

**Narrativas visuais da etnicidade amazônica: proposições históricas a partir da tela
“Vendedora de cheiro”**

Caroline Fernandes *

Resumo: Artista que compôs o cenário da arte moderna na Amazônia no século XX, Antonieta Santos Feio estudou desenho e pintura na Escola de Belas Artes de Florença. “Vendedora de cheiro” é um retrato de meio corpo pintado em 1947; considerada como referência para debater a visualidade amazônica, a tela compõe a obra da artista paraense, que manteve constante diálogo com as transformações sociais vivenciadas no país. Por isso é capaz de fornecer importantes contribuições para os estudos sobre cultura e representação na sociedade brasileira contemporânea, possibilitando-nos articular complexas tramas de relações que envolveram a construção de uma identidade nacional, representativa das diversas particularidades regionais perante o cenário político então constituído, e os diversos movimentos de vanguarda que agitaram o século XX em todo país.

Palavras-chave: arte – identidade– cultura

Abstract: Artist who composed the scene of the modern art in the Amazon in century XX, Antonieta Santos Feio studied drawing and painting in the School of Beautiful Arts of Florence. “Vendedora de cheiro” is a picture of half body painted in 1947; considered as reference to debate the Amazonian vision, the picture composes the workmanship of the Para’s artist, who kept constant dialogue with the lived deeply social transformations in the country. Therefore it is capable to supply important contributions for the studies about culture and representation in the Brazilian society contemporary, making possible we articulate complex trams of relation that had involved the construction of a national identity, representative of the diverse regional particularities before the political consisting, and the diverse movements of vanguard that had agitated century XX in all country.

Keywords: art – identity– culture

A vira do século XIX para o XX no Brasil, imersa nas novas propostas republicanas e nos ideais de progresso e modernidade, que já vinham assolando o velho mundo há alguns anos, trazia outros problemas para a história e os intelectuais em todo território brasileiro. O desenvolvimento urbano de algumas capitais, além das preocupações com saúde e higiene, cada vez mais perto do cotidiano dos moradores das grandes cidades, era cenário onde floresciam grupos de debate entre intelectuais com preocupações diversas. Nas primeiras décadas do século XX, a cidade de Belém acompanhava a decadência da principal opção da economia da região, com a queda das exportações da borracha, que movimentara o século XIX (SARGES , 2000). Ao contrário da estagnação econômica, a dinâmica do campo

* Mestranda do Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade Federal Fluminense, com o apoio do CNPq.

intelectual mostrava um momento fértil para produção intelectual, artística e cultural (FIGUEIREDO, 2001).

Na capital paraense, desde o final do oitocentos, alguns artistas vinham colocando em xeque as antigas tradições e tecendo outras formas de contar a história da região amazônica, que merecia destaque frente a história nacional, através de grandes telas de pintura histórica. Abria-se caminho para um movimento de aproximação entre os mestres europeus da “arte moderna” e as tonalidades e costumes da região, aumentando gradativamente o espaço das artes no gosto do público paraense que cada vez ficava mais exigente, distinguindo-se do juízo da crítica. Nesse momento foi ganhando lugar entre os paraenses uma visão etnográfica que procurava imprimir nas obras o registro de cenas do cotidiano urbano, buscando-se, desde já, delinear as feições desses vários tipos “raciais” que faziam parte do dia-a-dia da cidade. De um lado, a preferência pelos temas tradicionais permanecia com a pintura histórica, de outros; os retratos representavam o grande gosto do público (FIGUEIREDO, 2001: 29).

Nessa perspectiva, os meados da década de 1910 foram fundamentais para a Amazônia rever e reaver seu passado, mediante as discussões que envolveram as mudanças da comemoração das datas cívicas como as comemorações relativas à independência do Brasil¹. Em 1917, um ano depois das comemorações do tricentenário de Belém, uma exposição sobre os três séculos da moda paraense, organizada pelo comendador e crítico de arte João Affonso do Nascimento, era aberta ao público no salão nobre da Associação de Imprensa do Pará (FIGUEIREDO, 2001: 64); entre as obras expostas, havia menção aos tipos populares da região, como a mulata paraense. Descendente das pretas de Mina, a mulata correspondia àquelas mulheres trabalhadoras, como as cozinheiras e costureiras, amassadeiras de açaí ou vendedoras de tacacá, descritas por João Affonso como originais no jeito de vestir, de feição bonita, mestiça, robusta e elegante, amante do asseio e dos perfumes fortes.

