desenvolvidas por filósofos “românticos” como J. G. von Herder. A partir daí, muitos identificaram nos hábitos simples do camponês uma expressão de vida mais direta e pura, em contraste com a decadência das sociedades ocidentais urbanas. Todos esses fatores deram origem ao mito do homem do campo como uma figura de grande valor moral, cuja cultura foi exaltada pela sua autenticidade e criatividade intrínsecas, especialmente em países como a Itália e a Alemanha que, emergindo no final do século XIX de seus esforços de unificação, se encontravam desejosos de afirmar suas identidades nacionais.

No contexto da cultura figurativa brasileira, o interesse pela representação do homem do campo e de seus costumes ganhou um enorme incremento na década de 1880, na obra de pintores como J. F. de Almeida Júnior, Henrique Bernardelli, Pedro Weingärtner e Modesto Brocos. Complementado as suas formações artísticas em países europeus, estes artistas lá entraram em contato com as idéias que sucintamente expusemos no parágrafo anterior e fazendo simultaneamente eco aos trabalhos de intelectuais brasileiros que procuravam responder, às vésperas da proclamação da República, a questões ligadas à identidade brasileira, foram os verdadeiros responsáveis pela introdução em nossa arte de imagens de tipos regionais, notadamente as do *caipira* e do *caboclo*.

Inseridas nessa tendência mais ampla, as obras de Carlos Chambelland tratam, como já fizemos notar, de um tipo específico de homem do campo, o sertanejo. Também para essa escolha podem ser encontrados precedentes na obra de outros artistas, especialmente na de literatos, que haviam procurado incorporar ao projeto de construção da unidade nacional o homem do sertão do Nordeste. Foi o caso de Euclides da Cunha, no clássico *Os Sertões*, ou de Afonso Arinos de Melo Franco, em obras como *Os jagunços*: em certa medida, o sertanejo era idealizado por estes e outros autores como o “cerne da nacionalidade”, como o depositário da esperança na criação de civilização brasileira legítima. Logo, podemos deduzir que, para além da sua referida estadia em Pernambuco, foram determinantes para as pinturas “sertanejas” de Chambelland todo um conjunto de idéias e aspirações que por um longo período circulavam nos meios intelectuais brasileiros.

Todavia, apesar de toda a valorização do homem do campo, seria simplista pensarmos que, na 1ª República, a sua figura foi unicamente exaltada. O período foi igualmente marcado por outras teorias, como o *racismo científico* e o *eugenismo*, segundo as quais o processo de miscigenação característico da civilização brasileira e claramente

perceptível nos tipos regionais poderia conduzir à uma decadência social. Era também muito difundida a noção de que a mescla de raças “inferiores” havia gerado um povo preguiçoso, indisciplinado e pouco inteligente. Não por acaso, na primeira versão de seu célebre personagem Jeca Tatu, lançada ao público em 1914 em um artigo d'*O Estado de S. Paulo*, Monteiro Lobato caracterizava o trabalhador rural como obscurecido pela preguiça e inapto à civilização - em suma, como uma síntese das mazelas nacionais. Lançando mão dos cânones científicos vigentes como a teoria da desigualdade inata das raças e o seu corolário, a degeneração racial promovida pela miscigenação, Lobato fez o Jeca Tatu cair nas graças do público letrado precisamente por traduzir em sua prosa a percepção negativa que as elites tinham do povo brasileiro (ALVES FILHO, 2003).

Representações desse processo de degeneração racial nas artes brasileiras são particularmente freqüentes em obras ligadas àquele movimento que se se convencionou chamar *naturalismo* e que perpassava nossa cultura desde finais do século XIX. A esse respeito comentou Jorge Coli:

Houve então a descoberta de um exotismo social próximo, em que se dramatizava a brutalidade popular. A literatura, o teatro e até mesmo a ópera viam-se tomados por situações de violência ocorridas na cidade ou no campo. Degustavam-se com prazer os impulsos meio cegos e aterradores atribuídos à falta de sofisticação mental dos protagonistas (COLI, 2002: 6).



Imagem 1 - CARLOS CHAMBELLAND: *Fim de jogo*, 1907.
Óleo sobre tela, 102 x 150 cm.
Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.
Fonte: (MARQUES, 2001: p.120)

Algo desse clima naturalista, tão bem exemplificado nos romances de Aluisio Azevedo ou Júlio Ribeiro, pode também ser encontrado na arte da pintura e está certamente

presente em obras do início da carreira de Chambelland, como o seu espetacular *Final de jogo*, datado de 1907 e que valeu ao pintor o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro na Exposição Nacional de Belas Artes daquele ano. Na imediatez dramática de tal obra, que retrata uma briga de conseqüências aparentemente fatais entre figuras das classes mais humildes, um historiador da arte como Luiz Marques chegou a ver uma espécie de antecipação do neo-realismo cinematográfico, movimento que teria grande importância a partir do segundo pós-guerra em países com a Itália e Brasil (MARQUES, 2001: 40-41).

