

**O moderno em aberto:
Salões de arte e o debate sobre arte moderna em Belém do Pará**

Caroline Fernandes¹

A proposta desse trabalho é discutir a diversidade que compõem o conceito de moderno e modernismo no Brasil a partir do debate surgido dentro dos Salões Oficiais de Belas Artes, iniciativa do governo do estado do Pará na década de 1940, com objetivo de reunir a produção artística local, em resposta a um processo mais antigo de luta pela continuidade da produção das artes plásticas no estado - tanto no que se refere à educação e formação de jovens artistas, quando à manutenção de espaços de exposição - , implementada por artistas e intelectuais que permaneceram na capital paraense durante a crise econômica no início do século XX².

O *Salão Oficial* instituído pelo governo do estado do Pará na década de 1940 foi dividido *a priori* nas seções de Pintura, Escultura, Arquitetura, Gravura, Arte Aplicada e Desenho, sendo esta última subdividida em Ilustração, Cartaz e Caricatura. No relatório apresentado pelo diretor geral do Departamento de Finanças, Homero Cunha, ao interventor Dr. José da Gama Malcher em 1941, ganha destaque o fato do salão, logo que implementado, ter sido desdobrado em duas categorias: Arte Clássica e Arte Moderna, “circunstância que dava ao Pará a vanguarda da iniciativa em todo Brasil”³. Desde seu surgimento, portanto, o *Salão Oficial* já colocava em discussão o estatuto do moderno na arte como questão fundamental para pensar a produção contemporânea.

Nesse sentido, o debate em torno da arte moderna no Brasil, desde o início do século XX, esteve envolvido pela busca de uma definição de como seria o homem brasileiro, o que marcou intensamente a produção de vários artistas nacionais. Isso contribuiu para que, apesar dos artistas confessos modernos partirem de um plano de

¹ Doutoranda do Programa de pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense. O presente trabalho faz parte de sua dissertação de mestrado defendida na mesma instituição em 2009.

² FERNANDES, Caroline. *O moderno em aberto: os mundos da arte em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Santos Feio*. Dissertação de Mestrado: Universidade Federal Fluminense (UFF), 2009.

³ RELATÓRIO apresentado ao Exm^o Snr. Dr. José C. da Gama Malcher, Interventor Federal, pelo diretor geral do Departamento de Finanças Homero Cunha. Belém: 1940, pg. 133. A divisão em duas categorias distintas para concorrentes da Arte Geral ou Acadêmica e os da Arte Moderna foi adotada no Salão Nacional, no Rio de Janeiro, no mesmo ano de 1940, e somente em 1952 o evento foi desdobrado em dois salões distintos com a criação do Salão de Arte Moderna.

ação em oposição – mesmo que limitada – ao que vinha sendo produzido, principalmente pelas últimas gerações de pintores históricos, por vezes as incursões de artistas como Almeida Júnior nas temáticas regionalistas fossem bem-vistas e inspiradoras. Por esta razão o pintor paulista foi considerado um ponto de interseção entre a Arte Acadêmica e a Moderna no Brasil, valorizado, por exemplo, pelo crítico Sérgio Millet.

Ao contrário deste último, o paraense Frederico Barata, que foi um dos grandes nomes da crítica de arte no Pará e esteve presente em vários salões organizados na região, inclusive como membro do júri de alguns deles, nega essa presença embrionária do modernismo em Almeida Júnior. O artista, na visão do crítico, embora tenha estado na Europa nos anos finais do século XIX para realizar seus estudos, praticamente permaneceu ileso às novas problemáticas das vanguardas da época. Por outro lado, chama atenção para o pintor Eliseu Visconti, o qual, em sua opinião, “não passou pelo estágio europeu sem experimentar várias reações”⁴.

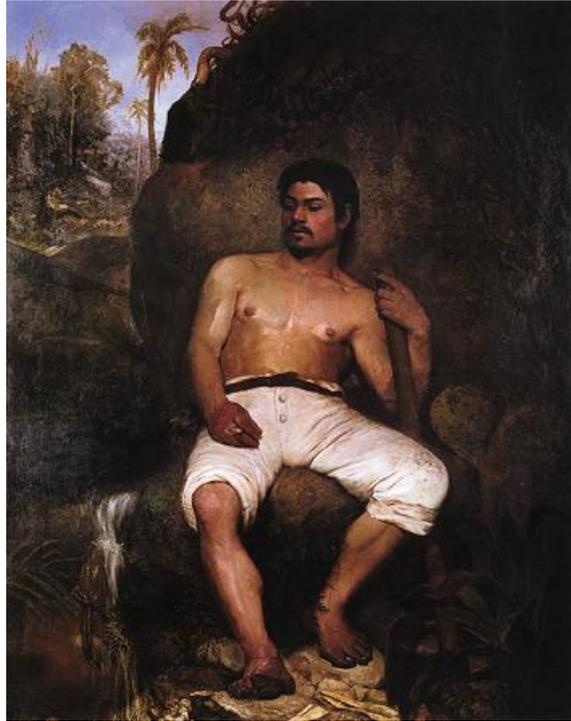
Essa problemática que se materializa no esforço de definição do que seria, ou melhor, quem representaria a arte moderna no Brasil foi apresentada diversas vezes pela crítica e continua mobilizando os historiadores da arte brasileira. Em *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*, obra que reúne diversas críticas de Rodrigo Naves, é curioso notar que um dos primeiros textos seja justamente sobre Almeida Júnior, pintor acadêmico, embora tenha colocado em questão, por meio das escolhas temáticas, preocupações bastante pertinentes à construção de uma arte moderna brasileira.

