



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
MESTRADO EM ARTES**

Rosângela do Socorro Ferreira Modesto

**ANÁLISE DE REPRESENTAÇÕES NEGRAS NA PINTURA
PARAENSE NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX E O
ENSINO DE ARTE:
perspectiva à aplicação da Lei 10.639/2003**

Belém

2013



**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ**

Rosângela do Socorro Ferreira Modesto

**ANÁLISE DE REPRESENTAÇÕES NEGRAS NA PINTURA
PARAENSE NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX E O
ENSINO DE ARTE:
perspectiva à aplicação da Lei 10.639/2003**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes, sob a orientação da Professora Doutora Lia Braga Vieira.

Belém

2013

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFPA

Modesto, Rosângela do Socorro Ferreira, 1980-

Análise de representações negras na pintura paraense na primeira metade do século XX e o ensino de arte: perspectiva à aplicação da Lei 10.639/2003 /Rosângela do Socorro Ferreira Modesto. - 2013.

Orientadora: Lia Braga Vieira;
Coorientadora: Zélia Amador de Deus.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2013.

1. Pintura Paraense. 2. Pintura no Século XX.
3. Cultura Afrobrasileira. 4. Artistas Paraenses. 5. Ensino da arte. I. Título.

CDD 23. ed. 759.98115

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ**

Rosângela do Socorro Ferreira Modesto

**ANÁLISE DE REPRESENTAÇÕES NEGRAS NA PINTURA
PARAENSE NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX E O
ENSINO DE ARTE:
perspectiva à aplicação da Lei 10.639/2003**

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título de *Mestre em Artes*, e aprovada em sua forma final pela Universidade Federal do Pará.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Lia Braga Vieira – Orientadora
Presidente – PPGARTES / UFPA

Prof. Dr. Orlando Franco Maneschky – Titular
PPGARTES / UFPA

Prof.^a Dr.^a Zélia Amador de Deus – Titular
Universidade Federal do Pará

**Belém
2013**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ.

Aos vinte e seis (26) dias do mês de Junho do ano de dois mil e treze (2013), as nove (09) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Instituto de Ciências da Arte, sob a presidência da orientadora professora doutora Lia Braga Vieira ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de **Rosângela do Socorro Ferreira Modesto**, intitulada: **ANÁLISE DAS REPRESENTAÇÕES NEGRAS NA PINTURA PARAENSE NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX E O ENSINO DE ARTE: perspectiva à aplicação da Lei 10.639/2003**, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores, Lia Braga Vieira (orientadora), Orlando Franco Maneschy (examinador interno) e Zélia Amador de Deus (examinadora externa ao programa) da Universidade Federal do Pará. Dando início aos trabalhos, a professora doutora Lia Braga Vieira, passou a palavra à mestranda, que apresentou o sumário da Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela mestranda, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito Excelente, com distinção, exigência de ajustes pontuais, dada a recomendação de publicação integral da referida Dissertação. Esta aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela mestranda, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Lia Braga Vieira, agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata foi lavrada, e após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pela mestranda. Belém-Pa, 26 de Junho de 2013.

Profa. Dra. Lia Braga Vieira

Lia Braga Vieira

Profa. Dra. Zélia Amador de Deus

Zélia Amador de Deus

Prof. Dr. Orlando Franco Maneschy

Orlando Franco Maneschy

Rosângela do Socorro Ferreira Modesto

Rosângela do Socorro Ferreira Modesto

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas nesta dissertação, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com a expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura _____

Local e Data _____

*À minha mãe Olgarina Ferreira Modesto
e irmão Antônio Mário Ferreira Modesto, companheiros de vida.*

AGRADECIMENTOS

Meu especial agradecimento à Prof.^a Dr.^a Lia Braga Vieira, primeiro por aceitar orientar minha pesquisa, em segundo por entender minha dinâmica como docente. Agradeço pelo incentivo na escrita dos artigos enviados para publicação, e principalmente pelo comprometimento e dedicação para construir comigo a pesquisa.

À querida Prof.^a Dr.^a Zélia Amador de Deus pela acolhida em sua residência, pelas conversas, livros, indicações bibliográficas. Suas orientações e conselhos foram primorosos para ativar os desdobramentos da pesquisa.

Ao Prof. Dr. Afonso Medeiros pela convivência durante as aulas, pela presença e orientações feitas à pesquisa no momento da qualificação.

Aos funcionários do PPGARTES, em especial à Wania Contente, pelo carinho e atenção sempre.

Ao Museu Histórico do Estado do Pará (MHEP), pela receptividade e autorização para uso da imagem “Descanso” de Waldemar da Costa. Em particular, à Coordenadora de Documentação e Pesquisa Dayseane Ferraz.

Ao Museu de Arte de Belém (MABE), por conceder o uso das imagens “Vendedor de Caranguejo” de Waldemar da Costa, “Vendedora de Cheiro” e “Mendiga” de Antonieta Feio e “Preto Velho” de Dalhia Déa. Em especial, à Diretora Ana Léa Matos e à técnica da Divisão de Conservação e Restauro Rosa Arraes.

Aos gestores Edvaldo Melo Souza (Escola Estadual Augusto Olímpio) e Kátia Neves (Escola Municipal Palmira Lins de Carvalho) e às professoras de Educação Geral das escolas “Brigadeiro Fontenelle” (Nazaré Garcia e Alessandra) e “Augusto Olímpio” (Ana Lúcia, Arlinda, Cilene, Cristina, Elizabeth, Eliana, Márcia, Miracélia), pela compreensão e incentivo na produção da pesquisa.

Aos meus amigos Daniel Gonçalves, Marco Alcântara, Abraão Neves, Josemar Alexandre, Cibele Silva, Francisca Castro e Socorro Braga que dividiram comigo a euforia de passar no mestrado. Grata também pela convivência alegre, pelos conselhos e indicações bibliográficas ofertadas pelos amigos que encontrei no decorrer do mestrado: Elane Cristina Queiroz, Marcelo Baccino, Simone Machado e João Neto. Agradeço a todos.

RESUMO

Esta pesquisa tem o objetivo de investigar a presença negra na pintura de artistas locais na primeira metade do século XX. Parte do pressuposto de que para compreender a presença do segmento afrodescendente na sociedade local é imprescindível buscar indicativos das representações sobre esse segmento e de que maneira tais representações são apropriadas para estabelecer visibilidade à identidade afrodescendente. A metodologia adotada neste estudo envolveu pesquisa em acervos de instituições museológicas de Belém, sobre a ocorrência de pinturas de artistas paraenses com produção voltada à representação negra, com destaque aos artistas plásticos Antonieta Santos Feio, Waldemar da Costa e Dahlia Déa. Este trabalho em campo foi fundamental para estabelecer a seleção de quais quadros e autores subsidiam adentrar na temática da representação afrobrasileira na pintura local. A relevância desta pesquisa para a área de Arte/Cultura Afrobrasileira e para as disposições da Lei 10.639/2003 é a possibilidade de refletir acerca da presença do negro na sociedade local, uma vez que considera a dimensão da diversidade cultural como fenômeno histórico-social capaz de desarticular concepções eurocêntricas de referenciais epistemológicos e de representação visual. Nesta perspectiva, a participação negra e sua devida contextualização permitirão construir novos discursos sobre a visibilidade afrodescendente na História da Arte e Cultura Paraense.

Palavras-chave: Pintura, Cultura Afrobrasileira, Lei 10.639/2003, Ensino de Arte.

ABSTRACT

This research aims to investigate the black presence in the painting by local artists in the first half of the twentieth century. Assumes that to understand the presence of African descent in the local segment is essential to seek indicative of representations of this segment and how such representations are appropriate visibility to establish the identity of African descent. The methodology adopted in this study involved research collections of museum institutions of Belém, on the occurrence of paintings of artists of the Pará with production aimed at black representation, especially the artists Antoinette Feio, Waldemar da Costa and Dahlia Dea. This fieldwork was essential to establish the selection of which tables and authors subsidize enter the theme of Afro-Brazilian representation in painting site. The relevance of this research to the field of Art / Afro-Brazilian Culture and the provisions of law 10.639/2003 is the ability to reflect on the presence of blacks in the local society, as it considers the extent of cultural and socio-historical phenomenon can to dismantle eurocentric conceptions of epistemological frameworks and visual representation. In this perspective, black participation and their proper contextualization will build new discourses about the visibility of African descent in the History of Art and Culture Pará.

Keywords: Painting, Afro-Brazilian Culture, Law 10.639/2003, Art Education.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|---|----|
| Figura 1: <i>Nok</i> , em terracota. Escultura do norte da Nigéria | 24 |
| Figura 2: <i>Fragmento de cabeça Ifé Iorubá</i> | 24 |
| Figura 3: <i>Escultura com ornamento na cabeça</i> | 25 |
| Figura 4: <i>Les demoiselles d'Avignon</i> de Pablo Picasso | 26 |
| Figura 5: <i>Escultura de Amadeo Modigliani</i> , 1911-1912 | 26 |
| Figura 6: <i>Candomblé</i> , 1968. Carybé | 30 |
| Figura 7: <i>Altar Sacral</i> , Rubem Valentin, 1968 | 30 |
| Figura 8: Escultura em madeira, Boaventura Silva Filho (Louco) | 31 |
| Figura 9: <i>Opá Ibiri Ori Xiriri</i> , s.d. Mestre Didi | 33 |
| Figura 10: <i>Fios de Xangô</i> de Junior de Ode | 33 |
| Figura 11: <i>A Estudante Russa</i> , 1915. Anita Malfatti | 39 |
| Figura 12: <i>Vendedor de frutas</i> , 1925. Tarsila do Amaral | 40 |
| Figura 13: <i>Nascimento de Vênus</i> , 1940. Di Cavalcante | 43 |
| Figura 14: <i>Café</i> , 1935. Candido Portinari | 43 |
| Figura 15: <i>Amalá na Floresta</i> , 1973. Rosina Becker | 44 |
| Figura 16: <i>Três Orixás</i> , 1966. Djanira da Mota e Silva | 44 |
| Figura 17: <i>Morro Vermelho</i> , 1926. Lasar Segall | 44 |
| Figura 18: <i>Bananal</i> , 1927. Lasar Segall | 44 |
| Figura 19: <i>A Negra</i> , 1923. Tarsila do Amaral | 45 |
| Figura 20: <i>Zumbi dos Palmeiras</i> , 1917. Antonio Parreiras | 46 |
| Figura 21: <i>Retrato do prefeito Alcindo Comba do Amaral Cancela</i> , 1937. Antonieta Santos Feio | 74 |
| Figura 22: <i>Retrato do prefeito Rodolfo da Silva Santos Chermont</i> , 1950. Antonieta Santos Feio | 74 |
| Figura 23: <i>Chico Preto</i> , 1947. Antonieta Feio | 75 |
| Figura 24: Exposição de Antonieta Feio | 75 |
| Figura 25: <i>Vendedora de Cheiro</i> , 1947. Antonieta Feio | 76 |
| Figura 26: <i>Mendiga</i> , 1951. Antonieta Feio | 78 |
| Figura 27: <i>Vendedor de Caranguejo</i> , 1940. Waldemar da Costa | 81 |

| | |
|--|-----|
| Figura 28: <i>Descanso</i> , 1935. Waldemar da Costa | 82 |
| Figura 29: <i>Preto Velho</i> , 1936. Dahlia Déa | 85 |
| Figura 30: <i>Preto Velho</i> , 1936. Dahlia Déa | 116 |
| Figura 31: <i>Lord Heathfield</i> (Governador de Gibraltar), 1787. Johsua Reynolds | 119 |
| Figura 32: <i>Vendedora de Cheiro</i> , 1947. Antonieta Feio | 119 |
| Figuras 33 e 34: <i>Mendiga</i> , 1951. Antonieta Feio | 120 |
| Figura 35: <i>Vendedor de Caranguejo</i> , 1940. Waldemar da Costa | 120 |
| Figura 36: <i>Descanso</i> , 1935. Waldemar da Costa | 120 |

LISTA DE QUADROS

| | |
|--|-----|
| Quadro 1: Os Salões Oficiais de Arte no período de 1940 a 1947, em Belém (PA) | 71 |
| Quadro 2: Análise com base em categorias de Martine Joly (2012) | 92 |
| Quadro 3: Análise com base em categorias de Maria Emilia Sardelich (2006) | 100 |
| Quadro 4: Análise com base em categorias de Valle Gastaminza (<i>apud</i> SARDELICH, 2006) | 106 |
| Quadro 5: Análise com base em categorias de Josep Maria Català (2011) | 111 |

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| INTRODUÇÃO | 17 |
| 1 CULTURA AFROBRASILEIRA | 22 |
| 1.1 O APARECIMENTO DAS REPRESENTAÇÕES DE NEGROS NAS ARTES PLÁSTICAS | 22 |
| 1.2 ARTE AFROBRASILEIRA | 27 |
| 1.3 A SEMANA DE ARTE MODERNA DE 1922 | 36 |
| 2 O ENSINO DE ARTE E A CULTURA AFROBRASILEIRA: CONEXÕES | 47 |
| 2.1 O PROCESSO HISTÓRICO DA LEI 10.639/2003 | 47 |
| 2.2 A INSERÇÃO DA HISTÓRIA E CULTURA AFROBRASILEIRA E AFRICANA NO ENSINO DE ARTE: POSSIBILIDADES | 57 |
| 3 AS REPRESENTAÇÕES NEGRAS NAS PINTURAS PARAENSES DA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX | 64 |
| 3.1 BELÉM NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX: DÉCADAS DE 1930 A 1950 | 64 |
| 3.2 OS SALÕES OFICIAIS DE ARTE NO PERÍODO DE 1940-1947 | 69 |
| 3.3 OS PINTORES PARAENSES NO CENÁRIO DAS REPRESENTAÇÕES NEGRAS | 72 |
| 3.3.1 A trajetória artística de Antonieta Feio (1897- 1980) | 73 |
| 3.3.1.1 <i>Pintura “Vendedora de cheiro”, 1947</i> | 76 |
| 3.3.1.2 <i>Pintura “Mendiga”, 1951</i> | 78 |
| 3.3.2 Waldemar da Costa Guimarães (1904-1982) | 79 |
| 3.3.2.1 <i>Pintura “Vendedor de Caranguejo”, 1940</i> | 81 |
| 3.3.2.2 <i>Pintura “Descanso”, 1935</i> | 82 |
| 3.3.3 A contribuição da artista Dahlia Déa Rosas (1922 - ?) | 83 |
| 3.3.3.1 <i>Pintura “Preto Velho”, 1936</i> | 85 |
| 4 IMAGEM, REPRESENTAÇÃO E ANÁLISE DAS PINTURAS PARAENSES | 86 |
| 4.1 IMAGEM E REPRESENTAÇÃO | 86 |
| 4.2 ANÁLISE DA IMAGEM | 87 |
| 4.2.1 Categorias de análise de Martine Joly (2012) | 87 |
| 4.2.2 Categorias de análise de Maria Emilia Sardelich (2006) | 97 |

| | | |
|--------------|--|-----|
| 4.2.3 | Categorias de análise de Valle Gastaminza (<i>apud</i> SARDELICH, 2006) | 104 |
| 4.2.4 | Análise a partir das funções da imagem | 109 |
| 4.2.4.1 | <i>Função informativa [a imagem constata uma presença]</i> | 109 |
| 4.2.4.2 | <i>Função comunicativa [estabelece relação direta com o espectador]</i> | 109 |
| 4.2.4.3 | <i>Função reflexiva [proposição de ideias]</i> | 110 |
| 4.2.4.4 | <i>Função emocional [cria emoções]</i> | 110 |
| 4.3 | O QUE NOS MOSTRAM OS RETRATOS DE NEGROS NA PINTURA PARAENSE? | 112 |
| 4.4 | CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES VISUAIS NA PINTURA RETRATO | 115 |
| 4.5 | ESTEREÓTIPOS E DISCURSOS IMAGÉTICOS | 123 |
| | TECENDO DIÁLOGOS ENTRE A REPRESENTAÇÃO NEGRA E O ENSINO DE ARTE NA CIDADE DE BELÉM (à guisa de conclusão) | 127 |
| | REFERÊNCIAS | 129 |
| | ANEXOS: Acervo das pinturas analisadas | 133 |

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa aborda como tema a presença negra nas pinturas de três artistas paraenses, datadas na primeira metade do século XX, especificamente situadas entre as décadas de 1930 e 1951.