O esforço empreendido no sentido de olhar e representar momentos cotidianos da sociedade brasileira não era tão recente assim. Desde o século XVIII muitos viajantes percorreram as terras do que hoje corresponde ao território brasileiro descrevendo, entre outras coisas, cenas de trabalho e de convivência doméstica. No século XIX, contudo, uma grande obra foi legada por diversos artistas e artistas-viajantes debruçados sobre a vida dos homens que habitavam o Brasil, tendo centrado foco, por exemplo, na escravidão e na imagem do negro (KOSSOY, Boris & CARNEIRO, Maria Luiza Tucci: 1994). Pintar uma mulata, como fez a artista paraense Antonieta Feio na tela tombada pelo

¹ O tricentenário de Belém foi comemorado de 1916 e contou a mobilização de diversos grupos sociais, principalmente intelectuais preocupados em estabelecer os novos marcos temporais da história local. A respeito das comemorações do tricentenário de Belém.

Museu de Arte de Belém com o nome “A vendedora de cheiro”, dessa forma, pode não parecer novidade perante a história da produção artística no Brasil, alguns viajantes como Debret e Rugendas² já haviam representado o trabalho de mulheres nas ruas de cidades brasileiras como Salvador e Rio de Janeiro no século XIX, com destaque às escravas que, entre outras funções, eram vendedoras ambulantes. Quando a tela de Antonieta foi pintada, todavia, no contexto dos anos 40 d século XX, uma nova preocupação se apresentava no campo das artes em diversas partes do país. Naquele momento, o tema do “homem comum” brasileiro, que havia sido retomado nas primeiras décadas do século pelo que ficou conhecido como movimento modernista - principalmente no sudeste -, foi extremamente valorizado numa nova elevação do status dos temas do cotidiano (LEHMKUHL, Luciene: 2006).



Imagem 1 - A Vendedora de cheiro. Antonieta Santos Feio, óleo/tela, 1947.
Fonte: Museu de Arte de Belém.

A tela em questão trata-se de uma composição harmônica, dotada da mais severa busca pela coloração realista, marcada, no entanto, pela ênfase na relação entre pólos contrapostos. Observemos inicialmente o olhar da mulher, esse fitar à frente que nos provoca. Seria importante perguntar o que ela vê? Para onde olha tão profundamente deixando aparecer

² O primeiro, Jean-Baptist Debret (1768-1848), nascido em Paris veio ao Brasil como integrante da missão francesa no século XIX. O segundo, Johann Moritz Rugendas (1802-1858), natural de Augsburg chegou ao Brasil em 1821 como desenhista de uma missão patrocinada pelo governo russo.

ou retendo no rosto uma possível, porém discreta dor? Sutilmente inclinada para o lado direito, deixando ver mais do perfil oposto, a mulher posa com mão esquerda na cintura, mirando com firmeza o olhar em algum ponto que não pode ser apreendido pelo espectador. Esse olhar lançado à frente não rompe os limites da tela, ele é em certa medida um olhar interno, quase introspectivo. A cena olhada pela mulata do cheiro³ está dentro, momentaneamente pertence ao ambiente retratado, mas somente a ela própria é permitido conhecer. Mais que a figura da mulher em si como personagem, o ambiente também é retratado pela pintora, a cena olhada está ao mesmo tempo presente e ausente, por isso também o plano ao fundo, que corresponde aos feixes de madeira, possivelmente de uma parede ou porta, não são tratados com inferioridade na tela, competem para contextualização e ganham relevância para composição total do retrato. Nessa relação, o espectador é instigado e alienado da cena simultaneamente, num processo dinâmico e dialético.