“Se a educação artística formal de Almeida Júnior se deu em um ambiente acadêmico – Vítor Meireles no Rio de Janeiro, Alexandre Cabanel em Paris, como apontei anteriormente -, o mesmo não ocorreu com sua formação mais ampla. Conhece-se pouco sobre a formação artística do pintor. No entanto, a observação de seus quadros deixa poucas dúvidas sobre alguns vínculos para além dos compromissos acadêmicos das telas mais tradicionais. Coubert e Milliet contribuíram para uma relação não idealizada com a natureza e com os homens. É quase impossível não ver numa obra como A estrada (1899) a influência de Corot e de uma luminosidade feita de cores claras e intensas, não mais criada pelo contraste entre claros e escuros. Da mesma maneira, considero muito provável que O derrubador brasileiro (1879) tenha encontrado apoio em Cristo morto e anjos (1864), de Manet. Sem falar nos contrastes marcados entre regiões de sombra e luz que o aproximam dos primeiros trabalhos de Monet, como apontei no início. Todos esses quadros evidenciam uma atenção à renovação que ocorria na pintura Francesa Naquele momento (...)”⁵.

⁴ BARATA, Frederico. *Eliseu Visconti e seu tempo*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1944. p. 77.

⁵ NAVES, Rodrigo. *O vento e o moinho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 56.

Almeida Júnior, O derrubador brasileiro. Óleo s/ tela, 227 x 182 cm, 1879.



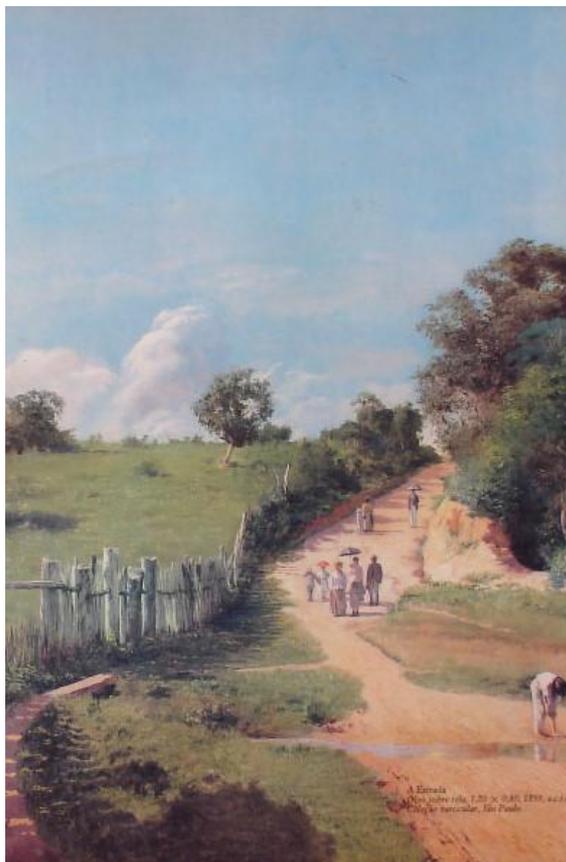
Acervo do Museu Nacional de Belas Artes , Rio de Janeiro (RJ)

Édouard Manet, Cristo morto com anjos. Óleo s/ tela, 179 x 150 cm, 1864.



Acervo do Metropolitan Museum of Art , Nova York, EUA

Almeida Júnior, A estrada. Óleo s/ tela, 120 x 80 cm, 1899.



Jean-Baptiste Camille Corot, Caminho para Sèvres. Óleo s/ tela, 34 x 49 cm, 1865.



Acervo do Museu do Louvre, Paris, França.

Por outro lado, quando o assunto gira em torno de Cândido Portinari, consagrado no senso comum sobre a tradição artística brasileira como expoente da arte moderna no Brasil, Naves inverte os pólos afirmando que suas obras eram, na realidade, pintura acadêmica camufladas de modernas, e que Portinari foi um grande pintor histórico. Ou seja, ele encontra elementos modernos na pintura “acadêmica” de Almeida Júnior, mas também vê a manutenção da tradição acadêmica em Portinari, ícone do modernismo carioca.

“Querida livrar a pintura brasileira do espaço acanhado que sempre a acompanhou. Todas as suas escolhas derivam dessa preocupação central. A temática social ampliaria a área de interesse de seu trabalho. A estilização marcada e o forte apelo emotivo facilitariam sua aceitação. O acesso a espaços públicos – murais em instituições governamentais, igrejas e locais de grande circulação – conferia à pintura uma dimensão social e uma função ideológica. A pintura histórica – pois Portinari faz pintura histórica em plano século XX – o aproxima da tarefa de construção de uma identidade nacional(...)”⁶

Pensar a crítica de arte a partir de suposições e atribuições de significados diferentes para a mesma manifestação artística é a forma de percorrer um caminho mais sólido para compreensão do debate travado na capital paraense nas primeiras décadas na segunda metade do século passado. Somente a percepção dessa diversidade de paradigmas é capaz de dar conta da complexidade do debate histórico sobre a arte, o papel do artista, o gosto do público e as exigências do mercado de arte.