O interesse pela temática ocorreu em virtude da Especialização em Educação para as Relações Etnicorraciais, promovido pelo IFPA - Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Pará - em parceria com o MEC/SESU/SECAD no Programa da Uniafro, no ano de 2009. Na conclusão da especialização, foi elaborado o artigo “O uso de plantas medicinais nas religiões afrobrasileiras e suas contribuições culturais” (MODESTO, 2009a).

A ênfase à Lei 10.639/2003 durante aquele curso despertou o desejo de continuar investigando seu entrelaçamento com a área da cultura em interface com a arte, culminando com a elaboração da monografia de conclusão do curso de Licenciatura em Educação Artística - Habilitação Artes Plásticas, defendida naquele mesmo ano na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal do Pará, intitulada “A Lei 10.639/2003 e o Ensino de Arte: perspectivas para o ensino da arte afrobrasileira” (MODESTO, 2009b).

Na monografia, foram apresentadas algumas atribuições e ações de responsabilidade das instituições escolares para tornar viável a implantação da Lei 10.639/2003, bem como seu entrelaçamento com a área de arte a partir da abordagem da arte afrobrasileira. Um dos eixos apresentados enfatizou a exposição de alguns artistas plásticos afrodescendentes desde o século XVIII até a contemporaneidade, como uma forma de referendar a participação de artistas negros na arte brasileira atual.

Esta pesquisa de mestrado segue uma trajetória comprometida com a participação do segmento afrodescendente na história da arte brasileira, deslocando o enfoque para a cidade de Belém do Pará.

Pode-se dizer que a aprovação da lei no âmbito educacional é mais um tributo para o reconhecimento do negro na construção cultural do país. No âmbito geral, sua criação traz como mote algo essencial que é o estabelecimento de diretrizes para promover uma postura valorativa e respeitosa diante do processo histórico de trocas, nem sempre amigáveis, entre culturas diversas do qual o país foi e continua sendo palco até hoje. É uma tentativa de estimular, através do conhecimento da

história da África e cultura afrobrasileira, a superação de questões relacionadas ao racismo e discriminação.

O fato de o ensino de arte ser uma das áreas assinaladas na lei 10.639/2003, para positivar a presença do negro na sociedade brasileira traz como possibilidade para a disciplina trabalhar a compreensão da pluralidade cultural e da multiculturalidade, inseridas como fenômenos histórico-sociais capazes de desarticular as concepções eurocêntricas como referenciais epistemológicos hegemônicos.

Fomentar o deslocamento da perspectiva eurocêntrica da formação cultural de nosso país cria espaços para novas possibilidades de inserção de outros atores sociais nesse processo. O ensino de arte, em harmonia com referida lei, ao pontuar a participação do negro no processo de formação cultural do Brasil, abre precedente para que significativas mudanças aconteçam no âmbito da educação escolar.

Entre inúmeros espaços existentes para promover esse reconhecimento, a escola certamente é um dos locais preponderantes para propagar o respeito, a tolerância e a aceitação das diferenças e diversidades entre os sujeitos que ali convivem. A ação educativa nos espaços de educação formal deve ir ao encontro de reflexões a respeito das diferenças e equidades de seus atores.

Este panorama permite considerar que a participação africana e sua devida contextualização sejam capazes de estabelecer outros e - por que não? - novos discursos sobre a visibilidade do africano e seus descendentes na história da arte e da cena cultural paraense.

Propõe-se situar esta pesquisa partindo do pressuposto que inclui o segmento afrodescendente como elemento significativo na formação cultural nacional, portanto, também presente na formação populacional da região Amazônica. A constatação desse fato torna imprescindível a busca de indicadores que permitam compreender muito mais do que o caráter miscigenado e plural da formação cultural paraense, mas de que maneira tais verificações são apropriadas para estabelecer visibilidade à identidade do segmento que se reconhece afrodescendente.

O recorte temporal escolhido investiga a presença negra na pintura de artistas locais no período na primeira metade do século XX, entre as décadas de 1930 e 1951, com destaque à produção dos artistas plásticos Antonieta Santos Feio, Waldemar da Costa e Dahlia Déa.

O encontro com as obras destes pintores permitiu visualizar algumas representações que compõem a parte referente à análise visual. Este estudo abrange cinco pinturas pertinentes à presente pesquisa: “Vendedora de Cheiro” (1947) e “Mendiga” (1951) de Antonieta Santos Feio; “Descanso” (1935) e Vendedor de Caranguejo” (1940) de Waldemar da Costa; e “Preto Velho”(1936), de Dahlia Déa.

Identificar no campo das produções visuais locais as representações de negro na pintura destes artistas paraenses é importante porque corrobora para um olhar mais acurado sobre essas produções e a existência de acervos que guardam e expõem essas imagens. Mas a pergunta emergente, que se pretende problematizadora, e em cujo cerne encontra-se o objeto desta pesquisa, é:

- Como as representações paraenses de negro, datadas da primeira metade do século XX, podem contribuir para o ensino de arte tendo em vista a abordagem da lei 10.639/2003?

Desta pergunta, emergiram questões, como:

- Como a produção pictórica da primeira metade do século XX, ao abordar a temática do negro, dissemina valores sociais em relação ao negro na sociedade local?

- Como Antonieta Feio, Waldemar da Costa e Dahlia Déa engendram e ratificam sua participação no cenário sociocultural local e influenciam na visibilidade de um segmento social?

- Como utilizar as pinturas com a representação afrobrasileira para abordar a temática na educação escolar?

As hipóteses da pesquisa foram:

- A temática afrobrasileira expressa na produção pictórica de artistas paraenses enfatiza valores estéticos, simbólicos e de representação social.

- O enfoque dado à representação de personagens negros no gênero da pintura dissemina estereótipos sociais.

- A produção voltada para a visualidade deste segmento representa a mentalidade social da primeira metade do século XX.

- A análise, sob diversas categorias, das representações paraenses de negro, datadas da primeira metade do século XX, podem contribuir para o ensino de arte tendo em vista a Lei 10.639/2003.

Concentrou-se como objetivo maior deste estudo compreender as representações de negro na pintura paraense na primeira metade do século XX na perspectiva de aplicação da Lei 10.639/2003.

Os procedimentos metodológicos deste estudo envolveram pesquisa bibliográfica, com consultas a referenciais em livros e artigos, fundamentais para fornecer um aporte teórico e científico acerca do tema. Nesse âmbito, foram feitas leituras no campo da história da arte – inclusive no Pará (SANTOS, 2000; STRICKLAND, 1999; SILVA, 2009; FIGUEIREDO, A., 2011); da presença afrobrasileira/arte afrobrasileira no Pará e na Amazônia (CONDURÚ, 2007; CUNHA, 1983; FIGUEIREDO, N. 1990); da análise de imagem (CATALÀ DOMÈNECH, 2011; MARTINE, 2012; SARDELICH, 2006; PIFANO, 2010, BURKE, 2004); e sobre a arte afrobrasileira na escola (BRASIL, 2005; GONÇALVES, M., 2007; GONÇALVES, C.,s/d).

A pesquisa foi desenvolvida em quatro seções.

A primeira seção faz uma abordagem sobre arte e cultura afrobrasileira e a representação pictórica do negro na arte brasileira até a primeira metade do século XX.

A segunda seção discute contexto histórico da aprovação da Lei 10.639/2003, quanto à inserção da história e da cultura afrobrasileira no currículo escolar.

Na terceira seção, busca-se instrumentalização para a aplicação da lei em tela, por meio das Artes Visuais. Por isso, são apresentadas as imagens dos acervos do Museu de Arte de Belém (MABE) e do Museu Histórico do Estado do Pará (MHEP), no que tange à representação pictórica do negro, bem como os artistas que compõem tal visualidade neste acervo: Antonieta Santos Feio, Waldemar da Costa e Dahlia Déa, cujas obras investigadas nesta pesquisa são descritas ainda nesta seção.

Na quarta seção, dando continuidade ao intuito de compreender as representações de negro na pintura paraense na primeira metade do século XX e contribuir para o que dispõe a lei 10.639/2003, são evidenciados aspectos teóricos envolvendo análise da imagem e a sua aplicação à análise das pinturas “Vendedora de Cheiro” (1947) e “Mendiga” (1951) de Antonieta Santos Feio; “Descanso” (1935) e “Vendedor de Caranguejo” (1940) de Waldemar da Costa; e “Preto Velho” (1936), de Dahlia Déa. A intenção é o entendimento sobre imagem e representação a partir das categorias de análises dos autores, numa perspectiva que amplia as

possibilidades de abordar essa temática, inserindo-a numa perspectiva de arte local e do ensino de arte.

1. CULTURA AFROBRASILEIRA

1.1 O APARECIMENTO DAS REPRESENTAÇÕES DE NEGROS NAS ARTES PLÁSTICAS

O início do século XX trouxe uma sucessão de movimentos artísticos que produziram intensas rupturas no modo de fazer e receber as produções artísticas. Percebeu-se, por exemplo, que a arte desse tempo relacionou-se com qualquer tema, incorporou desde cenas pitorescas até protestos contra os horrores de guerra, passando pelos avanços da industrialização e tecnologia à valorização dos sentimentos do artista, e criou maneiras de mostrar que se emancipou das regras tradicionais e do compromisso de representar com perfeição os objetos. Para Strickland (1999, p.128):

No coração dessa filosofia de rejeição ao passado, chamada Modernismo, havia a busca incessante de uma liberdade radical de expressão. Liberados da necessidade de agradar a um mecenas os artistas elegiam a imaginação, as preocupações e as experiências individuais como única fonte da arte. A arte se afastava gradualmente de qualquer pretensão de retratar a natureza, seguindo na direção da pura abstração, em que dominam a forma, as linhas e as cores.

Esse gradativo rompimento com o naturalismo na pintura torna-se mais acentuado com os pintores pertencentes ao movimento Impressionista de 1862, a ponto de ao final do século XIX pouco restar desse estilo. George Schmidt (*apud* PEDROSA, 2000, p. 143) tenta definir o conceito pictórico do naturalismo elencando seis atributos constitutivos: ilusão dos corpos, ilusão do espaço, ilusão da matéria, acabado desenho do pormenor, justeza das proporções anatômicas e da perspectiva e exatidão da cor dos objetos.

Essa ação contrária ao naturalismo deixa o artista do início de século XX com liberdade para ir à busca de novos estilos, incluindo aqueles considerados adversos aos cânones acadêmicos. Isto reflete uma atmosfera propícia à experimentação de novos meios de expressão. A cor, por exemplo, foi trazida para a pintura na sua forma pura e vibrante pelos pintores fauvistas. Esse momento, no entanto, não esconde a procura por objetos que pudessem dialogar com as preocupações estéticas reinantes no meio dos artistas da vanguarda europeia (PEDROSA, 2000,

p. 150). Por isso, é relevante perceber a aproximação com a arte dos povos de diferentes continentes, incluindo África, América, Oceania e Ásia.

A vigência do imperialismo colonial europeu permitiu a entrada de inúmeros objetos produzidos pelos habitantes de diferentes continentes para integrar o acervo dos grandes museus etnográficos, localizados em países como Alemanha, França e Bélgica. A admiração pelas esculturas e máscaras da arte negra e das demais civilizações pode ser explicada pelo retorno à percepção da plasticidade formal do desenho. Como afirma Paul Guillaume e Thomaz Munro (*ibidem*, p.152) "essas remotas tradições acentuam mais o desenho do que a representação literal, apresentando efeitos de formas, qualidades de linha e superfície, combinações de massa, que são desconhecidas da tradição grega".

Os autores citados ressaltam a importância da arte africana à arte modernista do século XX pela presença nesses movimentos de referências africanas. Por isso, ao comentar sobre o cubismo no livro "Primitive Negro Sculpture", confirmam que a "honra daquela renascença pertence arte negra". (*ibidem*, 151)

A crescente valorização dos objetos ritualísticos africanos, elevados ao estado de artísticos, demanda o estabelecimento de filtros para compreender esta produção que encontra sua vitalidade nas raízes de sua vida social e visão de mundo singular.

A estética africana revela para o mundo ocidental uma produção marcada pelo predomínio da liberdade plástica, simbolismo e abstração. Esses aspectos são encontrados com frequência em muitos artefatos da arte negra tradicional. Por exemplo, a abstração contida em algumas esculturas da Nigéria divide espaço com outras produções escultóricas encontradas em Benin e Ifé, que revelam proximidade com o naturalismo.