Tomei o olhar como ponto de partida para descrição da tela por sua intensidade, provocando e explicando as bem demarcadas expressões faciais da mulher retratada, ele exige a tensão da musculatura da face e é a partir do olhar que surgem os contrastes. Primeiramente entre a tensão do corpo, rígido, e a suavidade do tecido branco da roupa limpa, caindo harmoniosamente sob a pele escura da mulher. O arranjo de flores brancas e vermelhas preso aos cabelos evidencia novamente o embate cromático, exclamando atenção outra vez para o rosto como um ciclo que começa e torna a voltar ao mesmo ponto diversas vezes. O jogo de luz e sombra é utilizado no sentido de aproximação realista da representação, evidenciando as formas e aumentando a noção de perspectiva, deixando ver minuciosamente os detalhes do corpo e a expressividade do rosto da retratada. O colorido do arranjo de flores mantém uma ambígua relação com a face sem alegria. Será triste essa mulher? Perguntamos-nos ao observá-la. Seu rosto nos fala sobre o tempo, um tempo mágico compreendido e experimentado com a diversidade naturalizada de crenças e valores, presentes na corrente de ouro pendurada no pescoço, a qual carrega pingentes que simbolizam uma religiosidade sincrética. A cruz representando fé cristã católica de um lado, e de outro a figa como elemento de práticas e crenças de origem afro-brasileira, convivendo de forma naturalizada, sem inquições ou conflito. Digo naturalizada porque não apresenta o questionamento sobre a possibilidade de correspondência ou aproximação ética, simplesmente apresenta o convívio entre as formas distintas de instituição religiosa como parte componente da cultura, aceitando a “banal” simultaneidade simbólica.

³ As notícias nos jornais da época sugerem que o nome original da tela era “A mulata do cheiro”, entretanto, a obra foi registrada no Museu de Arte de Belém com o nome “A vendedora de cheiro”.

Ao fundo do retrato, Antonieta deixa ver as tábuas de madeira, comumente empregadas em construções arquitetônicas populares de algumas regiões da Amazônia, amplamente recorridas ainda hoje nas periferias de cidades como Belém. Temos aqui, então, mais um elemento a ser acrescentado nessa ampla rede de debates fornecida pela pintura da artista paraense: os espaços sociais, que caracterizam a cidade e fazem parte de experiências distintas dos grupos e indivíduos da sociedade. Assim como esta tela, Antonieta Feio pintou retratos de outros tantos homens pobres, ex-escravos, mulheres mestiças, jovens e velhas que, como tantas outras, viveram e ainda vivem nas cidades amazônicas. Mas sua obra contém também inúmeros retratos de homens públicos, médicos, prefeitos, intendentos, religiosos, etc., compondo uma vasta obra do gênero, ao lado de algumas paisagens e naturezas-mortas. A relação dos artistas com o mecenato não pode ser negligenciada, pois que ajuda a compreender um pouco mais do ambiente social e político da época. Por exemplo, a tela de 1947 foi adquirida pela prefeitura municipal de Belém como era de praxe, incorporando as obras premiadas nos salões oficiais ao acervo da pinacoteca do município ou mesmo estadual. De outro lado, artista como Cândido Portinari ao mesmo tempo em que ficaram conhecidos por pinturas que tinham como tema o homem comum brasileiro, não deixaram de receber encomendas de personalidades da elite nacional, como é o caso da série de retratos pintados pela artista paraense Antonieta Feio dos catedráticos da Faculdade de Medicina do Pará, provavelmente muitos deles homens de prestígio e influência política bastante significativos.

O contexto de construção dessa obra de Antonieta Feio, mais especificamente 1947, coincide com um movimento sentido a partir da instituição do Estado Novo no Brasil, na perspectiva de solidificação dos ideais de nacionalidade, forjando-se uma nova versão da identidade brasileira capaz de lidar com as diversidades das mais longínquas partes do país através do investimento na construção dos tipos regionais, incorporando elementos representativos das camadas populares urbanas. Naquele momento, período de desenvolvimento da II Guerra Mundial e do pós-guerra, as relações políticas do Brasil eram processadas num clima de “harmonia” americana, forjado pela política de boa vizinhança estabelecida entre as nações latino-americanas; a noção de tipo regional, nesse sentido, extrapolava os limites do país de Getúlio, sendo uma tópica constante nos projetos pensados de forma mais ampla para toda América Latina, nos quais se procurava valorizar e dar projeção aos tipos sociais.