Embora eventualmente fossem publicadas, principalmente nos periódicos de grande circulação, críticas sobre as obras e os salões, realizado em Belém, é importante que se diga que a leitura metódica e atenta dos jornais da década de 1940 nos faz pensar que não havia críticos de arte dedicados a este ofício e atuantes de forma sistemática no Pará. Essa afirmação não exclui, é bom que se diga logo, a relevância de alguns intelectuais, que vez ou outra expuseram suas considerações ao público maior numa das gazetas paraenses. Isso quer dizer que, apesar da tentativa de organização e periodicidade do salão como evento, a crítica não teve a essa mesma fluência.

Na imprensa local, a grande repercussão das primeiras edições dos *Salões Oficiais* não foi constante nas edições posteriores, e a crítica acabou ficando mais e mais escassa. Quando da inauguração do primeiro *Salão Oficial*, em 1940, várias notas sobre

⁶ NAVES, 2007, p. 444. Ibid.

o evento e impressões do salão apareciam nas páginas dos jornais, escritas por artistas da terra e estrangeiros, além de diversos intelectuais. Alves Cardoso publicou uma crítica em 4 de outubro daquele ano intitulada *Outros aspectos da Exposição de Belas Artes*. Seu texto é interessante porque nos permite percorrer os espaços do salão por meio da descrição das obras, as quais ele divide em cotações: “excelentes e acessíveis”, “caros e úteis para estabelecimentos de ensino”, “muito bons”, “originais e acessíveis” e os de “primeiro plano”, que merecem destaque em sua análise. Nesta última categoria, o crítico enquadra os painéis de Eladio Lima, trabalhos que concorreram entre as obras de Arte Decorativa, ressaltando seu valor estético:

O primeiro representa a raça originária do caldeamento dos outros três. O segundo representa a terra brasileira em sua primitiva selvageria, o terceiro representa o ambiente hostil da 'Hilae Americana' que se defende da invasão do homem branco, postando aqui as suas colunas de índios bravios e guerreiros e ali e ali as manadas invencíveis de suas feras. São três quadros nacionais, três quadros valiosíssimos. Estes não pude adquirir para minha coleção, porém o Estado, o Município ou quaisquer sociedade ou instituto científico, histórico, etnográfico, geográfico, etc., poderão adquiri-los, pois honram qualquer salão, inclusive o de Belas Artes do Rio de Janeiro. (Grifo nosso)⁷

Podemos ter uma idéia das obras citadas a partir da fotografia do salão, elas estão à esquerda do observador e são facilmente identificadas pelas suas grandes dimensões, principalmente se comparadas com outros trabalhos apresentados no mesmo evento, como podemos perceber ao lançar o olhar mais ao fundo da imagem, chegando ao lado direito da fotografia. A primeira obra mencionada por Alves Cardoso é *Poema Ameríndia*. Trata-se da terceira na imagem, vendo-se da esquerda para direita; a segunda é *Índio pescador*, localizado entre as outras duas; e, por último, *Janguaia, Rei das Selvas*, no canto esquerdo. Nos trabalhos, como também na crítica, há toda uma construção romântica do que seria nacional, através da idealização do índio como raça originária, e da natureza, como força criadora, aproximando-se de uma imagem idílica do nascimento do povo e da nação brasileira, bem ao tom do romantismo literário do século XIX. As composições dos painéis são artificializadas como recurso da idealização, e os elementos concorrem entre si transparecendo uma colagem que não

⁷ CARDOSO, Alves. Outros aspectos da Exposição de Belas Artes. *Folha do Norte*, Belém, 04 out. 1940

permite uma integração visual completa, mas cada detalhe parece pedir atenção para ser observado em separado.

Foto de I Salão Oficial de Belas Artes, na Biblioteca e Arquivo Público do Pará.



Fonte: Relatório apresentado ao Exm^o Snr. Dr. José C. da Gama Malcher, Interventor Federal, pelo diretor geral do Departamento de Finanças, em comissão, Homero Cunha. Belém: 1940.

Note-se que na parte inferior da primeira, como da terceira obra, três outros trabalhos figuram lado a lado, em dimensões sensivelmente menores. Apesar de não ser possível apreciar com clareza essas imagens, em função da qualidade da reprodução fotográfica, podemos supor que se tratam de aquarelas que Eladio Lima levou ao salão para concorrer na categoria Pintura, mencionadas como *Ilustrações para obra científica*⁸. No catálogo as aquarelas são intituladas *Sussurana*, *Onças*, *Capivara*, *Mucura d'água* e *Cachorrinho do mato 'Vinagre'*, fazendo referência a animais selvagens da fauna amazônica. Pela própria finalidade das ilustrações, parte de uma obra científica, não é difícil acreditar que o trabalho do artista deve ter sido cuidadoso com relação às minúcias na descrição dos animais, como necessidade do caráter científico imposto pela obra. Essa mesma minúcia aparece nos grandes painéis

⁸ CATÁLOGO do 1^o Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 1940.

decorativos, mas a preocupação racional com a descrição fiel da realidade dá lugar a uma ambientação mais teatralizada, como se fosse preciso criar um cenário e compor com personagens uma encenação histórica.

Esses recursos, à primeira vista, nos parecem anacrônicos para a década de 1940, talvez fizessem mais sentido um século antes. A percepção do crítico, porém, é controversa, pois ele não só considera os três quadros valiosíssimos, como destaca o fato de serem “nacionais”. O que quer dizer que são nacionais? O que significa para o campo artístico brasileiro, no Pará, daquele período dizer uma obra é nacional? Mais adiante, Alves Cardoso afirma que, embora não pudesse adquirir as obras, isso deveria ser feito por uma das instituições do estado, município ou até mesmo sociedades e demais agremiações voltadas para o conhecimento científico, tamanho era o valor mensurado das obras.