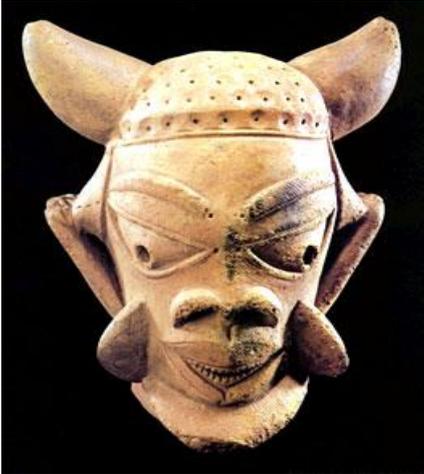


Figura 1: *Nok*, em terracota. Escultura do norte da Nigéria. Dimensão 8" (20,3 cm) highx 7,25" (18,4 cm). wide. www.barakatgallery.com/store/index.cfr.

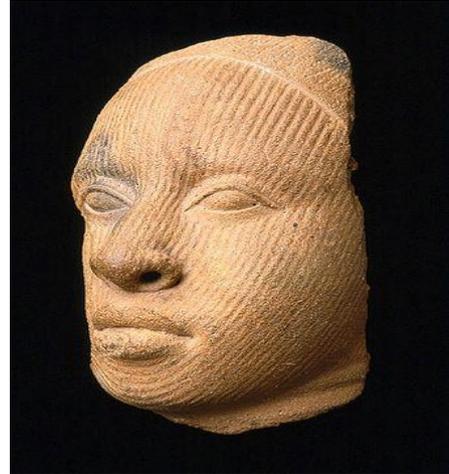


Figura 2: *Fragmento de cabeça Ifé Iorubá*, em terracota. Disponível em: <http://espacotempo.files.wordpress.com>. Acesso em 18/11/2009.

Já o aspecto da liberdade plástica fornece às estatuárias africanas uma estética escultórica que nem sempre obedece às noções de proporcionalidade regular entre as partes do corpo. Isso ilustra porque algumas esculturas destacam elementos anatômicos bem específicos como a cabeça grande ou os braços e pernas alongadas. Outra explicação muito difundida para a liberdade plástica nas alterações corporais nas esculturas africanas refere-se à utilização de troncos de árvores em conjunto com a técnica de desbaste. A intencionalidade do escultor é aproveitar toda a matéria-prima, explorando ao máximo a largura ou comprimento da madeira. (RAMOS 1949, p. 192).

A abstração e o simbolismo aparecem em virtude das influências das tradições culturais e crenças religiosas. Algumas máscaras e outros artefatos absorvem um sentido estritamente religioso. Funcionam como elos com os antepassados e só podem ser plenamente ou parcialmente compreendidos dentro desse imaginário coletivo. Aliás, o significado dado a grande parte dos objetos (artísticos ou não) consegue ser alcançado quando se leva em consideração os usos e atributos desse objeto no arranjo estrutural da sociedade na qual está inserido, ou seja, dos grupos que o construíram e absorvem seu sentido.

Muitas tribos esculpem imagens dos antepassados, e uma vez estas concluídas, acreditam que a alma do morto passa a residir nelas. Outras vezes, a estatueta passa a ter significado de um próprio fetiche, que recebe oferendas, é polvilhado de farinha, ou banhado com o sangue de um animal propiciatório. (RAMOS, 1949, p.193)

Segundo o pesquisador de arte negra Artur Ramos (1949), além do aspecto da religiosidade, outro aspecto que também costuma estar incluso nas representações escultóricas africanas, pois aparece com certa regularidade, é o sexual - isso não significa uma concepção reducionista da arte africana.

A explicação para a repetição desse aspecto sexual está no fato de que o africano, ao ter como inspiração a vida em comunidade, não encontra dificuldade em unir com naturalidade elementos relacionados à religião e ao sexo. Na verdade, há um significado simbólico que explica a própria união sexual. O valor do ato sexual alegoricamente demonstra o encontro do céu e da terra.

Quanto à representação dos órgãos sexuais masculinos e femininos, são apreendidos como alusão à fecundidade ou representam certos deuses com atributos fálicos. Há exemplares em que o encobrimento destes órgãos revela o deslocamento deste aspecto para outros pontos e o destaque é dado para os seios femininos ou nos ornamentos postos sobre a cabeça. (ibdem 194).



Figura 3: *Escultura com ornamento na cabeça*. Disponível em: <[http:// espaco tempo.fileswordpress.com](http://espaco-tempo.files.wordpress.com)>. Acesso em: 18/11/2009.

Portanto, o artista africano sustenta seu universo criador no social e na magia dos rituais religiosos dos quais participa. Ramos (1949, 195) afirma que a

[...] verdadeira arte africana esta é coletivista e tribal, é mágica e religiosa, é abstrata e simbólica, e foi essa liberdade subjetiva da expressão plástica que assegurou o seu valor e o seu prestígio, a princípio negados ou desconhecidos, e hoje reconhecidos definitivamente.

A estética desprovida do academicismo europeu chamou atenção de vários artistas do século XX. A influência africana na pintura e escultura pode ser percebida

nas obras de Pablo Picasso, Matisse, Modigliani, Derain, Pechstein, Stern, Franz Marc, Lipschitz, Epstein, Archipenko, Lembruch e Barlach, entre outros que estão na lista daqueles que puderam, através do contato com a arte africana, recusar em parte ou totalmente a interferência canônica ocidental em suas obras.

Strickland (1999, p. 23) revela a abrangência da Arte africana na História da Arte.

Por volta de 1904 a 1908 os pintores Fovistas descobriram a escultura da África e do Pacífico Sul. Pintores como Henri Matisse, Derain e Vlaminck foram colecionadores entusiastas das máscaras africanas.

Os pintores cubistas Pablo Picasso e Braque foram pioneiros no uso das máscaras e esculturas tribais, que fraturavam a realidade em planos superpostos. O cubismo estimulou a disseminação da arte africana por toda a Europa, culminando nas abstrações de Malevich e Mondrian.

Modernistas: Artistas sofisticados como Modigliani, encontraram na arte tribal o frescor e a vitalidade que faltavam à arte convencional. Suas pinturas de pescoço longo lembram as esculturas africanas.

Contemporâneos: Artistas tão diversos como Jasper Johns, Roy Lichtenstein, Keith Haring e David Salle incorporaram em seu trabalho as imagens das máscaras africanas.



Figura 4: *Les demoiselles d'Avignon* de Pablo Picasso, óleo s/ tela (1907), dimensão: 77.47 x 86.36 cm. Disponível em: <<http://oblocodenotas.wordpress.com/category/>>Acesso em: 29/11/2009.



Figura 5: *Escultura de Amadeo Modigliani*, 1911-1912. Pedra calcária. Dimensão: 63,5 x 12,5 x 35 cm. Disponível em: http://loslaberintosdeltiempo.blogspot.com/2008_07_01_archive.html. Acesso em: 28/11/2009.

No Brasil, embora tardiamente, os efeitos dessas mudanças estarão presentes nas proposições de novas criações artísticas a partir da Semana de 1922, assentando o diálogo com as vanguardas europeias a favor da expressão das raízes

culturais do país. É aqui que a temática negra será revisitada e marcará presença no campo da visualidade da identidade nacional.

1.2 ARTE AFROBRASILEIRA

Para iniciar a discussão sobre este tema, é fundamental fazer uma indagação tal qual propõe Roberto Conduru (2007) na introdução do livro “Arte Afro-brasileira”. O autor aborda questionamentos para situar o leitor no que seria uma definição mais acertada para arte afrobrasileira. Um dos caminhos indubitavelmente aponta para a relação étnica que envolve os saberes e retenções dos conhecimentos da diáspora africana e seus descendentes. Outro traz como foco o tema restrito à negritude, em que, independente do pertencimento do artista, o compromisso é com a temática negra.

Tudo indica uma grande complexidade, que inclui levar em consideração a formação multifacetada da cultura brasileira, pensada também a partir da incorporação das africanidades¹. Enfim, um encontro não excludente e sim dinâmico entre brasilidades e africanidades. Desse modo, a arte afrobrasileira ou, como considera Conduru (2007), “afro-descendente”, configurou-se nesse encontro. É essencial, ao se falar de arte afrobrasileira, tecer esse fio simbólico capaz de aproximar a diáspora africana dispersa em vários lugares do mundo com o continente pátrio.

Para o autor, entender e analisar a produção da arte afrobrasileira não são alheios às relações sociais dos indivíduos pertencentes a esse segmento social. Pelo contrário, emergem da discussão envolvendo ideias, práticas, concepções estéticas, artísticas, culturais, instituições relacionadas ao campo da arte; e, principalmente, emergem do enfrentamento dessas tensões como uma forma de trazer à tona “confrontos e diálogos entre as questões derivadas da escravidão de africanos e afro-descendentes no Brasil com as transformações no mundo da arte desde a Era Moderna”. (CONDURU, 2007, p.10)

¹ “Africanidades”, de modo geral, remete ao reconhecimento do lugar histórico, sociopolítico e lúdico-cultural, onde tudo se liga a tudo. Na africanidade, o universo é gerado na existência coletiva, prevalecendo o Ser Humano e o Espaço enquanto expressão da chamada força vital, imprescindível para evidenciar a construção de uma identidade negra postulada na construção de um mundo democrático. A africanidade no Brasil está calcada nos valores das tradições coletivas do amplo continente africano, presente e recriada no cotidiano dos grupos negros brasileiros. (Glossário de termos e expressões anti-racistas. In: Orientações e ações para a educação das relações étnico-raciais 2006, p. 215)

Esse sentido possibilita e torna bastante apropriado pensar a arte afrobrasileira conectada à compreensão de Maria Helena Salum (2000, p. 11), isto é, como “Qualquer manifestação plástica e visual que retome, de um lado, a estética e a religiosidade africanas tradicionais e, de outro os cenários socioculturais do negro no Brasil”. É exatamente o último aspecto mais evidenciado nas pinturas dos artistas paraenses na primeira metade do século XX, quando se interligam as representações negras delimitadas na pesquisa a um lugar social e simbólico dos afrobrasileiros.

A trajetória da arte negra no Brasil inicia sua longa história vinculada ao processo de escravidão, quando os africanos trazidos para o Brasil trouxeram na bagagem experiências de vida em comunidade e da arte que produziam. Com o passar dos tempos, foi inevitável que ocorresse a incorporação de manifestações originárias da África na cultura brasileira, como a presença de contos populares pertencentes à literatura oral africana. No entanto, no campo das artes plásticas, a visibilidade da arte afrobrasileira provida de uma definição preconceituosa de arte popular ou arte negra é, especialmente, recente. (SALUM, 2000, p.113)

Como já foi mencionado, a significação de arte afrobrasileira trabalhada por Salum (2000) ressalta a inclusão dessa arte no circuito mais amplo de discussão sobre a arte africana e sua dispersão no mundo e na América. As pesquisas desenvolvidas por antropólogos e historiadores de arte desde a década de 1950 contribuíram para uma nova percepção da arte africana, propondo redimensioná-la a partir dos avanços da etnologia².

Esses estudos propunham, entre outros aspectos, por fim em confusões tendenciosamente reducionistas de utilizar termos como “arte popular”, “primitivas” ou “negras” como correlatos para designar a arte afrobrasileira. E da mesma maneira eliminar confusões que permeiam os parâmetros entre a arte afrobrasileira e arte africana tradicional e superar um pensamento homogeneizante entre ambas as categorias que diminuem as especificidades de cada uma.

Deve ficar claro, contudo, que entre a arte da diáspora e as manifestações artísticas africanas tradicionais há conexões estéticas comuns, pois os africanos que chegaram às áreas de colonização eram os detentores das culturas africanas e por

² Etnologia: ramo da antropologia que estuda como as culturas se desenvolvem ao longo da história e se comparam com outras (DICIONÁRIO DE SOCIOLOGIA: guia prático da linguagem sociológica, 1997, p. 101).

isso mesmo puderam transformá-las em vestígios de africanidades presentes nas Américas, como informa Salum (2000, p.114):

[...] a força da linguagem emblemática e o cromatismo vigoroso, bem como o caráter monumental ou cênico, temático e discursivo das artes africanas são vistos como sinais dos mais contundentes de africanidade, revelando supostamente “permanências africanas na America”.

Uma contribuição importante aos estudos da arte afrobrasileira foi elaborada por Mariano Carneiro da Cunha, no final da década de 1970, e publicada após seu falecimento, em 1980, por Walter Zanini, através do Instituto Walter Moreira Sales em 1983. As discussões de Cunha sobre arte afrobrasileira e sua ligação com a religião partem da premissa do desempenho de uma função no contexto dos cultos dos orixás ou trata de tema ligado ao culto. Faz observações a respeito da vitalidade das manifestações de ascendência africana e do processo agregador de símbolos de uma iconografia que se diz “caboclo” ou da “umbanda”, os quais fazem parte do campo afrobrasileiro por estabelecerem uma organização de temas de acordo com um esquema de pensamento de origem africana.³

O autor considera igualmente válido, para compreender a arte afrobrasileira, os parâmetros relacionados a aspectos de arte conceitual e icônica. Adverte que para que se contemple melhor a arte afrobrasileira é importante conhecer as motivações individuais e situações coletivas intrinsecamente presentes no universo simbólico do artista. Destaca também que entre os contextos de representação estão incluídos os objetos das divindades e os espaços de culto religioso.

Na década de 1930, os estudos africanistas iniciaram uma intensa caminhada a favor da valorização do elemento negro, tendo por direcionamento o viés cultural. Essa valorização, iniciada no V Congresso Brasileiro de Geografia por Manuel Querino⁴, realizado na Bahia, em 1916, foi retomada com mais força naquele período. Os novos estudos africanistas investigam a participação dos negros tomando como perspectiva a cultura popular, o folclore e a religião. Foram estes desdobramentos que contribuíram para o retorno dos negros ao cenário das artes

³ Mariano Carneiro Cunha. Arte afro-brasileira. In ZANINI, Walter. **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walter Moreira Sales, 1983. v. 2, p. 994.

⁴ Manuel Querino, negro que era, reagindo contra deturpações e preconceitos a respeito da raça negra, apresentou, no citado congresso, a comunicação “A raça africana e os seus costumes na Bahia”.

plásticas brasileiras, a partir de 1940 incidindo pela descoberta dos mestres ceramistas considerados primitivos, como por exemplo, Mestre Vitalino e Mestre Severino.

Cunha (In ZANINI, 1983, p. 1023) *a priori* estabelece uma organização dos artistas pertencentes ao universo da temática arte afrobrasileira em categorias. Essas categorias apresentam fronteiras não fixas e desconsidera como fator de inclusão a identidade étnica negra. Arrolados a primeira categoria, estão aqueles que se apropriam de temas negros de maneira circunstancial como também poderiam trabalhar com a matriz indígena ou outro tema. Os artistas deste grupo privilegiam a construção estética e apreensão superficial da temática negra.