Neste ambiente, a figura de Carmem Miranda, como representação da nacionalidade por meio da figura estereotipada da baiana, foi muito bem aceita por diversos grupos sociais em todo país e no exterior. A imagem da baiana, além de se harmonizar com a

idéia de miscigenação destacadamente entre brancos e negros, segundo a proposição de Gilberto Freyre, representava frequentemente a mulher trabalhadora, vendendo comidas em seu tabuleiro (KERBER, 2005: 121-132), iconograficamente análoga à mestiça pintada pela artista paraense. Todavia, Antonieta Santos Feio revelava condições distintas e complexas da mestiçagem na Amazônia, acentuando as características da mistura do elemento negro com o indígena; dando ênfase, ainda, ao sincretismo religioso na presença do crucifixo mais a figa, que a mulher trazia ao pescoço, diferentemente das tendências pretensiosamente homogêneas sobre o homem comum brasileiro.

Nascida em Belém em 1897, Antonieta teve sua formação na Europa, onde passou alguns anos estudando desenho e pintura com os professores Giuseppe Rossi e Iacopo Olivotto na Escola de Belas Artes de Florença-Itália, então ainda uma das grandes instituições de referência para a pintura ocidental, especializando-se em retratos. Considerada como “referência para debater a visualidade amazônica”, a sua tela “Vendedora de cheiro” inspirou a montagem de uma das salas do evento Arte Pará⁴ em 2005, abrindo caminho para questionamentos em torno do “Brasil profundo arraigado na tradição, no gosto atávico ou disseminado entre camadas sociais, na distância geográfica ou nas bordas das metrópoles como Belém” (HERKENHOFF, 2005: 88).

No ano da exposição de João Affonso, 1917, Antonieta Feio regressava a Belém, vinda da Europa, de imediato participando na condição de *hours concours* do II Salão de Belas Artes do Pará. Sua trajetória continuou como professora de desenho e pintura do Instituto de Educação do Pará, além de seguir com diversas exposições por todo país⁵. Na seqüência do Governo varguista, sob a égide dos interventores federais, a capital paraense conheceu investimentos diversos em exposições de arte reunidas nos Salões de Belas Artes. A crítica presente na imprensa, quando de suas exposições pelas cidades Brasil à fora, parece ter recebido com muito gosto os trabalhos de Antonieta, reconhecendo em suas obras, principalmente nos retratos, a representação do homem e da mulher amazônica. Suas telas serviam, então, para “ficar conhecendo um valor real da cultura brasileira”, visualizada “no sentido realista das cores, cujas tonalidades naturais a pintora sabe dar com maestria e segurança”⁶. A preferência por manter-se adepta ao estilo acadêmico, que conheceu com os

⁴ Arte Pará é um evento que reúne anualmente trabalhos de diversos artistas contemporâneos na capital paraense, em 2005 teve curadoria de Paulo Herkenhoff.

⁵ Em 1935 ela já havia concorrido à Exposição do Centenário da Farroupilha. Em 1939 o jornal “A Tarde” da capital amazonense anuncia uma exposição com cerca de trinta obras da professora em Manaus. No ano seguinte, a artista paraense reúne uma “coleção de seus trabalhos todos inspirados em motivos amazônicos” no stand do Pará na 2ª Feira de Amostras do Ceará em Fortaleza.

⁶ “A pintura paraense em Manaus”. Belém: Folha do norte, 05/12/1940.

mestres europeus, garantia a Antonieta a apreciação de certo público, pouco afeito às “modernidades” das novas vanguardas brasileiras. Da mesma forma, o elemento nacional, representado em sua pintura, parecia mais próximo do ideal do que aqueles presentes nas extravagâncias de cores e formas que começavam a ganhar espaço nas telas de pintores e pintoras como Anita Malfatti e Tarsila do Amaral.