A teoria sociológica que constitui pano de fundo sobre o qual as questões formais são projetadas é sintetizada no texto do crítico pela palavra “caldeamento”. O debate gira em torno da idéia de que o Brasil era fruto da mistura de três raças fundadoras, os ameríndios nativos, os colonizadores brancos e os africanos trazidos para trabalhar nas diferentes culturas ao longo dos séculos. Essas questões permearam o debate intelectual no Brasil a partir dos anos 30, e ganharam adeptos de várias versões. Tangenciando as proposições de Gilberto Freyre, por exemplo, a crítica de Alves Cardoso sobre os trabalhos de Eladio Lima parece se aproximar mais dos argumentos de intelectuais como Cassiano Ricardo, no sentido de que a miscigenação é apontada como a origem democrática do Brasil⁹.

O *Salão Oficial* instituído pelo governo do estado do Pará foi dividido *a priori* nas seções de Pintura, Escultura, Arquitetura, Gravura, Arte Aplicada e Desenho, sendo esta última subdividida em Ilustração, Cartaz e Caricatura. No relatório apresentado pelo diretor geral do Departamento de Finanças, Homero Cunha, ao interventor Dr. José da Gama Malcher em 1941, ganha destaque o fato do salão, logo que implementado, ter sido desdobrado em duas categorias: Arte Clássica e Arte Moderna, “circunstância que dava ao Pará a vanguarda da iniciativa em todo Brasil”¹⁰. Assim sendo, desde seu

⁹ Cf. RICARDO, Cassiano. *Marcha para Oeste*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940; CAMPOS, Maria José. Cassiano Ricardo e o ‘mito da democracia racial’: uma versão modernista em movimento. *Revista USP*, 2005. v. 68, p. 140-155, 2005

¹⁰ RELATÓRIO apresentado ao Exm^o Snr. Dr. José C. da Gama Malcher, Interventor Federal, pelo

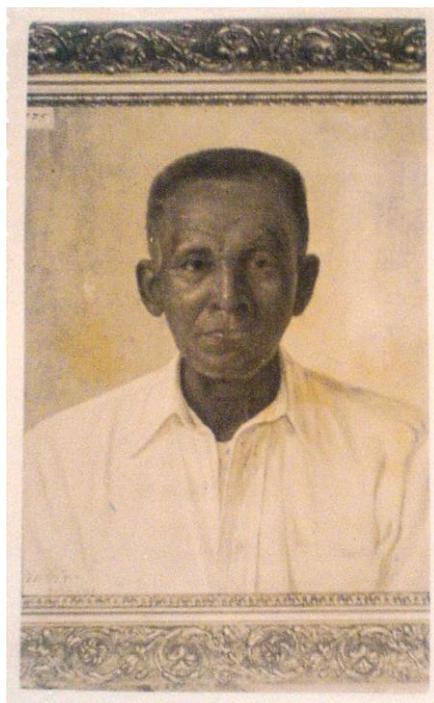
surgimento, o *Salão Oficial* já colocava em discussão o estatuto do moderno na arte como questão fundamental para pensar a produção contemporânea.

Para se ter uma idéia mais verossímil daquilo que se considerava moderno ou não nos eventos, seria interessante confrontar dois exemplos de premiação nas duas categorias diferentes. Porém, embora tenhamos muitas informações sobre obras premiadas, poucas são aquelas que conhecemos, por fazer parte de coleções públicas. Uma solução menos apropriada, mas que pode ser positiva na medida em que permite uma visualização mais precisa, pelo menos, dos critérios estéticos que diferenciavam a participação na categoria geral ou na moderna, seria analisar um exemplo de cada, mesmo que em seções e anos diferentes.

Em 1947, no *VIII Salão Oficial*, o 2º prêmio de Pintura na categoria geral foi conferido ao óleo *Chico Preto*, da pintora Antonieta Santos Feio. A tela representava um homem negro, não muito idoso, deixando ver o busto até a altura do peito. Ele veste uma camisa clara, com os primeiros botões do colarinho abertos, revelando uma outra camiseta embaixo daquela. Ereto e de frente, ele posa de olhos abertos, encarando o observador. Pela postura e expressão, não seria difícil pensar que a tela tenha sido pintada a partir de uma fotografia, como era bastante comum na época, principalmente se a encomenda do retrato tivesse sido feita após a morte do sujeito retratado. A pintora parece ter sido fiel às marcas das expressões faciais, dando veracidade ao rosto, apesar de haver um distanciamento psicológico.

diretor geral do Departamento de Finanças Homero Cunha. Belém: 1940, pg. 133. A divisão em duas categorias distintas para concorrentes da Arte Geral ou Acadêmica e os da Arte Moderna foi adotada no Salão Nacional, no Rio de Janeiro, no mesmo ano de 1940, e somente em 1952 o evento foi desdobrado em dois salões distintos com a criação do Salão de Arte Moderna.

Antonieta Santos Feio, Chico Preto. Óleo s/ tela, 1947.



Fonte: Álbum da pintora, acervo família Feio Marques

Por um lado, esse homem não parece ter sido apresentado como um outro qualquer, e o título da obra serve justamente para evidenciar esta assertiva, ele tem um nome, Chico Preto, o que o individualiza e garante a confirmação de sua identidade. No catálogo do salão onde a tela foi premiada, entre parênteses, ao lado do título, há uma referência “herói de Canudos”. A partir desse dado, podemos pensar de forma especulativa que o retrato provavelmente era de um membro das tropas oficiais, arregimentadas na região norte, para reprimir a insurreição na Bahia no final do século XIX. Por outro lado, isso gera também uma possibilidade alternativa, na qual poderíamos classificar a tela como um retrato histórico, minimizando a individualidade do sujeito, identificado genericamente como representante de um determinado grupo, porém, desprovido de uma identidade própria e diferenciadora.