Encontram-se nessa categoria artistas como Tarsila do Amaral, Lasar Segall, Alberto da Veiga Guignard, Candido Portinari, Djanira Mota, José Pancetti, Santa Rosa e outros. Mesmo artistas que articulam de modo bastante coerente a apropriação dos temas negros como Hector Bernabo, Carybé, Mário Cravo Jr., Hansen-Bahia e Di Cavalcanti também estariam arrolados nessa primeira categoria. Di Cavalcanti, por exemplo, torna a figura da mulata uma motivação pessoal em busca do ideário de beleza. Portanto, tudo leva a crer que todos esses artistas estão, na verdade, articulando formas estéticas a interesses pessoais que em determinado momento se direcionam à representação negra. É nesse grupo de artistas que estão relacionados os pintores paraenses Waldemar da Costa, Antonieta Santos Feio e Dahlia Déa.

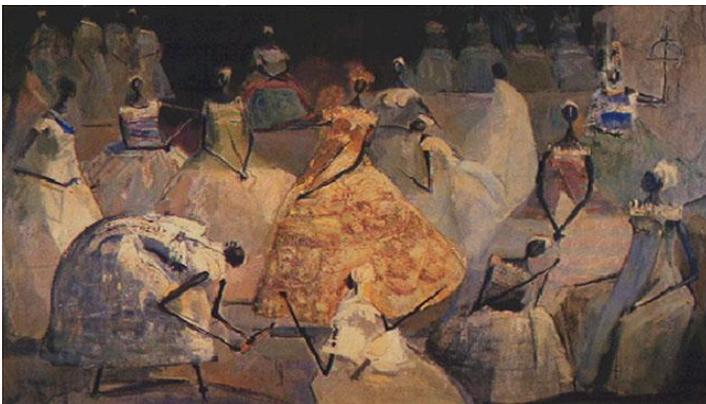


Figura 6: Candomblé, 1968. Carybé. Oléo s/hard board. Dimensões: 75x130 cm. www.encyclopedia.itaucultural.com.br.



Figura 7: *Altar Sacral*, Rubem Valentin, 1968. Madeira pintada, h.160 cm. Coleção do artista.

Ainda estão inclusos nesta categoria os artistas que trabalham intencionalmente a temática negra em consonância com padrões da arte ocidental, destacando-se mais no circuito de arte nacional do que propriamente pela apropriação das convenções estilísticas africanas (Cunha In ZANINI, 1983, p.1024). O autor, ao fazer essa ressalva, expõe a fragilidade da qualificação de arte afrobrasileira para certos artistas, tornando-se em alguns momentos até imprópria essa identificação. Por isso, reforça que: “[...] São simplesmente artistas nacionais e todos podem inserir-se em contextos internacionais pela qualidade universal de suas obras”.

Fazem parte deste grupo Manuel dos Santos (1926-1962) e o pintor baiano Rubem Valentim, que desenvolveu suas pesquisas artísticas em torno das raízes culturais brasileiras (branca-luso-negro-índio), e ao movimento do Construtivismo⁵.

Pertencem a segunda categoria os artistas que se utilizam dos temas e das soluções plásticas negras de forma espontânea ou inconsciente. Esses artistas aparecem classificados como “primitivos” e “populares”, como Guma e Boaventura Silva Filho, este conhecido como o “Louco”. As soluções plásticas são marcadamente africanas e estão relacionadas com técnicas escultóricas, como a geometrização que leva ao entalhe dos pés das figuras humanas em tronco de pirâmide semelhante às técnicas utilizadas pelo povo bantu⁶ e a utilização do bloco inicial de madeira que segue a linha de aproveitamento vertical ou horizontal da arte tradicional africana.



Figura 8: Escultura em madeira 64x26x12cm de Boaventura Silva Filho (Louco). www.galeriaestacao.com.br

⁵Construtivismo foi um movimento estético-político iniciado na Rússia a partir de 1919. Caracterizou-se, de forma genérica, pela utilização de elementos geométricos, cores primárias e fotomontagem.

⁶Bantu ou banto refere-se aos membros da família linguística dos africanos originários da África Central, Centro-ocidental, Oriental e Austral, cujas línguas, apesar de serem diferentes, pertencem a uma mesma família linguística.

Estão presentes no universo plástico desses dois artistas elementos de validade ancestrais amalgamados à cultura popular representados numa perspectiva individualizada.

Finalmente, na última categoria se encontram os denominados artistas rituais. Os artistas da arte ritual tornam a religião uma referência para as suas produções artísticas. As produções originárias desse contexto convertem-se em um sentido heráldico e ideográfico, funcionando naturalmente como uma escrita⁷ que tenta equilibrar valores tradicionais em uma atmosfera de recriação artística. As produções, ao retratarem orixás⁸, voduns, inquices e encantados, compõem o panteão da chamada arte sacra.

Um dos princípios dessa arte é estabelecer o respeito com que devem ser conduzidos os códigos que regem as religiões afro-brasileiras. Uma das formas para alcançar essa finalidade é a vivência dentro desse sistema simbólico, buscando entender como o tempo e o espaço se configuram no terreiro⁹. Segundo Cunha (In ZANINI, 1983) “a arte ritual afro-brasileira é reflexo de uma religião que tem tido como função precípua demarcar a identidade étnica dos negros na diáspora brasileira”¹⁰.

A esse respeito, Conduru (2007, p. 45) observa que a plasticidade desenvolvida nas religiões afrobrasileiras jamais se separa do rito e da vivência. O valor expressivo desta arte está associado, entre outros aspectos, às mudanças nos paradigmas artísticos a partir de 1913, que puderam influenciar na transposição dos valores formais nas obras. Algo desencadeado por interferência de práticas de deslocamento que formavam os chamados *readymades*¹¹.

Aparecem como representantes desta categoria Deoscóredes Maximiliano dos Santos mais conhecido como Mestre Didi, cujas obras transitam no contexto religioso e artístico, formando novas conexões entre arte e cultura popular.

⁷ Cunha (In ZANINI, p.1026).

⁸ Orixás são divindades criadas por Olorum, deus supremo na mitologia Iorubá, para representar todos os seus domínios na Terra.

⁹ Ver artigo Reginaldo Prandi. O Candomblé e o tempo. Concepções de tempo, saber e autoridade da África para as religiões afro-brasileiras. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, 2001.

¹⁰ *Id.*, p. 1026

¹¹ Marcel Duchamp, em 1913, inventou uma nova forma de arte chamada *readymade* (arte pronta), fazendo a composição de uma roda de bicicleta montada sobre um banquinho de cozinha (STRICKLAND, 1999, p. 148).

Mestre Didi é Alapini, sacerdote supremo do culto aos Egunguns, cargo de sacerdote afro-religioso no Candomblé. Leva para as produções artísticas que executa um pouco da vivência e dos valores aprendidos nos espaços de culto religioso. Suas obras têm ligação com símbolos e elementos dos orixás e embora produza formas características da arte sacra, Mestre Didi conseguiu ampliar o espaço desta arte fundamentada numa tradição milenar que une passado e presente.

As esculturas de Mestre Didi interligam materiais diversificados como anéis de miçangas ou contas de louça; búzios, anéis de couro em cores vibrantes formam o corpo de muitas esculturas verticais (mastros) feitas pelo artista. Algumas, denominadas *Sasaras*, *Ibiris* e *Ofas*, demonstram sua competência para fortalecer vínculos entre o campo artístico e o religioso.

Outro artista iniciado na religião do Candomblé é Junior de Odé. Seus trabalhos artísticos se materializam em colares de conta e o fazer de cada colar representa simbolicamente um diálogo entre imaginação e experimentação de materiais diversificados, não descartando na composição visual os próprios elementos naturais das entidades do Candomblé que aparecem em novas organizações estéticas que unem formas e cores das entidades. A montagem de cada colar é em um fluxo criativo único e contínuo, que não admite ensaios e reinícios (CONDURÚ 2007, p. 43).

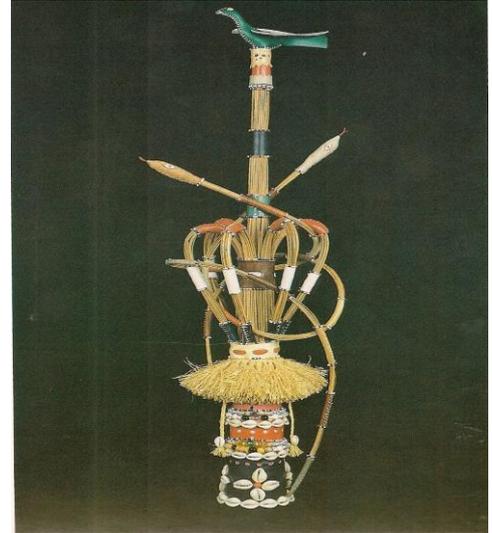


Figura 9: *Opá Ibirí Ori Xiriri*, s.d. Mestre Didi. Escultura natural (couro, búzios, contas, nervura de palmeiras, palha da costa), h.75 cm. Coleção do artista.

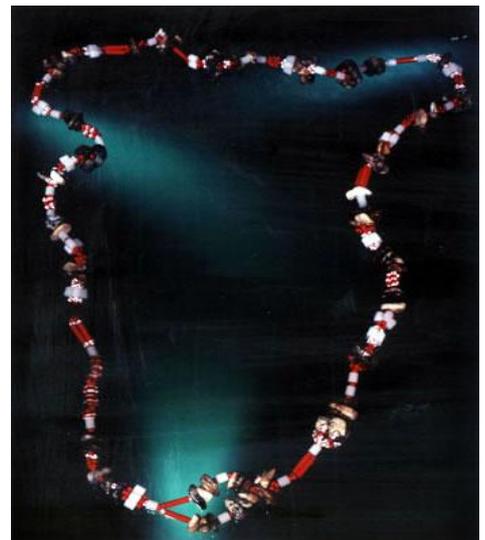


Figura 10: Fios de Xangô de Junior de Odé. [www.http://claudio-zeiger.fotoblog.uol.com.br/photo20070101121207.html](http://claudio-zeiger.fotoblog.uol.com.br/photo20070101121207.html).

A intenção de trazer esse breve panorama da inserção de artistas na exposição da temática arte afrobrasileira converge para situar como se dará o processo de apreensão da representação negra na pesquisa a partir dos pintores paraenses. O limite temporal pretendeu alcançar as composições visuais negras pertencentes ao século XX, precisamente aquelas historicamente associadas à década de 1920, por atribuir a este período significativas mudanças na produção artística brasileira. Essa revisitação da temática negra na arte brasileira, sobretudo na pintura, está contida num momento em que o discurso sobre a identidade brasileira tenta firmar sua legitimidade. Acredito que transpor para o campo da arte a representação negra é estratégico para demandar um espaço cada vez mais expressivo, embora naquele momento ainda não alcançado em sua plenitude, na conjuntura de formação da sociedade brasileira.

Na década de 1930, os estudos de Gilberto Freyre sobre as relações sociais nas regiões agrárias do Brasil abre caminho para uma interpretação positiva do processo de mestiçagem¹² em virtude do declínio de concepções raciológicas e das profundas mudanças ocorridas no Brasil nas primeiras décadas do século XX. A época do modernismo urgia por uma nova interpretação do Brasil em nome da sua demanda social (ORTIZ, 1994). Isso é explicitado pelo autor quando considera que em Gilberto Freyre a metáfora do Brasil cadinho (miscigenado), antes visualizado em termos exclusivamente raciais, adquire contornos culturais.

A identificação do nosso país, como miscigenado em sua formação cultural, negocia uma equivalência valorativa na participação das populações negras e indígenas na formação multicultural do Brasil.

Tentar explicar o lento processo demandado à construção da identidade nacional requer não deixar de fora as relações raciais presentes no Brasil no fim do século XIX e início do século XX. Com base em teorias evolucionistas importadas da Europa, os intelectuais do final do século XIX procuraram explicar o desenvolvimento humano, no caso, o atraso brasileiro, levando em conta dois aspectos: o meio e a raça. Na verdade, estes dois fatores serviam para fundamentar a compreensão da realidade brasileira de modo geral. Em contrapartida, a superação de ambos os aspectos tornaria possível a elevação povo brasileiro à categoria de nação.

¹² A mestiçagem caracteriza-se como um processo biológico pautado nas trocas genéticas, capaz de acontecer em várias áreas geográficas do mundo e em diferentes épocas.

A problemática dessa primeira tentativa está em transpor a condição que coloca o negro e o indígena, representantes de raças distintas, como entraves civilizatórios, por apresentarem características raciológicas inferiores e comportamentos inadequados ao projeto de identidade brasileira. A busca pelo elemento capaz de simbolizar essa unidade nacional se arrastava desde o Romantismo (1836) quando fracassou a tentativa de tornar o índio símbolo nacional. Segundo Ortiz (1994, p. 19), os escritores Gonçalves Dias e José de Alencar fabricaram um modelo de índio civilizado incompatível com as características reais pertencentes aos indivíduos desse grupo. Além desse fato, durante o período escravocrata, ocorreu um verdadeiro silenciamento das etnias negras na literatura brasileira. Essa interdição do elemento negro serviu para comprovar que essa bricolage para forjar a identidade se mostrava insatisfatória e, portanto, fracassaria.

Uma nova experiência é articulada com o advento da abolição, pois o negro deixa de ser mão de obra escrava atingindo o status de trabalhador livre, apesar de estigmatizado como cidadão de segunda categoria. Esse episódio traz como consequência a revisitação da problemática racial, tentando obrigatoriamente arrolar esse segmento na categoria de elemento dinâmico e formador da identidade brasileira.

No entanto, esse redimensionamento não encerrou a ambiguidade da nação brasileira, porque a fusão do Brasil em três raças fundamentais (o branco, o negro e o índio) procurava assegurar à raça branca uma posição de superioridade na construção da civilização brasileira (ORTIZ, 1994, p.19). Isso deixa transparecer a defasagem temporal na adoção das teorias raciológicas na Europa e no Brasil no século XX, pois enquanto na Europa estas teorias estavam em declínio, no Brasil ainda se mostravam hegemônicas. (ibdem p. 29).

Uma nova abordagem para construir a identidade nacional se dá com a entrada do elemento mestiço na organização social, tido agora como ponto de equilíbrio para o discurso nacionalista.