Todavia, no caso específico das telas “sertanejas” de Carlos Chambelland, frutos de uma concepção estética mais madura, qualquer vontade de retratar os dramas ou os conflitos violentos relativos aos personagens humildes que nelas figuram se encontra ausente. Entre as atitudes de exaltação ou de condenação do sertanejo, o pintor opta por uma posição de eminente *neutralidade*: nos quadros que tivemos oportunidade de analisar, essa postura particular do pintor se manifesta principalmente através de um tipo de caracterização dos personagens que impede que nós, espectadores, tenhamos acesso aos seus estados de espírito. Chambelland cria tal efeito de distanciamento entre personagens e espectador ao empregar alguns procedimentos compositivos que gostaríamos de rapidamente enumerar no que se segue.



Imagem 2 - CARLOS CHAMBELLAND: *Vaqueiro*, s.d.

Fonte: (EXPOSIÇÃO PÓSTUMA DE CARLOS CHAMBELLAND, 1950: s.p.)

O estado de introspecção dos sertanejos de Chambelland é evidente já em obras nas quais estes são mostrados em *close*. Um bom exemplo disso pode ser encontrado em quadro de datação imprecisa intitulado *Vaqueiro*: o rosto de perfil guarda o frescor de um

esboço rapidamente executado e é pintado com pinceladas largas, carregadas de tinta espessa. Como que contrastando com essa fatura franca, a expressão do personagem é das mais reservadas: absorvido em contemplação, ele abaixa os olhos e - traço significativo - evita estabelecer qualquer contato mais íntimo com o espectador. A atitude serena do sertanejo tornou-se ainda mais evidente quando, em 1950, o quadro figurou em uma exposição póstuma de Chambelland, realizada no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro: no catálogo dessa mostra, o *Vaqueiro* aparecia entre duas cabeças de Jesus Cristo, em um contexto que certamente acentuava a expressão algo beata da sua cabeça reclinada, emoldurada pelo chapéu de couro cujo desenho arredondado parece remeter ao de uma auréola.



Imagem 3 - CARLOS CHAMBELLAND: *Cozinha de interior*, c.1915.

Fonte: <http://www.ernanileiloeiro.com.br/>



Imagem 4 - CARLOS CHAMBELLAND: *Engenho de cana*, s.d.
Coleção particular
Fonte: (LEITE, 1988: p. 217)

Em outros quadros, como *Cozinha de interior* ou *Engenho de cana*, o alheamento dos sertanejos pintados por Chambelland com relação ao espectador é acentuado, de forma algo literal, pelas sua inserção em espaços amplos. Dessa maneira, a escala relativamente diminuta que os personagens adquirem em tais pinturas faz com que eles pareçam se encontrar afastados do primeiro plano; por sua vez, esse distanciamento sugerido pela perspectiva se soma ao outro, que poderíamos qualificar de psicológico, uma vez que as figuras não permitem que aquele que as observa tenha acesso aos seus estados de ânimo. Em *Engenho de cana*, por exemplo, os trabalhadores, absorvidos na atividade que foi por muito tempo identificada como a principal fonte de riqueza da região nordestina, agem de uma forma impassível, sem deixar transparecer nenhum afeto, quase como se realizassem uma espécie de ritual ou como se de autômatos se tratassem.



Imagem 5 - CARLOS CHAMBELLAND: *Volta do trabalho*, s.d.
Óleo sobre tela, 150 x 95 cm.
Fonte: (ACQUARONE; VIEIRA, 1941: s.p.)

Mais complexo é o quadro de Chambelland denominado *A volta do trabalho*. Atrás do lavrador em primeiro plano que carrega nos ombros uma enxada, quatro outras figuras, representadas dos quadris para cima, se encontram dispostas em fila, paralelamente à superfície da obra, cuja concepção se aproxima assim da de um friso escultórico clássico. Especialmente as duas na porção direita da obra são caracterizadas de um modo que lembra o acima referido *Vaqueiro*: elas não parecem se dar conta da existência do espectador e embora estejam retornando para casa, após um dia presumivelmente extenuante na lavoura, são representadas com um ar carregado de dignidade e mesmo de certa altivez. Mas é nos três personagens representados na porção esquerda da obra que a postura de alheamento dos sertanejos é representada da maneira mais espetacular, como que no próprio ato de sua manifestação.