Barandier da Cunha concorreu ao salão de 1942, na categoria de arte moderna, com um desenho intitulado *Maracatu*, publicado na *Revista Terra Imatura* de 1939¹¹. Trata-se de um nanquim representando um homem e uma mulher dançando. Mais do que a nudez, a sensualidade da dança está no movimento dos corpos e na sensação

¹¹ REVISTA op. cit., passim

rítmica causada pela presença da sombra de ambos, em tamanho agigantado, projetada no plano de trás. A brincadeira da obra parece sugerir que há quatro pessoas na dança, como se o casal estivesse interagindo com as sombras, que ganham autonomia ao mesmo tempo em que estão ligadas a eles. O maracatu, embora seja uma dança associada aos estados do nordeste brasileiro, como o Pernambuco e Ceará, principalmente, acaba trazendo ao público paraense a imagem das tradições afro-brasileiras, bastante fortes nas obras do artista, remetendo-se a música de intensa influência da percussão, aos movimentos desencadeados nos corpos, e até mesmo a homenagem aos orixás.

Barandier da Cunha. Maracatu. Nanquim, 1939.



Fonte: Revista Terra Imatura, Nº. 10, Ano II, Setembro de 1939.

Em *Maracatu*, o desenho é apresentado num mesmo plano, onde as figuras humanas e suas sombras convivem e se destacam de uma seqüência de linhas horizontais que contorna suas silhuetas. Esse confronto entre a horizontalidade das linhas brancas e pretas e a verticalidade dos corpos que dançam, construídos a partir de formas arredondadas, que se explicitam nos seios da mulher, expostos e tesos, fornece uma oposição que se materializa nos contrastes. Em *Chico Preto*, por outro lado, a perspectiva assumida pelo retrato busca uma aproximação maior possível com o homem que se representa, desprovido de qualquer movimento, estático, olhar sério, rosto

sereno. Apesar da reprodução da tela que nos é conhecida não permitir aprofundar o debate acerca das cores, podemos sentir na tela de Antonieta Santos Feio uma preocupação com as passagens graduais entre tonalidades e a apreensão da luz, característica das tradicionais escolas de Pintura Clássica.

As duas categorias a partir das quais fora organizado o salão direcionavam a inscrição das obras, a repartição dos prêmios e o veredicto da comissão julgadora nos eventos que seguiram sua criação. No *V Salão Oficial de Belas Artes*, porém, a avaliação do júri questionou de forma crítica aquela instituição. Na ata da sessão de instalação a comissão nomeada pela Interventoria Federal do Pará para julgar os trabalhos expostos, em 26 de setembro de 1944, reunida no salão nobre da Biblioteca e Arquivo Público, curiosamente, depois de examinar as obras expostas e trocar impressões entre si, deliberou uma reforma na classificação dos trabalhos¹². Então, os quadros inscritos na categoria de Pintura Moderna foram redirecionados para a categoria geral, que correspondia à Pintura Clássica, pois o júri não reconheceu como moderno nenhum dos trabalhos apresentados aquele ano.

Em seguida, o mesmo critério foi utilizado em relação à categoria Escultura Moderna; também sofreu modificações a classificação dos trabalhos de alguns artistas inscritos em Arte Decorativa e Ilustração, sendo que uns passaram a concorrer na seção de Arte Decorativa, outros na Ilustração e outros entre os Desenhos. Além disso, algumas obras foram separadas das seções onde foram apresentadas para concorrerem em três novas seções: Pintura Técnica, Desenho e Aquarela. Por fim, os prêmios foram redistribuídos conforme as alterações da comissão julgadora¹³. Na ata da sessão seguinte, realizada no mesmo lugar e hora, no dia 28 de setembro de 1944, quando os membros do júri divulgariam o resultado final do salão e a distribuição dos prêmios, uma *Exposição de motivos* foi apresentada para justificar as modificações sancionadas na reunião anterior. O texto dizia que apesar de notar a presença de telas com exaltações

¹² ATA da sessão de instalação do Júri nomeado pela Interventoria no Pará para julgar os trabalhos expostos no 5º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 26 set. 1944.

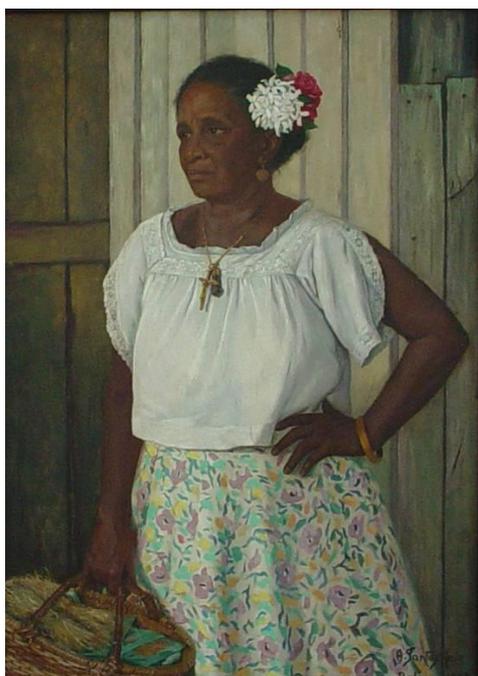
¹³ Esta comissão do júri era composta dos membros: Carmem Chermont Ribas de Farias, presidente da Legião Brasileira de Assistência, seção do Pará; Gabriel Melguizo Gutierrez, cônsul da Colômbia e crítico de arte; José Cardoso da Cunha Coimbra, diretor geral do Departamento de Imprensa e Propaganda, jornalista; Francisco Paulo Mendes, professor catedrático da Escola Normal e crítico de arte; Augusto Meira Filho, engenheiro, diretor do Serviço de Águas do Estado. Outros dois membros não compareceram à reunião: Eduardo de Azevedo Ribeiro, diretor de Educação e Cultura; e Oséas Antunes, médico e pintor.