Os intelectuais da época revestem a mestiçagem, moral e étnica, do sentido de acomodação da civilização europeia aos trópicos (*ibdem*, p. 21). Além disso, colocam como resultado dessa experiência aclimatadora o diferencial entre a cultura europeia e a brasileira. Esse novo paradigma é o grande responsável por justificar e fortalecer a amálgama étnica do Brasil, mas não de forma positiva. Para Ortiz (*ibdem*, p.21), apesar da elevação do mestiço à categoria de elemento unificador do

ideal de nação, naquele momento esse ideal não se concretiza na prática, porque entra em cena a concepção de que é necessário branquear a sociedade para atingir o patamar de superioridade da nação brasileira.

[...] O mestiço, enquanto produto do cruzamento entre raças desiguais, encerra, para os autores da época, os defeitos e taras transmitidos pela herança biológica. A apatia, a imprevidência, o desequilíbrio moral e intelectual, a inconsistência seriam desta forma qualidades naturais do elemento brasileiro. A mestiçagem simbólica traduz, assim, a realidade inferioridade do elemento mestiço concreto. Dentro desta perspectiva a miscigenação moral, intelectual e racial do povo brasileiro só pode existir enquanto possibilidade. O ideal nacional é na verdade uma utopia a ser realizada no futuro, ou seja, no processo de branqueamento da sociedade brasileira.

Na perspectiva de Ortiz (1994), essa desqualificação da capacidade racionalista do mestiço elaborada pelos intelectuais do século XIX representa um atraso no desenvolvimento real do capitalismo no Brasil. Age na contramão, pois acrescenta dúvidas quanto a esse desenvolvimento, tendendo a mostrar os pontos positivos e negativos dos grupos humanos que se cruzam. Se o mito da mestiçagem é ambíguo é porque existem dificuldades que impedem sua plena realização. (*ibidem*, p. 38-39)

A divulgação dos estudos de Gilberto Freyre ao trazer o conceito de raça substituído pelo conceito de cultura torna mais plausível a superação dos impasses sobre a identidade atávica do mestiço, além de promover um maior distanciamento entre o aspecto biológico e o social. (*ibidem*, p.41).

A contribuição da obra “Casa Grande e Senzala” (1933) se dá no sentido de reverter a negatividade do mestiço em positividade, a fim de consolidar os contornos de uma identidade que há muito vinha sendo desenhada. Verificada à época, agora cabe revisitar a participação das três raças na formação da identidade nacional e tornar o mestiço nacional. (*ibidem*, p. 41).

1.3 A SEMANA DE ARTE MODERNA DE 1922

No início do século XX, o Brasil vive um momento de grande transformação técnica, proporcionada principalmente pela construção de novas fábricas com os lucros da produção de café. É nesse período também que se intensifica o fluxo de

imigrantes vindos especialmente de países europeus, como Itália e Alemanha. Em tal cenário de intensas mudanças políticas e sociais, a arte produzida no Brasil vai ganhar novos contornos (SANTOS, 2000).

Inicialmente, o paradigma para essa arte será fomentado nas atividades de críticas literárias de autores como Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia e Mário de Andrade. A influência desses críticos, sobretudo de Oswald de Andrade, que propõe a valorização das raízes nacionais, acaba acarretando a criação de movimentos artísticos como o “Pau-Brasil”, em que artistas se agrupavam em torno do ideal de promover uma nova estética da arte brasileira (SANTOS, 2000).

Dois exposições de arte foram peremptórias para estabelecer distinção entre os grupos conservadores e renovadores da arte brasileira. A primeira exposição ocorreu em 1913 e fora promovida pelo artista Lasar Segall e a segunda, certamente a mais polêmica, aconteceu em 1917, de autoria da artista plástica Anita Malfatti (SANTOS, 2000).

A exposição de Anita Malfatti despertou severas críticas do escritor Monteiro Lobato, então integrante do grupo de defensores da arte acadêmica, que elabora um artigo intitulado “A propósito da exposição Malfatti” publicado no jornal O Estado de São Paulo. Nele, o escritor reafirma a censura aos novos movimentos artísticos. A crítica à exposição de Anita Malfatti teve um papel preponderante na articulação da Semana de Arte Moderna de 1922 (SANTOS, 2000).

As críticas de Monteiro Lobato à exposição de Anita Malfatti constam no artigo chamado “Paranóia ou Mistificação?”, publicado em 20 de dezembro de 1917. Esse texto é bastante apropriado para ilustrar o descontentamento com a estética modernista apresentada pela artista. De modo geral, o artigo não poupa críticas aos movimentos de vanguarda europeia como o cubismo e o futurismo, tampouco a Pablo Picasso e Bolyson. No entanto, elogia sobejamente Rembrandt, Rafael, Leonardo da Vinci, Diego Velázquez, Rodin, André Zorn como gênios do que Monteiro considera ser a verdadeira arte. No primeiro momento, o autor faz uma distinção entre os artistas representantes das duas estéticas, a moderna e tradicional. Seguem alguns fragmentos do artigo:

Há duas espécies de artistas. Uma composta dos que vêm as coisas e em consequência fazem arte pura, guardados os eternos ritmos da vida, e adotados, para a concretização das emoções estéticas, os processos clássicos dos grandes mestres.

Quem trilha esta senda, se tem gênio é Praxiteles na Grécia, é Rafael na Itália, Reynolds na Inglaterra, é Dürer na Alemanha, é Zorn na Suécia, é Rodin na França, é Zuloaga na Espanha. Se tem apenas talento, vai engrossar a plêiade de satélites que gravitam em torno desses sóis imorredoiros.

A outra espécie é formada dos que vêm anormalmente a natureza e a interpretam à luz das teorias efêmeras, sob a sugestão estrábica de escolas rebeldes, surgidas cá e lá como furúnculos da cultura excessiva. São produtos do cansaço e do sadismo de todos os períodos de decadência; são frutos de fim de estação, bichados ao nascedouro. Estrelas cadentes, brilham um instante, as mais das vezes com luz do escândalo, e somem-se logo nas trevas do esquecimento.

Embora se dêem como novos, como precursores de uma arte a vir, nada é mais velho do que a arte anormal ou teratológica: nasceu como a paranoia e a mistificação.

De há muito que a estudam os psiquiatras em seus tratados, documentando-se nos inúmeros desenhos que ornaram as paredes internas dos manicômios.

A única diferença reside em que nos manicômios essa arte é sincera, produto lógico dos cérebros transtornados pelas mais estranhas psicoses; e fora deles, nas exposições públicas zabumbadas pela imprensa partidária mas não absorvidas pelo público que compra, não há sinceridade nenhuma, nem nenhuma lógica, sendo tudo mistificação pura.

[...]

Em outro trecho, Monteiro Lobato censura a arte moderna e os artistas:

Sejamos sinceros: futurismos, cubismos, impressionismo e tutti quanti não passam de outros ramos da arte caricatural.

[...]

A fisionomia de quem sai de uma de tais exposições é das mais sugestivas.

Nenhuma impressão de prazer ou de beleza denuncia as caras; em todas se lê o desapontamento de quem está incerto, duvidoso de si próprio e dos outros, incapaz de raciocinar e muito desconfiado de que o mistificaram grosseiramente.

[...]

“Arte moderna”: eis o escudo, a suprema justificação de qualquer borracheira.

[...]

Tenhamos a coragem de não ser pedantes; aqueles gatafunhos não são uma figura em movimento; foram isto sim, um pedaço de carvão em movimento. O sr. Bolynson tomou-o entre os dedos das mãos, ou dos pés, fechou os olhos e fê-lo a passear pela tela às tontas, da direita para a esquerda, de alto a baixo. E se não fez assim, se perdeu uma hora de sua vida puxando riscos de um lado para o outro, revelou-se tolo e perdeu o tempo, visto como o resultado seria absolutamente igual.

[...]

Ao final do artigo, o autor justifica suas considerações, convertendo-as num discurso que ratifica a opinião de todos:

[...]

Julgamo-la, porém, merecedora da alta homenagem que é ser tomada a sério e receber a respeito de sua arte uma opinião sinceríssima - e valiosa pelo fato de ser o reflexo da opinião geral do público não idiota, dos críticos não cretinos, dos amadores normais, dos seus colegas de cabeça não virada - e até dos seus apologistas.

Dos seus apologistas, sim dona Malfatti, porque eles pensam deste modo... por trás.

Anita Malfatti era natural de São Paulo. Em 1912, foi para Alemanha estudar na Academia de Belas Artes de Berlim e lá permaneceu até 1914. Sua exposição de 1917, contestada pelos adeptos da pintura acadêmica, traz quadros como “A Estudante Russa”, “O Homem Amarelo”, “Mulher de Cabelos Verdes” e “Caboclinha”. Todos ligados às vanguardas artísticas europeias, especificamente ao Movimento Fauvista, que enfatiza o uso da cor de forma pura e pouco convencional. Naquele contexto, Anita Malfatti foi uma figura importante para o cenário artístico nacional ao apontar de forma consistente novas interações à arte brasileira (SANTOS, 2000).



Figura 11: *A Estudante Russa*, 1915. Anita Malfatti. Dimensões: 76cmx61cm. Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo.

Instaurados os motivadores para se buscar uma arte verdadeiramente brasileira, muitos artistas se uniram na construção de um ideal de arte emancipado do jugo da pintura acadêmica, enquanto modelo a ser seguido e valorizado.

A Semana de Arte Moderna de 1922 é considerada, na História da Arte Brasileira, como um dos eventos marcantes na apresentação de produções ligados a uma nova concepção de fazer e compreender a obra de arte. O evento ocorreu entre os dias 13 e 17 de fevereiro no Teatro Municipal de São Paulo e contou com a apresentação de concertos, conferências e exposições de artistas, como o escultor Vítor Brecheret e de pintores como Anita Malfatti, Di Cavalcante, Martins Ribeiro, Zina Aita, João Fernando de Almeida Prado, Vicente do Rego Monteiro, entre outros.

Apesar de não participar da exposição realizada na Semana de 1922, Tarsila do Amaral torna-se uma artista marcante para o modernismo brasileiro nos anos seguintes à realização do evento. Ao retornar ao Brasil em 1922, integra-se ao Grupo Klaxon, que tinha como componentes Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Menotti Del Picchia, cujos ideais assinalam a renovação da arte brasileira. De volta à Europa, no ano de 1923, Tarsila tem contato com a escola cubista e com artistas modernistas como Fernand Léger, Pablo Picasso, Giorgio de Chirico, Brancussi, entre outros.

Tarsila regressa ao Brasil em 1924, e tem início a fase de sua pintura denominada por ela de “Pau-Brasil”, caracterizada pelo uso dos tons caipiras (rosa e azul), das flores de baú e da estilização geométrica das frutas, plantas tropicais e de personagens como caboclos e negros enquadrados aos moldes da representação cubista. São exemplos desta fase as telas “Estrada de Ferro”, “Vendedor de frutas”, “O mamoeiro”, entre outras.

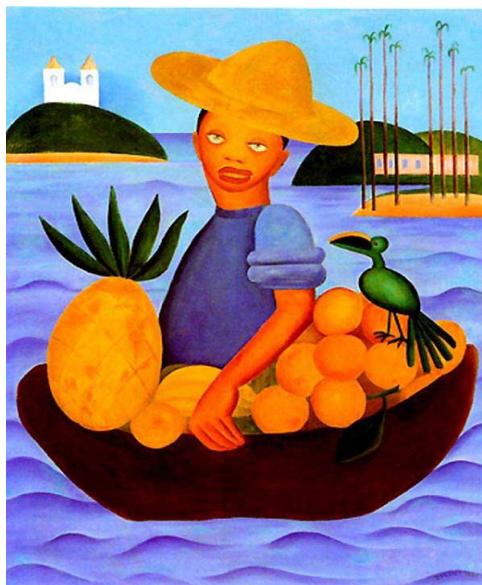


Figura 12: *Vendedor de frutas*, 1925. Tarsila do Amaral. Dimensões: 108x84 cm. Óleo s/tela. Coleção de Gilberto Chanteaubriand. MAM/RJ.

Em 1928, a artista inicia a fase de sua pintura chamada “Antropofágica”, à qual pertence a tela “Abaporu”, nome de procedência indígena que significa antropófago¹³. Essa pintura serviu de inspiração a Oswald de Andrade na fundamentação teórica da antropofagia da arte moderna no Brasil, resultando na elaboração do “Manifesto Antropofágico”, publicado no mesmo ano na Revista de Antropofagia (ano 1, n. 1, maio de 1928), sob direção de Antonio Alcântara e Gerência de Raul Bopp. De acordo com a teoria antropofágica, os artistas brasileiros deveriam conhecer a estética dos movimentos modernos europeus, mas propor uma produção artística comprometida em retratar o enraizamento da cultura do país (SANTOS, 2000).

Sendo assim, ser moderno no Brasil àquela época significava estar empenhado em produzir uma expressão ligada às nossas raízes culturais, o que conseqüentemente trouxe à tona representações pertencentes aos elementos estruturantes das três matrizes da formação cultural brasileira.

É nessa época que grupos de artistas e intelectuais viajam para cidades do interior do Brasil em especial ao Norte e Nordeste em busca de conhecer e coletar dados sobre a arte e cultura popular. Para Conduru (2007 p. 82), esse transitar estava a favor da reafirmação da condição da capital paulista como metrópole moderna que esqueceu de olhar a sua afrodescendência, em virtude do forte processo de branqueamento, para encontrá-la em Minas Gerais, no Norte, Nordeste e na manifestação do Carnaval do Rio de Janeiro.

De fato, há uma forte influência negra na produção artística do Barroco Brasileiro. Este movimento buscou através da arquitetura, escultura e pintura despertar emoção e acentuar a sensibilidade religiosa de ordem cristã católica, como uma resposta aos avanços da Contra-reforma protestante e suas doutrinas.

No Brasil, a maior referência do Barroco foi o Estado de Minas Gerais, que alcançou grande desenvolvimento durante o Ciclo econômico do Ouro nas décadas de 1729 a 1750. O barroco brasileiro sofreu influência italiana e francesa atingindo seu ponto alto depois da segunda metade do século XVIII. Além de Minas Gerais, Bahia, Pernambuco e Rio de Janeiro puderam contar com manifestações do barroco.

¹³ Antropófago que come a carne humana alude ao episódio dos índios caetés, que teriam devorado o Bispo Pero Fernandes Sardinha, em meados do século XVI, após naufrágio no litoral de Alagoas.