Esse ato se inicia na justaposição dos perfis dos dois lavradores ligeiramente deslocados do centro horizontal do quadro. Pela sua relativa semelhança - ostentam o mesmo tipo bigode, de barba rala e de chapéu, fumam o mesmo tipo de cigarro - os dois rostos podem ser vistos como representando duas fases de um movimento estroboscópico unitário, o de se voltar para encarar o espectador. A justaposição dos dois perfis reforça, assim, a impressão de que o lavrador no primeiro plano literalmente acabou de se virar e agora nos fita de uma maneira desconfiada. Mas esse gesto é menos uma tentativa de se comunicar do que a interposição de uma barreira: a forma como o sertanejo segura a enxada, como se fosse um antigo lanceiro, reforça a sua postura de reserva, uma vez que a ferramenta, cortando a extensão do quadro em diagonal, se configura como um obstáculo a qualquer maior

aproximação. Se o sertanejo acabou de se dar conta de nossa presença, estranha ao seu mundo, ele imediatamente procura resguardar a sua privacidade e integridade. A última fase desse ato de alheamento é representada pela figura na extrema esquerda, que, trajando uma indumentária semelhante a do personagem no primeiro plano e também segurando uma enxada, nos dá as costas e se afasta, desviando-se para “dentro” do quadro.

Cumpriria apontar aqui as prováveis origens dessa caracterização do homem rural feitas por Chambelland. Ela nos lembra a de alguns artistas europeus contemporâneos do pintor, como aqueles ligados às tendências da cultura figurativa francesa que, transitando entre naturalismo, simbolismo, ideal moral e engajamento social, marcaram os *Salons* a partir dos anos 1880. Nesse sentido, é digna de nota as relações entre a obra de Chambelland e aquela de pintores ligados à chamada *École de Nancy*, como P.-A. Dagnan-Bouveret ou Henri Royer: a abordagem que estes faziam das tradições regionais e da vida contemporânea fora da capital francesa se encontrava, de fato, bastante afinizada com os interesses regionalistas de Chambelland.

Mas, nesse mesmo sentido, caberia lembrar sobretudo da já citada obra de Almeida Júnior: certamente, a concepção formal de quadros como *Cozinha de interior* ou *Engenho de cana* se encontra bastante próxima daquela de algumas pinturas do ituano como *Cozinha Caipira* ou *Apertando o lombilho*, ambas de 1895. Poderíamos mesmo dizer que na simplicidade e na aparente neutralidade de seus quadros, Chambelland tentava emular aquilo que algumas décadas antes Almeida Júnior havia conseguido realizar abordando o caipira paulista, ou seja, aprofundar a questão da presumida essência do homem brasileiro, evitando deliberadamente conferir-lhe um aspecto heróico. Nas pinturas de Chambelland, o sertanejo expressa a sua maneira de ser no mundo na sua própria atitude de preservação: a indiferença ou reserva do homem do sertão com relação aquele que de fora o observa nada mais seria, no nosso entender, do que a corporificação da sua natureza imune às seduções do mundo urbano.

“O Rio e o sul do país estão muito trabalhados pela influencia estrangeira”, teria afirmado Carlos Chambelland: “o cosmopolitismo absorveu-nos tanto, que hoje, somente no norte, se nos depara, em sua pureza inicial, o sentimento da pátria aferrado a tradição, aos costumes, à vibração da alma do povo” (COSTA, 1927: 145). Nas telas às quais aqui fizemos referência, o pintor fluminense capturou com sutileza justamente essa natureza reservada e conservadora do sertanejo - aquilo que lhe permitiu reter o que, nas primeiras décadas da República, foi julgado por muitos como o que de mais autêntico restava da cultura brasileira.

Referências bibliográficas

ACQUARONE, Francisco; VIEIRA, Adão de Queiróz. **Primores da Pintura no Brasil**. Rio de Janeiro, 1941.

ALVES FILHO, Aluizio. **As metamorfoses do Jeca Tatu: a questão da identidade do brasileiro em Monteiro Lobato**. Rio de Janeiro: Inverta, 2003.

COLI, Jorge. *A violência e o caipira*. In: **Estudos Históricos, Arte e História**, n.30, 2002/2.

COSTA, Angyone. **A inquietação das abelhas (O que dizem nossos pintores, escultores, arquitetos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil)**. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia, 1927. Disponível no site: http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/artigos_ac.htm

Exposição Póstuma de Carlos Chambelland. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde / MNBA, agosto de 1950 (catálogo de Exposição). Disponível no site: http://www.dezenovevinte.net/catalogos/cc_catalogo_1950.pdf

L'école de Nancy: peinture et art nouveau. Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1999 (Catálogo de exposição).

LEITE, José R. T. **Dicionário Crítico da Pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

MARQUES, Luiz (org.). **30 Mestres da Pintura no Brasil**. São Paulo: MASP / Rio de Janeiro: MNBA, 2001 (Catálogo de exposição).

MIGLIACCIO, Luciano. *Rodolfo Amoedo. O mestre, deveríamos acrescentar*. In: **19&20 - A revista eletrônica de DezenoveVinte**. Vol. II, no. 2. Rio de Janeiro, abril 2007. Disponível no site: http://www.dezenovevinte.net/artistas/ra_migliaccio.htm