de cor, ou mesmo de tendência impressionista, nesses trabalhos faltava fatura e inquietude moderna: “É que eles não se acham isentos da clássica tradição”, tendo sido por isso julgados numa única ordem de premiação.

Alberto Tassinari em *O espaço moderno* discute o conceito de espaço na arte moderna, dividindo-a em duas fases, uma primeira fase de formação, em que as obras ainda não conseguem romper definitivamente com o espaço naturalista e uma segunda fase, de desdobramento, que seria a arte contemporânea, começaria a partir da década de 1960, para muitos autores esta é a fase do pós-modernismo. Para Tassinari, a arte moderna, em sua primeira fase, está muito mais preocupada com a questão propriamente temporal do que espacial, por isso mesmo o uso do termo “moderna”, que refere ao tempo presente que projeta no futuro.

Essa definição nos ajuda a refletir com maior conforto sobre a crítica de Rodrigo Naves acerca de Almeida Júnior e Portinari, pois o desprendimento da opção formal mais imediata para se pensar em como esses artistas estão concebendo suas obras, estabelecendo um debate muito mais voltado para a questão temporal. Por outro lado, abre a possibilidade para confrontarmos obras como da pintora paraense Antonieta Santos Feio, que participa dos salões inscrita na categoria de arte clássica, embora sua obra dialogue com as temáticas recorrentes da arte moderna no mesmo período.

Antonieta Santos Feio, *Vendedora de cheiro*, c. 1947, óleo s/ tela, 105,6 x 74,3 cm.



Acervo Museu de Arte de Belém (PA)

Em 1947, a tela *Mulata do cheiro*¹⁴ da pintora paraense Antonieta Santos Feio foi exposta no *VIII Salão Oficial de Belas Artes*, organizado pela Sociedade Artística Internacional na capital do estado do Pará. Em seguida, a obra foi adquirida pela Prefeitura Municipal de Belém, integrando a pinacoteca pública. A tela é um retrato de uma mulher mestiça, de meia idade, vestida com saia florida, blusa branca com renda, adornada com brincos, colar e pulseira dourados, flores vermelhas e brancas nos cabelos presos no topo da cabeça. O corpo ereto, olhar à frente, ela apóia a mão direita na cintura, e com a esquerda segura um cesto de palha repleto de raízes e plantas de cheiro forte¹⁵.

Vendedora de cheiro é uma pintura a óleo com 105,6 x 74,3 cm de dimensão, na qual o desenho é extremamente importante para a estruturação da tela, principalmente no contorno do corpo da modelo, há todo um equilíbrio na distribuição do espaço e na utilização das cores. A luz, que entra pela lateral esquerda do espectador invade a parte superior da pintura, somada à recorrência de cores quentes, como o amarelo e o vermelho, garante uma sensação de calor amenizada, como são os fins de tarde em cidades amazônicas a exemplo de Belém. A composição é harmônica, e há uma preocupação com a distribuição das cores como instrumento de aproximação e verossimilhança. O olhar é marcante, por toda intensidade psicológica que comporta, e contribui para um processo de individualização da mulher retratada. À priori, esta vendedora poderia ser apenas uma referência generalizante, uma mulher comum que trabalha nas ruas vendendo suas plantas cheirosas, mas é possível que experiência de retratistas da pintora Antonieta Santos Feio tenha prevalecido, e contribuído para a individualização do sujeito.

Essa mesma experiência na execução de retratos garantiu soluções importantes para a tela em questão. O fundo é dinâmico, se comporta como um dado regional, pois remete às construções arquitetônicas bastante comuns na cidade de Belém do Pará, feitas de feixes de madeira enfileirados. Por outro lado, consegue manter-se suficientemente neutro, dando destaque a figura da mulher representada com

¹⁴ Esta tela foi tombada pelo Mabe com o nome *Vendedora de Cheiro* em 1995. As próximas referências serão com o nome de tombamento.

¹⁵ O cheiro de papel, até hoje encontrado nos mercados públicos ou vendido pelas ruas de Belém, resulta de uma combinação de raízes, cascas e paus aromáticos, ralados e misturados a trevos, jasmims e rosas, embrulhados em pedaços de papel. Os envelopes cheirosos são colocados em gavetas, baús e armários, perfumando as roupas.

interferências mínimas. Ao construir o plano de fundo, a pintora Antonieta Santos Feio consegue simular uma profundidade de forma bastante planar, sobrepondo o corpo da vendedora.