É exatamente no período do Barroco que a produção artística mestiça ou negra apresenta claramente características africanas através de anjos e santos com traços negróides ou mesmo madonas negras, como a encontrada na pintura do teto da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos em Recife, datada da segunda metade do século XVIII (CUNHA, 1970, p. 990). Dois personagens importantes deste período são Antonio Francisco Lisboa, mais conhecido como “Aleijadinho” e Valentim da Fonseca e Silva o Mestre Valentim.

Nos anos subsequentes ao acontecimento da Semana de Arte Moderna de 1922, ainda persiste a difusão de alguns princípios expostos durante o evento, como a quebra dos cânones do academicismo ocidental e tentativa de desenvolver aquilo que pudesse ser entendido como arte nativa, impulsionada pelos rituais antropofágicos de tribos indígenas. Para Costa (2011, p. 1),

O Modernismo é um movimento artístico que surge na década de 1920 e começa a positivar valores ao povo brasileiro que, antes tinham sido detratados. Negros e índios, antes vistos como grupos subalternos da sociedade, tanto na Literatura quanto nas Artes Plásticas, agora são trazidos para o centro da tela.

A movimentação causada pela Semana de Arte ainda é sentida na década de 1930. Nesse período, em São Paulo, surgem os grupos de artistas modernos: Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM) e o Clube dos Artistas Modernos (CAM).

Com o propósito de confirmar a visualidade do segmento afrodescendente na arte brasileira a partir de 1920, encontra-se uma diversidade de artistas que em épocas distintas divulgam em suas representações aspectos vivenciados pelos afrobrasileiros. Estas produções visuais abarcam desde as manifestações religiosas até o cotidiano social.

Para exemplificar este panorama, apresentam-se alguns artistas inseridos no campo de representação afrobrasileira. A escritora Cecília Meireles com “Batuque, samba e macumba” (1933) divulga de forma positiva as práticas culturais afrodescendentes (CONDURU, 1983, p.53).

Entre os artistas plásticos que participaram da Semana de 1922, Emiliano Augusto Di Cavalcante ou simplesmente Di Cavalcante foi um dos pintores que na década de 1940 criou inúmeras pinturas cujo tema representava mulheres mulatas, tomadas como símbolos de brasilidade e que se tornaram um importante elemento plástico em suas composições associadas a assuntos nacionais. Nas pinturas de Di

Cavalcante, a mulata aparece representada com formas volumosas e sensuais. Ilustram essa apropriação as pinturas “Nascimento de Vênus” (1940), “Mulher de Vermelho” (1945) e “Pescadores” (1951).



Figura 13: *Nascimento de Vênus*, 1940. Di Cavalcante. Dimensões: 54 cm x 60cm. Coleção particular.

O pintor Cândido Portinari figura neste contexto de representação visual afrobrasileira com a tela “Café” de 1935, com a qual foi o primeiro artista brasileiro moderno a ser premiado no exterior. Já a artista plástica Djanira da Mota e Silva adentra esse cenário com a obra *Três orixás* (1966), no qual reproduz a hieraticidade inerente aos ritos do Candomblé (CONDURU, 1983, p. 56).



Figura 14: *Café*, 1935. Cândido Portinari. Dimensões: 130cmx195cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Heitor dos Prazeres, no quadro “Ritual de Umbanda” (1965), e Rosina Becker do Valle, na pintura “Amalá na Floresta” (1973), ainda se apropriando das religiões de matriz africana, simbolizam o modo circunscrito e cerceado que envolvem os rituais sagrados (CONDURU, 1983, p. 56).



Figura 15: *Amalá na Floresta*, 1973. Rosina Becker. Dimensões: 120cmx190cm. Acervo da Pinacoteca de São Paulo.



Figura 16: *Três Orixás*, 1966. Djanira da Mota e Silva. Dimensões: 129cmx193cm. Pinacoteca de São Paulo.

O contexto social dos afrodescendentes aparece em representações do cotidiano, como as tematizadas por Lasar Segall nas pinturas “Morro Vermelho” (1926) e de “Bananal” (1927).

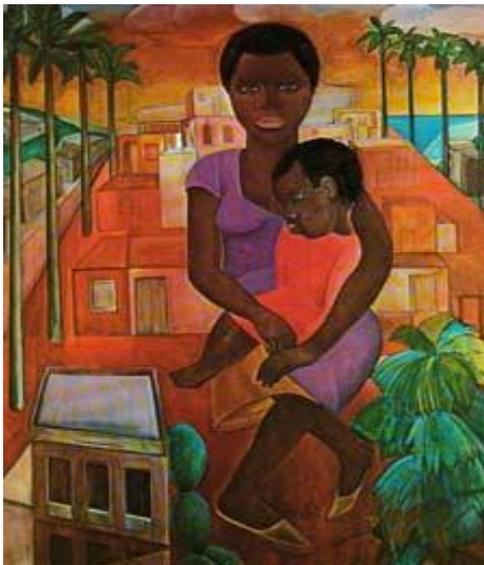


Figura 17: *Morro Vermelho*, 1926. Lasar Segall. Dimensões: 90cmx125 cm. Acervo da Pinacoteca de São Paulo.

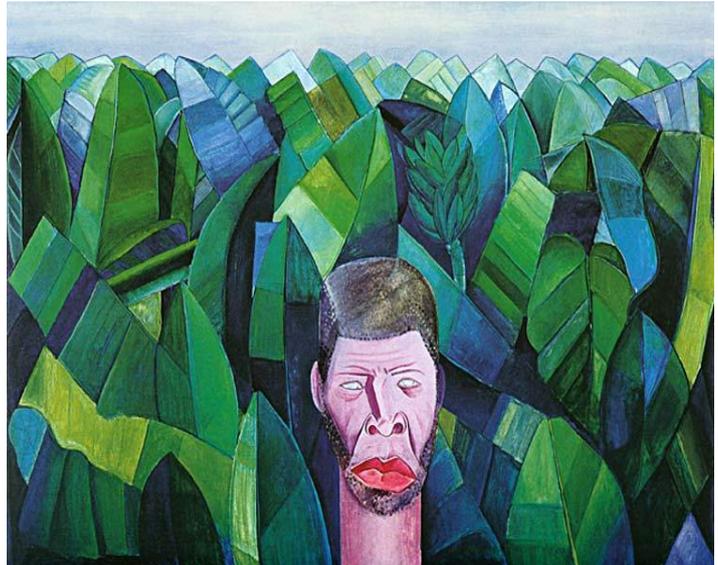


Figura 18: *Bananal*, 1927. Lasar Segall. Dimensões: 88cmx127cm. Acervo da Pinacoteca de São Paulo.

Estas imagens, além de serem tomadas como reproduções das condições de moradia e trabalho progressivamente associadas ao negro, sobretudo após fim do sistema econômico baseado na escravidão, fornecem argumentos para problematizar a condição social ocupada por esse segmento na sociedade.

Refletir sobre isso é importante para interpretar criticamente que situações de desigualdades econômicas e sociais entre classes estão arraigadas no cerne das

relações de poder; é entender que as razões motivadoras de exclusão social, discriminação racial e preconceitos, infelizmente ainda presentes na sociedade brasileira e vivenciadas por inúmeros brasileiros, são profundas e estão ideologicamente articuladas na história social brasileira.

Em “Morro Vermelho”, uma mulher negra aparece representada numa favela, um meio físico desfavorável e socialmente marginalizado.

Outra importante artista na representação afrobrasileira é Tarsila do Amaral. Na tela “A Negra” (1923), a pintora retrata uma figura de imponente dimensão e robustez do corporal, em virtude da ocupação central da tela, mas de visível contraste com a demonstração de um ar melancólico. Os seios grandes e apoiados sobre o braço fazem lembrar as amas de leite do Brasil Colônia, personagem eternizado pela literatura nacional.



Figura 19: *A Negra*, 1923. Tarsila do Amaral. Dimensões: 100 cm x 80 cm. Acervo do MAC/USP.

Na pintura de Antonio Parreiras quem mereceu destaque foi o personagem Zumbi, importante ícone na luta da libertação dos escravos, retratado na tela “Zumbi dos Palmares” (1917).

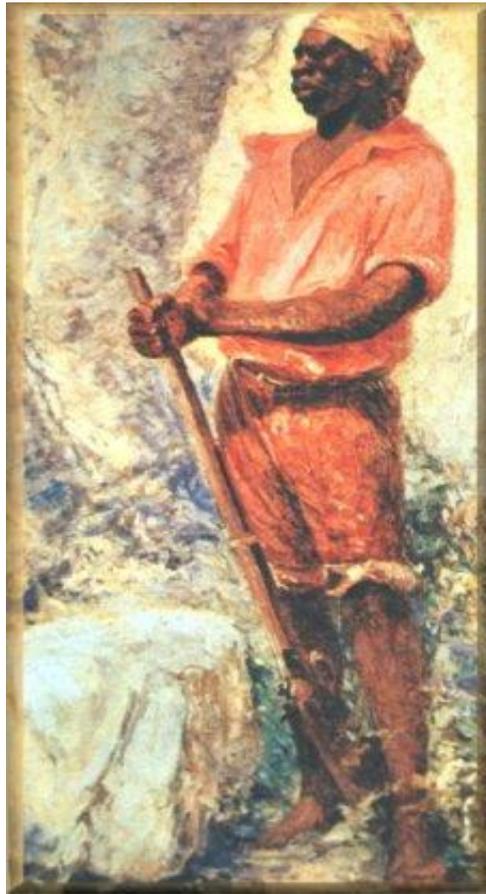


Figura 20: *Zumbi dos Palmeiras*, 1917. Antonio Parreiras. Óleo s/tela.

Nessa obra, Zumbi surge num ambiente de floresta, sua postura (empunhando uma arma) lembra alguém sempre vigilante.

De modo geral, todas essas pinturas ratificam a representação pictórica negra na historiografia da Arte Brasileira mais recente, comprovando a apropriação da temática afrobrasileira em diferentes épocas e estilos artísticos. No entanto, ir mais além desse aspecto de visualidade é necessário para questionar até que ponto estas produções de fato colaboram para a permanência de uma visão estereotipada do afrobrasileiro. À medida que se constroem ou se usam imagens de indivíduos, seja na Arte, seja em outra área, de certa forma contribui para que essas imagens sejam revestidas de um valor social (MAUAD, 1996). Refletir sobre esses valores sociais é refletir sobre aspectos educativos que perpassam tais imagens, como se verá na próxima sessão.

2. O ENSINO DE ARTE E A CULTURA AFROBRASILEIRA: CONEXÕES

2.1 O PROCESSO HISTÓRICO DA LEI 10.639/2003

A aprovação da Lei 10.639/2003¹⁴ tornou oficial, nos currículos da educação básica, o ensino de “História e Cultura Afro-brasileira e Africana”. Este acontecimento representou mais do que um simples complemento à Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB) 9394/96. Isto porque foi capaz de fomentar significativas alterações de ordem estrutural e metodológica no âmbito da educação básica, pois tornou imperioso o redimensionamento da história e cultura afrobrasileira e conseqüentemente da identidade negra brasileira.

Decorridos treze anos após a efetivação, a Lei 10.639/2003 ainda hoje se caracteriza como um importante aporte legal diante da necessidade de promover ações reparadoras voltadas à correção das injustiças e desigualdades sociais determinadas pela absorção de concepções raciológicas. Tais concepções nocivamente promoveram, entre outras situações, desigualdades no acesso à educação dos descendentes de africanos no Brasil.

Importa ressaltar que a criação da Lei 10.639/2003 alterou a LDB 9394/96 com o acréscimo do artigo A-26. Em 2008, a mudança na redação da Lei 10.639/2003 passou a incluir a história e cultura dos povos indígenas, procedimento endossado pela aprovação da Lei 11.645/2008. Uma breve reflexão sobre os processos, mesmo tardios, envolvidos na criação de ambas as leis é fundamental para refletir sobre a participação e responsabilidade dos sistemas educacionais quanto à obrigatoriedade de promover o (re)conhecimento da história dos negros e dos povos indígenas.

No contexto social e cultural, a implementação dessas modificações no âmbito legal da educação, ao modificar um documento da abrangência da LDB, promoveu a participação equitativa das matrizes arroladas, em dado momento histórico, à construção da moderna narrativa de identidade nacional brasileira. No entanto, trata-se de discurso ambivalente em seu cerne, principalmente porque na

¹⁴ O Presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva, em uma de suas primeiras ações, promulgou a Lei nº 10.639, em 9 de janeiro de 2003, instituindo a obrigatoriedade do ensino de História da África e da Cultura Afro-brasileira.

prática foi o saber do colonizador que se tornou hegemônico ante os saberes das demais matrizes.

Mesmo diante da necessidade de elaborar um discurso nacionalista que procurou agregar *muitos como um*, a partir de uma metáfora de coesão social moderna baseada em teorias holísticas e de teóricos que tratam gênero, classe ou raça como totalidades sociais que expressam experiências coletivas unitárias (BHABHA, 1998, p. 203), ainda assim, predominou no Brasil o referencial eurocêntrico.

Um exemplo é a perspectiva de Manuel Bonfim (ORTIZ, 1994, p.26) sobre a formação da identidade brasileira, que elucida essa hegemonia eurocêntrico-colonizadora. O autor tenta explicar a identidade nacional através de sua influência positivista, interligando essa formulação a uma teoria biológico-social em que identifica analogias das relações entre colonizador e colonizado com as relações estabelecidas entre parasita e parasitado respectivamente (*ibidem*, p.24). Importa ressaltar na formulação desse enunciado o aspecto conservador em aceitar o progresso social, e a incapacidade para analisar e compreender a realidade brasileira. Apesar de colocar a mistura racial como “renovadora” para reequilibrar os elementos negativos herdados do colonizador, mesmo assim Bonfim toma partido pela civilização europeia (*ibidem*, p. 26), deixando evidente que:

[...] O caráter “renovador” das culturas negra e índia não possui, como o da cultura portuguesa, as qualidades que possibilitam orientar o progresso da evolução da sociedade, entretanto tal afirmação se dá sem que se faça apelo às teorias racistas vigentes.