Essa positividade encontrada por alguns críticos com relação ao aspecto mais conservador de sua opção estética “clássica”, como se referiam, pode ser um pequeno indício daquilo muitos trabalhos recentes vêm apontando, que muitas vezes tomamos como lente para olhar o passado, aquilo que os grupos mais bem sucedidos não só defendiam como divulgavam. Ou seja, em grande medida deixamos de lado a multiplicidade de pontos de vista e mesmo concepções sobre a arte, apagando sua atuação e resistência, deixando prevalecer a fala dos “vencedores” - no caso da arte acadêmica, os grupos que encabeçaram o chamado movimento modernista. Não pretendo desqualificar aqui as lutas e os argumentos das vanguardas modernistas, mas trazer ao debate novamente a possibilidade de pensarmos como esses grupos também estiveram envolvidos e participaram das negociações políticas pelo poder.

No salão de arte em que a obra em foco foi premiada, as categorias a partir das quais se processou o julgamento já demonstravam uma clara oposição entre a pintura então convencional, analisada dentro da categoria “geral”, e aquela que vinha propondo novos parâmetros para a crítica artística, julgada dentro da categoria “moderna”, o que de fato não parecia implicar a superação de uma sobre a outra no que se refere ao status dentro do evento. Isso pode significar que os critérios para análise e crítica tinham ou deveriam ter como pressuposto fundamental a noção do caráter estético/ideológico da própria obra. A oposição entre arte acadêmica e arte moderna, assim, só poderia ser processada a partir de reivindicações de uma em relação a sua diferenciação conceitual da outra, inegavelmente provocando a desestabilização de parâmetros consensuais dentro do campo artístico.

O projeto modernista, então, como proposta de oposição às exigências acadêmicas da pintura, por exemplo, em busca de aproximação da representação ao que se desejava real, contribuiu para construção de uma aura pejorativa e estigmatizada para o termo “acadêmico”, mas aquilo que foi impulsionado na origem por uma dinâmica de crítica e questionamento acabou sendo o projeto político vitorioso. Por outro lado, é possível pensar numa linha de proposição temática dentro da qual a tela “A vendedora de cheiro” da pintora paraense Antonieta Feio pode ser vista como parte de uma série de iniciativas de artistas no sentido de

enfrentar o tema da identidade através da construção de imagens sobre o cotidiano e os personagens desse dia-a-dia brasileiro.

No século XX, uma nova iconografia do homem comum foi proposta na arte brasileira, agora partindo de um olhar de dentro, diferentemente daquele projeto empreendido por viajantes europeus no século XIX, sendo pensados juntamente com as contribuições das ciências sociais, como os estudos de Gilberto Freyre, por exemplo, que valorizou o elemento negro/africano no processo de miscigenação da sociedade brasileira. Nesse sentido, essa revisitação dos temas do cotidiano e a valorização do homem comum tiveram uma preocupação latente com a construção e o fortalecimento de uma suposta identidade nacional. Esse projeto existia e dependia, contudo, de conhecer esse imenso território chamado Brasil. Nesse sentido, as narrativas visuais da etnicidade amazônica como parte dos esforços empreendidos deste o fim do século XIX para construção de uma gênese da sociedade amazônica, teve na relação entre história e arte um movimento de aproximação e complementaridade perante o exercício intelectual proposto na região, contribuindo para a construção e/ou o reconhecimento de uma imagem do caboclo amazônico brasileiro.

Referências bibliográficas:

- FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. **Eternos modernos**: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929. (Tese de Doutorado), São Paulo: Unicamp, 2001.
- HERKENHOFF, Paulo. **Catálogo Arte Pará 2005 Contemporâneo**. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2005.
- KERBER, Alessander. *Carmem Miranda: entre representações da identidade nacional e de identidades regionais*. In: **Revista ArtCultura**. Vol. 7, nº. 10. Uberlândia, jan-jun 2005. Pp. 121-132.
- KOSSOY, Boris & CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **O olhar europeu**: o negro na iconografia brasileira do século XIX. São Paulo: Edusp, 1994.
- LEHMKUHL, Luciene. *Os modernistas da ilha*: obras e exposições do grupo de artistas plásticos de Florianópolis. In: **A casa do baile**: estética e modernidade em Santa Catarina. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2006. Pp. 59-88.
- SARGES, Maria de Nazaré. **Belém**: riquezas Produzindo a belle-époque (1870-1912). Belém: Paka-Tatu, 2000.