O arranjo de flores brancas e vermelhas preso aos cabelos evidencia o embate cromático através das pinceladas rápidas e fortes, exclamando atenção para o rosto, cujas expressões faciais bem demarcadas explicitam a tensão da musculatura da face. Antonieta utilizou bem o jogo de luz e sombra, evidenciando as formas e aumentando a noção de perspectiva, deixando ver os detalhes do corpo e a expressividade do rosto. O colorido do arranjo de flores mantém uma ambígua relação com a face sem alegria. Apesar dessa preocupação com a coloração do corpo, as cores aparecem com mais desprendimento e leveza nas flores que estampam a saia, deixando ver as marcas dos pincéis. Seu rosto nos provoca também reflexões sobre o tempo, um tempo mágico compreendido e experimentado com a diversidade naturalizada de crenças e valores, presentes na corrente dourada pendurada no pescoço, da qual pendem pingentes que simbolizam uma religiosidade sincrética. A cruz remete à fé cristã católica, de um lado, e de outro a figa como elemento de práticas e crenças de origem afro-brasileira, emblema do ato sexual, introduzindo a questão do sagrado e do profano, da sexualidade, convivendo de forma naturalizada, sem inquirições ou conflito¹⁶.

Na história da arte brasileira, a mulher foi o tema dominante nas representações de afro-descendentes, aparecendo desde as recorridas imagens de escravas de ganho de Jean Baptist Debret, passando pelas baianas nas esculturas de Rodolfo Bernadelli, ou mesmo nas gravuras de Oswaldo Goeldi. Na obra de muitos artistas brasileiros ao longo do século XX, a mulata ganhou contornos de síntese do debate sobre a cultura brasileira. Mas esse movimento de valorização da cultura africana não se deu no Brasil de forma particular ou isolada, se integrou ao um processo de inclusão cultural e simbólica da cultura africana na sociedade ocidental. Em países

¹⁶ A historiadora Silvia Hunold Lara, chama atenção para a polissemia dos sinais diacríticos que aparecem em registros sobre mulheres escravas no Brasil, que podem ter significados atribuídos a diferentes origens culturais, por exemplo, “A cruz, que aparece pendurada em vários pescoços femininos, tanto poderia simbolizar a junção deste mundo com o outro mundo, segundo os povos de fala kikongo, quanto ter seu significado fixado pela cultura ocidental-cristã”. Cf. LARA, S. H. Mulheres Escravas, Identidades Africanas. In: I SIMPÓSIO Internacional O desafio da Diferença: articulando gênero, raça e classe, Salvador, 2000.

latino-americanos como o Brasil, isso ocorreu em grande parte associado a um projeto nacional para construção de uma identidade comum¹⁷.

Essa associação resultou num processo característico no qual os negros são identificados como brasileiros e como mestiços: “identidade negra brasileira foi, antes de tudo, uma construção política, de ‘frentes’ e de ativismo antidiscriminatório, pouco reivindicando, até os anos 1970”¹⁸. Mesmo entre os intelectuais do século XIX a mestiçagem já aparece como uma marca do Brasil, embora compreendida como elemento de degradação, motivadora do atraso e barreira para o desenvolvimento da nação¹⁹. Mais tarde, a mestiçagem passa a ser encarada de um ponto de vista mais positivo, nos anos 1930 essa visão toma corpo em teorias sobre a sociedade baseadas, por exemplo, no mito das três raças formadoras e sua convivência harmônica. O negro ganha, então uma interpretação positiva como mestiço e este emerge como definidor da sociedade nacional. Assim, a mestiçagem minimiza fatores étnicos e raciais, se confundindo com o conceito de classe social²⁰.

Esse aspecto é particularmente importante para compreensão do movimento que começa a se auto-identificar como modernista no Brasil por volta dos anos 1920, especialmente em São Paulo, em oposição à arte que vinha sendo produzida até então. O projeto modernista, em sintonia com uma tendência internacional, bradava a valorização da história e da cultura nacional, numa busca que acabou produzindo representações de “ambientes idealizados, personagens estereotipados, criando uma brasilidade imaginária e ideológica”²¹. Nesse sentido, o(a) mulato(a) aparece como padrão de representatividade nacional, em oposição aos discursos eugênicos e do embranquecimento²².

Desde o início da Primeira Guerra Mundial, como destaca Tadeu Chiarelli, a conjuntura artística internacional começava apresentar um recuo em relação ao

¹⁷ GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. Modernidade negra. Apresentação de texto no XXVI Encontro da ANPOCS. Caxambu, 2002.

¹⁸ Ibid. p. 18

¹⁹ ALMEIDA, Marina Barbosa. *As mulatas de Di Cavalcanti*: representação racial e de gênero na construção da identidade brasileira (1920-1930). Curitiba, 2007. Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2007. p. 56.

²⁰ Ibid. p. 63 e 64.

²¹ Ibid, p. 28.

²² Ibid.

experimentalismo das vanguardas, na perspectiva de valorização das tradições nacionais, dando novo lugar de destaque ao *local* nas artes produzidas mundo à fora²³. Esse projeto tinha como pressuposto uma arte capaz de refletir a realidade social e exercer sua função de conscientização política, por isso, o homem popular passou a ser o centro dessa definição temática²⁴.

Antonieta Santos Feio, *Mendiga*, c. 1951, óleo s/ tela, 82 x 61 cm.



Acervo Museu de Arte de Belém (PA).

No Salão Paraense de 1951, realizado em Belém, Antonieta recebeu o 1º prêmio com a tela *Mendiga*. Pelo conjunto das características formais, trata-se também de um retrato, mas neste caso a modelo foi uma senhora negra, miserável, que sobrevive de pequenas doações arrecadas em seu chapéu de palha. Se, por um lado, as significações deste gênero pictórico sempre estiveram condicionadas a discutir com sua própria época, inclusive por seu caráter funcional ou utilitário; o retrato, de forma genérica, esteve envolto numa atmosfera simbólica de poder, independente dos critérios

²³ CHIARELLI, Tadeu. *Tropical, de Anita Malfatti*: Reorientando uma velha questão. São Paulo, ago. 2003. Palestra proferida na Pinacoteca do Estado de São Paulo.