Tomar como referência o discurso de nacionalidade na perspectiva de Bhabha (1998), para ilustrar a formação da identidade nacional, permite estabelecer, na tessitura desse tecido da nação brasileira, os desdobramentos que distinguem o lugar historiográfico e simbólico, no qual foram incluídos tanto negros quanto indígenas. Para o autor,

Na metáfora da comunidade nacional como “muitos-como-um”, o um é agora não apenas a tendência de totalizar o social em um tempo homogêneo e vazio, mas também a repetição daquele sinal de subtração na origem, o menos-que-um que intervém com uma temporalidade metonímica, iterativa. (BHABHA, 1998, p. 219)

Bhabha (1998, p. 206) entende que a ideia de nação erguida sobre aspectos de homogeneidade e horizontalidades expõe uma problemática ao discurso narrativo nacionalista presente na modernidade, em razão de elaborar uma concepção de povo dependente de eventos históricos e complexas estratégias retóricas de representação social. Esse discurso mostra-se frágil em seu interior, sobretudo porque essas narrativas, não apresentando explicações representativas, provocam uma crise no processo de significado e interpelação discursiva anteriormente estabelecido.

Segundo o autor, essas tensões levam a um pensamento de povo num tempo-duplo, ora relacionado como “objetos” históricos de uma pedagogia nacionalista, ora atuando como “sujeitos” de um processo de significação influente na história da nação através do processo reprodutivo. Assim, segundo Bhabha (1998, p. 207):

Os fragmentos, retalhos e restos da vida cotidiana devem ser repetidamente transformados nos signos de uma cultura nacional coerente, enquanto o próprio ato da performance narrativa interpela um círculo crescente de sujeitos nacionais. Na produção da nação como narração ocorre uma cisão entre a temporalidade continuísta, cumulativa, do pedagógico e a estratégia repetitiva, recorrente, do performativo. É através deste processo de cisão que a ambivalência conceitual da sociedade moderna se torna o lugar de *escrever a nação*.

Na citação acima, o autor identifica dois movimentos, o tempo pedagógico e o tempo performativo, e os atravessamentos de um no outro na narrativa de nação. Daí emerge uma ideia de “povo”, que na prática não se constitui nem em princípio e muito em menos em um fim desta narrativa, mas uma constatação de identidades desiguais no interior de uma população. Torna-se apropriado, então, entender a importância da aprovação da lei 10.639/2003 como medida que inclui novas diretrizes e orientações educativas para atender à valorização e importância da matriz africana na amalgama da formação cultural do Brasil.

A Semana de Arte Moderna de 1922, tomando a perspectiva de Bhabha, pode ser considerada uma intervenção do tempo performativo, na medida em que as propostas estéticas apresentadas incluem a revisitação, na arte, do elemento afrobrasileiro e demais correlações à sua bagagem cultural.

Uma característica fundamental do tempo performativo é romper com o discurso homogêneo da narrativa nacional, informando sobre o *entre lugar*. Aquele

tempo chama atenção para a percepção de grupos heterogêneos instituídos no interior de nação. Esses grupos, em movimentos contínuos, reivindicam formas de contar a história de seu ponto de vista, enquanto nação barrada. Sua narrativa rompe com a autogeração do tempo pedagógico, sobretudo quando elabora uma significação para os discursos de minorias, pelas histórias heterogêneas de povos em disputa, por autoridades antagônicas e por locais tensos de diferença cultural (BHABHA, 1998, p. 210)

O discurso das minorias, ao reconhecer tanto a cultura nacional e suas diferenças como a dinâmica entre performativo e pedagógico, tenta escrever uma história que aponte exatamente para a ambivalência intransponível na organização equivocada do tempo histórico (*idem*, p. 222).

O tempo performativo é o eco que vem reafirmar as reivindicações dos segmentos minoritários, não em contingente quantitativo, mas no atendimento de sua representatividade, e isso em vários campos - político, social e simbólico.

Em face da necessidade de brancos e negros tomarem consciência das influências e contribuições positivas dos africanos e seus descendentes na formação cultural e material do Brasil, verifica-se a imprescindibilidade de que a concepção multicultural e plural da sociedade brasileira seja não apenas aceita, mas colocada em prática. Nesse contexto, o empenho desta pesquisa se circunscreve aos indivíduos da diáspora afrobrasileira, e de modo específico à Lei 10.639/2003.

Impossível não atribuir à materialização da Lei 10.639/2003 um longo processo de lutas e reivindicações por parte do Movimento Negro brasileiro articulado em várias frentes desde a década de 1930, com a fundação da Frente Negra Brasileira em 1931, e posteriormente em 1954 com a Associação Cultural do Negro. Nas décadas de 1960 e 1970, tornou-se forte o movimento a favor da libertação dos países africanos. No Brasil, é o momento em que se torna cívico o Dia da Consciência Negra, instituído em 20 de novembro, data da morte de Zumbi.

Em 1988, ano comemorativo do centenário da abolição da escravatura, o país contava com muitas organizações voltadas aos direitos da população negra e a favor, principalmente, da igualdade racial na educação e superação de questões relacionadas ao racismo e discriminação racial presentes, historicamente, no seio da sociedade brasileira.

Uma das abrangências da lei está em redimensionar o foco da produção cultural e educativa pertencente à matriz europeia, configurada exaustivamente

como referencial de produção cultural, negligenciando ou ignorando a participação dos africanos e seus descendentes e a longa duração em que se fazem atuantes na sociedade brasileira. Nesta perspectiva, deve-se buscar compreender a histórica diversidade agregadora dos valores de diferenciados grupos humanos, particularmente os africanos e seus descendentes. Estes, preservando suas histórias, experiências e culturas, estão incluídos no passado, presente e futuro do país (André Brandão In GONÇALVES, 2007, p. 28).

A Lei 10.639/2003 se coloca no contexto educacional como um importante instrumento jurídico para superar, inclusive na formação dos educadores, valiosos conhecimentos sobre a africanidade do Brasil. E, também, para dirimir a percepção desvalorativa no nível de pertencimento do indivíduo a um grupo social e a negação da auto-identificação étnico-racial, no que diz respeito à reflexão sobre suas origens (Carlos Roberto de Carvalho *et al*/ In GONÇALVES, 2007, p. 97).

Para compreender na íntegra o significado histórico e político da referida lei para a educação e em especial para o segmento afrodescendente, é preciso retroceder um pouco na História do Brasil e refletir com acuidade sobre fenômenos coexistentes na sociedade. Tais fenômenos trataram as trocas entre os indivíduos de diferentes matrizes como isentos de decisões políticas e por essa razão “naturais”. Dentre os fenômenos arrolados estão a mestiçagem, o branqueamento e a concepção de Democracia Racial defendida por Gilberto Freyre¹⁵.

A análise desses fenômenos permite entender o escamoteamento das desigualdades raciais existentes no Brasil, configuradas nas diferenças de nível de escolaridade, condições de trabalho e posições sociais, que historicamente têm sido responsáveis pelo afastamento social entre brancos e negros. E como isso parece ser aceito com “naturalidade”.

A mestiçagem caracteriza-se biologicamente como um processo pautado nas trocas genéticas, em várias áreas geográficas do mundo e em diferentes épocas. No Brasil, esse processo é historicamente verificado desde o período da colonização portuguesa. Num primeiro momento, o cruzamento dos portugueses se deu com as mulheres indígenas e, mais tarde, com as mulheres africanas. No entanto, em dado momento, este processo transformou-se num projeto político a ser seguido com a

¹⁵ Gilberto Freyre realizou extensa pesquisa sobre a cultura brasileira, com especial atenção ao entendimento das relações sociais nas regiões agrárias do Brasil, nas quais o patriarcalismo rural e o paternalismo senhorial são faces determinantes da realidade. Além do estudo da própria identidade do Brasil e do brasileiro.

finalidade de promover o desenvolvimento da sociedade brasileira do ponto de vista raciológico.

Para concretizar o intento de transformar o Brasil em nação desenvolvida, após deixar de ser colônia de Portugal, promoveu-se a mestiçagem da população com a finalidade atingir seu progressivo branqueamento e “desenvolvimento” humano. A miscigenação apresentava-se como importante solução para fazer o negro desaparecer. Desse ponto de vista, a mestiçagem assume um caráter ideológico. O interesse pelo branqueamento tem raízes bastante profundas e estão arraigadas a ideais que impunham valores positivos associados à cor branca e valores negativos associados à cor negra. O desejo de branquear a sociedade se direcionava para fundamentar uma ideologia de superioridade branca.

Esse modo de perceber está relacionado ao racismo trazido para as Américas pelos colonizadores europeus. Segundo Albert Memmi (1989, p. 69), intelectual tunisiano, o racismo é inerente ao colonialismo.

Ao lado do racismo colonial o dos doutrinários europeus parece transparente, congelado em idéias, à primeira vista quase sem paixão. Conjuntos de condutas, de reflexos adquiridos, exercidos desde a primeira infância, valorizado pela educação, o racismo colonial está tão espontaneamente incorporado aos gestos, às palavras, mesmo as mais banais, que parece constituir uma das mais sólidas estruturas da personalidade colonialista.

É evidente que o Brasil está incluso nesse processo. O mais nocivo nesta constatação é que para uma raça continuar ocupando *status* de superioridade, a outra deveria ser estigmatizada como inferior a ponto de se aspirar sua inexistência.

A consolidação do Mito da Democracia Racial tenta mostrar o Brasil como uma sociedade harmoniosa em suas relações raciais. Segundo esse mito, o colonizador português não colocou empecilhos em se misturar sexualmente com a população nativa e africana para dar origem ao suposto paraíso racial que se consolidou no país. Talvez o mais contraditório nessa abordagem seja verificar que os negros e afro-descendentes continuam ocupando posições de menor prestígio social, causa e efeito de menor tempo de escolaridade, mais baixa remuneração etc.

Quando se fala na ideologia da mestiçagem parece muito mais uma forma de continuar reforçando que no Brasil não existe racismo, pois aqui se é originário de três raças - branca, negra e indígena. No entanto, enquanto se continuar

desconhecendo o processo de branqueamento jamais se poderá atuar em favor da negritude brasileira.

Quanto à execução prática da Lei 10.639/2003, os autores Pereira e Silva (In GONÇALVES, 2007) destacam três questões a serem demarcadas no intuito do estabelecimento da lei. Os pontos levantados pelos autores caminham a favor do desvelamento de aspectos sócio-históricos presentes na sociedade e usados negativamente para demonstrar imobilidade social de grupos humanos, à medida que afirmam a manutenção/reprodução de estereótipos e preconceitos raciais. Talvez isso colocasse à mostra a inadequação dos currículos, livros didáticos e outros materiais pedagógicos quanto à representação satisfatória das contribuições e dos saberes da matriz africana. Isto porque, de fato, esses materiais pedagógicos apresentam um discurso no qual os alunos e professores de matriz africana não se veem contemplados, levando à estruturação de uma hierarquização dos saberes e culturas, fazendo prevalecer o domínio cultural europeu (*idem*, p. 60).

A superação desse axioma poderá ser feita pela compreensão das ambivalências constituídas na representação de nação (assinaladas pela presença dinâmica do tempo pedagógico e do tempo performático), esta última capaz de revelar existência de uma etnografia de sua afirmação no princípio da contemporaneidade social. Essa etnografia, segundo Lévi Strauss (apud BHABHA, 1998, p.212), requer que o sujeito observador também se insira no ato da observação. O povo, no momento em que é elevado à condição de autor de sua história social, subscreve uma narrativa que não admite reivindicações hegemônicas ou nacionalistas no campo do domínio cultural, em virtude do controle dessa narrativa não se dar de forma monócula e tampouco monológica. Para Bhabha (1998, p. 212), “o sujeito é apreensível somente na passagem entre contar/contado, entre ‘aqui’ e ‘algum outro lugar’, e nessa cena dupla a própria condição do saber cultural é alienada do sujeito”.

Algo interessante na abordagem de Bhabha é a sinalização, na entrada do domínio da linguagem (narrativa do contar e ouvir), de uma abertura ao *outsider* (excluído) no campo simbólico da representação/significação. Isso identifica uma divisão do indivíduo em objeto e sujeito no processo de identificação de seu conhecimento. Ao tomar emprestada a pergunta etnográfica de Foucault “O que somos hoje?”, fundamenta mais claramente a reflexão sobre a formação de nação,

que deve proceder dos limites heterogêneos e diferenciados de seu território (BHABHA, 1998, p. 213)

Essa argumentação de Bhabha vai ao encontro da primeira questão levantada por Pereira e Silva (In GONÇALVES, 2007), reiterando a necessidade de desconstruir imediatamente a imagem simbólica do negro emoldurada como estigma do período econômico escravista. A abolição da escravidão negra no Brasil não significou a igualdade entre indivíduos brancos e os de cor; pelo contrário. Os descendentes de africanos tenderam a ocupar uma condição de segmento à margem da sociedade brasileira. Não interessava mostrar as contribuições africanas em diversas áreas e tampouco tornar claros quais os novos espaços ou trajetórias dos negros na historiografia do Brasil. Alguns espaços podem se dizer favoráveis, enquanto outros não. Mas, certamente, apontam provas cabais do dinamismo da história dos negros na África e fora dela.

É coerente, então, delinear uma perspectiva que admite apreender a cultura negra e afrodescendente a partir das novas interações sociopolíticas globais, corporificadas num tempo e espaço não somente histórico ou geográfico, mas contemporâneo. Esta (re)elaboração acrescenta a necessidade de diferenciar entre a África de ontem e a de hoje. Alude desconstruir percepções pertencentes ao imaginário ocidental acerca do continente africano urdida a partir uma visão onírica, ficciosa, selvagem, tribal e misteriosa, pronunciada consensualmente de acordo com os interesses do colonizador europeu.

Promover o diálogo com a realidade atual do continente africano, pelo prisma das igualdades e diferenças (as áfricas), torna possível identificar o quanto foi indispensável construir uma ideia de inferioridade sobre os habitantes daquele continente, primeiro para traficá-los e escravizá-los em diversos lugares do mundo e, em seguida justificar as razões do subdesenvolvimento e os entraves nas áreas econômicas e sociais.

Indubitavelmente o recontar da história da dispersão dos africanos pelo mundo exige que o pretendido desvelamento atinja também a sociedade brasileira, em virtude de o Brasil ter sido um dos últimos países a abolir o tráfico negreiro, mas principalmente questionar os embasamentos ideológicos que fizeram dos negros seres deficientes cognitivamente e portadores de anomia¹⁶. Esta visão reducionista

¹⁶ Florestan Fernandes *apud* Pereira e Silva (In GONÇALVES, 2007, p. 66). O termo anomia tem sentido de ausência de organização. Este comportamento teria sido formado, segundo Florestan

responsabilizava univocamente os africanos e seus descendentes por seus fracassos pessoais refletidos na inadequada inclusão ao modelo socioeconômico emergente após o período da escravidão no Brasil. O mais prejudicial foi corroborar para o negro aparecer com o estereótipo de mão de obra ou mesmo mercadoria. Tal iniciativa, do ponto de vista político, foi extremamente útil para esconder seus conhecimentos e habilidades e, com isso, incutir nas mentalidades posteriores muito mais do que o apagamento de sua história, mas a consolidação de um lugar marcadamente de desprestígio social.