²⁴ ALMEIDA, op.cit. p. 29.

de verossimilhança adotados e exigidos. E sua concepção esteve diretamente ligada a uma fórmula simbólica que emoldura a individualidade, ou seja, ele pode ser compreendido como “parte do sistema que ordena a individualidade enquanto quadro epistemológico”²⁵. Mas como relacionar poder e individualidade com uma personagem anônima, que vive nas ruas das grandes cidades como um não sujeito, a não ser por seu caráter antitético?

A produção plástica da pintora Antonieta Santos Feio pode ser analisada perante esse complexo cenário que se apresenta no Brasil, principalmente na primeira metade do século XX. E sua experiência como retratista pode ser vislumbrada justamente como o elemento inovador de sua pintura. Se esta afirmação parece contraditória à primeira vista, poderá ser mais bem compreendida a partir da análise de algumas de suas telas, em diálogo com outros trabalhos e outros artistas.

Quando Antonieta Santos Feio, em *Mendiga*, aproximou o olhar, tirando aquele sujeito do segundo plano das telas, dos cantos e lugares mais desprazíveis, e colocou diante do espectador uma mulher que, além de velha e miserável, é negra, enquadrando-a nas molduras de um retrato, buscando em seu olhar o que há de mais profundo e mais íntimo, revelando uma individualidade maior até que aquela dos homens públicos que também pintou; ela está se posicionando de outra forma perante as convenções. Quando subverte os elementos tradicionais do gênero pictórico para dar visibilidade a um sujeito socialmente invisível, a artista dialoga com o que havia de mais contemporâneo no debate sobre a cultura brasileira.

Nos retratos, gênero que marcou obra de Antonieta Santos Feio, além de representar figuras da elite política local, a pintora deu visibilidade a pessoas comuns, revelando tipos sociais anônimos que, em suas telas, ganharam subjetividade, como a vendedora de rua. Atenta, portanto, a um movimento de atualização do gênero do retrato pelas tendências de uma arte moderna em debate no Brasil, em sua tela *Vendedora de Cheiro*, Antonieta integra o movimento de afirmação da imagem da mulata como representante da identidade coletiva. Dessa forma, ela foi buscar na tradição referências para representar o trabalho urbano de mulheres negras, mas a temática abordada trouxe à tona ainda motivos regionais que particularizavam a discussão em torno da questão nacional. Em suas telas, investiu no figurativismo, optou

²⁵ CIPINIUK op.cit. p. 17.

pela sobriedade no uso das cores, embora apareçam alguns contrastes mais evidentes, e propôs soluções criativas para os vários planos na composição.

Como se vê, o estatuto do moderno na arte não foi uma questão que passou pelos salões oficiais em Belém sem ser notada ou debatida. Isso não significa que os artistas que participavam das mostras ou mesmo os organizadores, os jurados, os críticos e até os visitantes tenham chegado a uma intercessão comum sobre os limites desse conceito. Pelo contrário, tudo indica que tenha havido várias interpretações e utilizações diferentes, inclusive antagônicas, do mesmo critério de “modernidade”, o que não nos habilita a construir uma avaliação coerente e sistemática de padrões estéticos bem demarcados como forma de compreender o moderno na arte paraense da década de 1940.

A dificuldade em traçar uma discussão por meio de conceitos de estilos com pressupostos rígidos e arbitrários, já mencionada por Gombrich²⁶ e tantas vezes posta em dúvida pela historiografia recente nos obriga a dar um passo atrás e observar o quando a noção de arte moderna é imposta de fora para dentro, a partir de quando lançamos sobre o passado os estigmas de nossa visão tão impregnada de presente, quanto de dentro para fora, quando faz parte do esforço de uma determinada geração de artistas preocupados em estabelecer um rompimento temporal que se viabiliza na palavra: “moderno”.

É fundamental notar, por outro lado, como esse caminho não foi o único a ser escolhido. O exemplo dos salões paraenses serve para mostrar a opção por um caminho alternativo, pois como se vê, o estatuto do moderno na arte não foi uma questão que passou pelos salões oficiais em Belém sem ser notada ou debatida. Isso não significa que os artistas que participavam das mostras ou mesmo os organizadores, os jurados, os críticos e até os visitantes tenham chegado a uma intercessão comum sobre os limites desse conceito.

Pelo contrário, tudo indica que tenha havido várias interpretações e utilizações diferentes, inclusive antagônicas, do mesmo critério de “modernidade”, o que não nos habilita a construir uma avaliação coerente e sistemática de padrões estéticos bem demarcados como forma de compreender o moderno na arte paraense da década de

²⁶. GOMBRICH, E.H. Norma e forma: *Estudos sobre a Arte da Renascença*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

1940. Mais do que isso, esse conjunto de nuances como parte de um debate em aberto, não só no Pará, como uma possibilidade de rever os estigmas há muito tempo pensados para o modernismo brasileiro e suas próprias definições. Desse modo, se os salões serviram para institucionalizar o mundo das artes plásticas e especialmente da pintura no Pará na década de 1940 e 1950, o moderno, porém, não se institucionalizou, não ganhando contornos próprios na crítica local, mantendo-se a forma do moderno em aberto.