A segunda questão discutida pelos autores citados vincula-se à apresentação de várias informações articuladas de um ponto de vista positivo sobre a inserção do segmento negro na história e cultura afrobrasileiras. Assim, são destacados alguns exemplos de negros que se tornaram notáveis em sua época, como Chica da Silva¹⁷, Padre José Maurício¹⁸, João Pedro de Figueiredo¹⁹ Tobias Barreto²⁰, Francisco de Paula Brito²¹, entre outros. No entanto, a verdadeira contextualização da trajetória dos negros não deve fugir ao compromisso de problematizar as ideologias do mito da democracia racial e da ideologia da mestiçagem, fenômenos postos e articulados de maneira que, em última instância, acabava por mascarar a participação negra no cenário social nacional e, como consequência, a própria negação da identidade afrobrasileira.

Importa manifestar que, no entanto, outros afrobrasileiros não tiveram seus feitos exaltados na História do Brasil. Não raro, subtraíram-lhes a descendência africana, como é o caso de Machado de Assis, tentando impor-lhes uma realidade diferente. Embranquecer esses personagens tem sido a estratégia.

Fernandes, pelo déficit negro, caracterizado por lacunas de subjetividade, inconstâncias e falhas morais ligadas às agruras da escravidão.

¹⁷ Chica da Silva, ao contrário do estereótipo de mulher com exagerada sexualidade, cuja ascensão social ocorreu em virtude de seus dotes sexuais, na verdade, foi uma mulher que viveu segundo os costumes de sua época. Empenhou-se por superar os estigmas da escravidão, procurou desenvolver empreendimentos comerciais e propiciou aos seus treze filhos oportunidades educacionais para seguirem trajetórias acadêmicas, políticas e institucionais. Ver mais detalhes em Júnia Ferreira Furtado (“Chica da Silva e o contratador de diamantes”) e Lia Vieira (“Chica da Silva, a mulher que inventou o mar”) (Pereira e Silva In GONÇALVES, 2007, p. 72).

¹⁸ Padre José Maurício foi músico e compositor de renome nos finais do século XVIII.

¹⁹ João Pedro de Figueiredo foi editor do Jornal “O Progresso” e atuou na articulação do movimento Praieira, que explodiu em Recife (Pernambuco) no fim de 1840. Mais informações sobre este personagem encontram-se no livro de Wamireh Chacon “Histórias das idéias socialistas no Brasil”. (Pereira e Silva In GONÇALVES, 2007, p. 73).

²⁰ Tobias Barreto era mulato de festejada erudição (Pereira e Silva In GONÇALVES, 2007, p. 74).

²¹ Francisco de Paula Brito era maçom de elevada graduação. Foi articulador de uma associação de literatos e políticos chamada “Petalógica”. Também foi dono de uma gráfica e livraria na Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro (Pereira e Silva In GONÇALVES, 2007, p. 74).

Cabe, neste momento, confrontar pesquisas clássicas como as realizadas por Nina Rodrigues²² e Gilberto Freyre, envolvendo o segmento afrodescendente, e traçar contrapontos, a fim de perceber suas interferências na sedimentação de um ponto de vista hipostasiado acerca do negro brasileiro. É indispensável ir aos poucos rompendo com o aparente branqueamento da sociedade brasileira e com os discursos eivados por uma pretensa homogeneização da cultura, da concepção de homem e sociedade. Contextos estes em que nem sempre o negro se enquadra como modelo ideal.

Finalmente, a terceira questão demanda mais do que nunca o esforço de demarcar participação do negro na História do Brasil, porém sem recorrer ao estereótipo de indivíduo subalterno, escopo do sistema escravista. Oportunamente, as novas literaturas e estudos recentes sobre o negro vêm contribuindo para (re)conhecer o sentido racista que orientara as primeiras pesquisas e conhecimentos afrobrasileiros e que fizeram incidir sobre os negros uma série de suposições pouco valorativas quanto a sua participação na formação cultural brasileira. Por isso, um dos pontos essenciais para avançar nos estudos sobre o negro brasileiro (passado e presente) é iniciar com uma abordagem que traz a gênese da formação histórica do Brasil. Somente de posse destas informações pode-se esclarecer a respeito das deturpações, omissões e contextualizações equivocadas arroladas à população negra.

Nessa perspectiva, são indispensáveis novas abordagens e ângulos de leitura e releitura da história da África e da história e cultura Afro-brasileira em nosso país. O objetivo é firmar novas articulações em prol da identidade negra e suas crescentes reivindicações de igualdade de oportunidade. Estas últimas não sendo restritas ao campo da educação, mas extensivas ao universo das relações de classes sociais, de trabalho e gênero.

As questões acima suscitadas, de modo geral, correspondem ao desejo crescente de reverter reducionismos, invisibilidade ou misto de exotismo e folclore que costumam envolver a história do negro no Brasil. O encadeamento dessas

²² Nina Rodrigues foi destacado cientista do século XX. Era um racista pessimista, afirmando que a inferioridade da raça negra era um fenômeno de ordem natural e produto do desenvolvimento filogenético da humanidade. Suas pesquisas tomavam o conceito de raça como um fator para explicar o desenvolvimento das sociedades e, no caso do Brasil, por mais reconhecimentos que se atribuíam à participação negra no desenvolvimento do país e dos abusos cometidos pela escravidão ao segmento negro, a raça negra há de ser lembrada como um dos fatores da inferioridade de nossa nação (Pereira e Silva In GONÇALVES, 2007, p. 77-79).

questões expostas são pontos-chaves a serem debatidos e mostrados durante a introdução das ações que permeiam o cumprimento da lei 10.639/2003. Na verdade, o grande desafio de recontar a história do negro brasileiro com outros olhares é colocá-la em evidência. Daí a importância dessa lei. Em especial, não esquecendo a versão mais atualizada (lei 11.645/2008) como uma forma para garantir esse recontar.

Reportando ao contexto da educação, a escola é o ambiente da implantação da Lei 10.639/03. Os docentes que nela atuam são agentes multiplicadores e, como ressaltam Carvalho, Silva e Passos (In GONÇALVES, 2007, p. 97), eles conduzirão à identificação das distorções envolvendo a cultura de origem africana. Também fornecerão subsídios para reconhecer a participação mais que significativa dos negros e descendentes na consolidação do processo de nação brasileira. A esse respeito os autores citados reforçam:

a implantação da Lei 10.639/03 significa reconhecimento do processo de alijamento de uma grande parcela da sociedade, construído historicamente de forma silenciosa, velada. A inserção da história desses sujeitos e suas práticas nos currículos oficiais escolares deflagra um encontro com a nossa própria história presente-passada-futura, indicando-nos um caminho para a construção de uma escola pública democrática e plural. Uma escola na qual todas as etnias e culturas possam se fazer presentes e representadas de forma legítima (*idem*).

A escola é, portanto, o local privilegiado para propagar o respeito, a tolerância e a aceitação das diferenças e diversidades entre os sujeitos que ali convivem. A ação educativa nos espaços formais deve ir ao encontro de novas perspectivas para reflexão das diferenças e equidades de seus atores.

2.2 A INSERÇÃO DA HISTÓRIA E CULTURA AFROBRASILEIRA E AFRICANA NO ENSINO DE ARTE: POSSIBILIDADES

As proposições de inclusão da História e Cultura afrobrasileira e africana nos currículos escolares com base na promulgação da lei 10.639/2003 acabaram por revelar dois fatos curiosos. O primeiro fato recai sobre a necessidade aprovação de uma lei em caráter nacional, para que se atentasse, entre outros pontos, à soberania eurocêntrica na formação escolar básica. O segundo diz respeito ao descaso ou

pouco conhecimento por brasileiros sobre a historiografia de uma das nossas matrizes culturais. Considerando que o Brasil foi um dos últimos países a abolir o sistema econômico de base escravista no século XIX, beneficiando-se por mais de três séculos do tráfico transatlântico e tendo na exploração da mão de obra escrava o alicerce da economia brasileira, de fato, a soberania eurocêntrica, o descaso e o pouco conhecimento representam uma contradição.

Para Carvalho Filho (2007, p. 114-116), enquanto os estudos sobre a história da África nos países europeus ganharam força desde os anos 1950, em parte devido à participação na segunda guerra mundial de áreas do continente africano colonizadas pela Europa, contrariamente, a realidade brasileira mostrava que até a década de 1970 não havia sequer consolidado o estudo da temática nos cursos superiores de História.

Enquanto universidades europeias, como a Universidade de Londres, a Sorbonne e a École Pratique des Hautes Études na França passaram a ter cadeiras de História da África, o Brasil àquela época contava com apenas três centros nacionais de referência para os estudos africanos.

Aqueles centros lentamente e com dificuldades tornaram-se emblemáticos na formação de africanistas e na construção bibliotecas e aquisição de acervos bibliográficos específicos nessa área. O mais antigo centro é o da Universidade Federal da Bahia, o CEAO (Centro de Estudos Afro-Orientais) de 1959, seguido pelo CEA (Centro de Estudos Africanos) criado em 1965 e vinculado à Universidade de São Paulo (USP), e o Centro de Estudos Afro-asiáticos vinculado à Universidade Cândido Mendes (UCAM) que surgiu em 1973.

Se, por um lado, mecanismos ideológicos, ao longo dos anos, desempenharam papel eficaz e por vezes decisivo no silenciamento da história do negro, por outro lado, isso está ruindo devido à soma de grandes esforços para resgatar o (re)conhecimento da matriz cultural africana presente na sociedade brasileira. Um dos efeitos desses esforços foi a aprovação da Lei 10.639/2003. Para Carvalho Filho (2007, p. 108), um dos mais claros propósitos abertos por este marco legal é a ruína de mecanismos ideológicos silenciadores da história do negro:

A introdução de história da África no currículo oficial significa uma possibilidade efetiva do currículo vivido no cotidiano escolar ajudar a desmontar as assimetrias etnocêntricas e racialistas introduzidas no imaginário ocidental há longa duração.

As novas correntes dos estudos direcionadas à história do continente africano empenham-se em desmistificar ideias sobre a África como uma terra de povos bárbaros e não civilizados, concepção que durante muito tempo relegou pouco valor às organizações sociais africanas. A nova forma de pensar a África emergiu em virtude de mudanças significativas ocorridas nos métodos e modos de investigação das comunidades ditas “primitivas”.

O direcionamento recente de ciências como a Antropologia e a Arqueologia passou a considerar como marco histórico de uma comunidade, entre outros aspectos: os monumentos sagrados, os artefatos do cotidiano e a oralidade. Esse direcionamento foi benéfico para contar a história de muitas sociedades que desconheciam qualquer sistema de escrita ou tinham desenvolvido escritas de domínio específico do próprio grupo social. Todavia, nem por essas razões, como poderiam pensar alguns, a África era considerada um território desconhecido, pois registros de viagens de exploradores e comerciantes que tornaram o continente africano conhecido na Europa desde a Antiguidade contestam esse suposto desconhecimento (CARVALHO FILHO, 2007, p.111). Portanto, constitui um equívoco transmitir informações da história da África e de seus povos tendo como ponto inicial o estabelecimento do tráfico negreiro ou ocupação do continente africano no século XX.

Inúmeros estudos vêm apontando que a origem da espécie humana estaria localizada na África e que as mais antigas minas de ferro estavam no território da atual Suazilândia, dando indícios de que os africanos desde tempos remotos conheciam a metalurgia, um marco de civilização. Dados como esses apontam a necessidade de reconhecimento do valor histórico e cultural dos povos da África e, conseqüentemente, dos africanos espalhados pelo mundo. Por que permanecer dando pouca notoriedade à história africana nos currículos? Talvez o fato de se acreditar viver harmoniosamente numa democracia racial possa explicar esse aparente distanciamento entre a África e o Brasil.

É paradoxal que a hegemonia eurocêntrica tenha se furtado a conhecer com propriedade nossa raiz africana e, mesmo assim, influências negras estejam vivas na cultura brasileira, como na culinária, nos vocábulos, em instrumentos musicais, nos ritmos, nas danças e muitas outras categorias, embora nem sempre sinalizadas como contribuições africanas.

Se hoje a vigência da lei torna obrigatório o ensino da matriz africana, os pressupostos que pediam a abordagem da temática sobre a cultura africana nos currículos do ensino fundamental começaram a ser traçados desde as décadas de 1960 e 1970 pelo movimento de entidades negras e intelectuais, entre as quais estão aquelas já mencionadas. O movimento negro reivindicava o desenvolvimento de ações pedagógicas nas escolas que pudessem acabar com a ausência de representatividade histórica, principalmente positiva, do segmento afrobrasileiro.

O cumprimento da lei ajuda a por em prática uma política pública de caráter abrangente em defesa da diminuição da desigualdade racial, do racismo e da discriminação racial de que é vítima a população negra brasileira, principalmente no campo da educação. A concretização da lei repercute em prol do rompimento da invisibilidade social imposta à população negra e promove a valorização da identidade afrodescendente brasileira.

O modo como que se tem direcionado tudo que envolve a história do negro no Brasil, sobretudo, no que tange à formação de professores significa perpetuar o ciclo de negação à população negra ao acesso à educação, iniciado ainda no período escravista. Alguns estudiosos observam que mesmo após a abolição da escravidão no país, a realidade constantemente expunha a escola como um espaço pouco frequentado pelos negros²³.

As ideias discriminatórias impingidas aos negros afrobrasileiros não surgiram de repente, mas advém de outros momentos históricos em que se naturalizou associar o negro como força de trabalho braçal. O pretexto de estudar a História e Cultura Africana é uma oportunidade para se conhecer a própria história do Brasil com outros atores sociais, e com isso tornar possível o redimensionamento dos costumes, invenções, cultura, conhecimentos da história da África e sua cultura; enfim, tudo que possa ser utilizado para qualificar a integração do segmento negro no contexto historiográfico nacional.

Resta saber: quais perspectivas nortearão a apresentação da África? A realidade atual mostra uma África diversificada e heterogênea culturalmente, resultado do imperialismo europeu e do contato com outros grupos ocidentais. Sendo assim, esse (re)aproximar da África com o Brasil em nível pedagógico poderá revelar

²³ Ver o texto "A escola de pretextado dos Passos e Silva: questões a respeito das práticas de escolarização no mundo escravista", de A. M. P. Silva, citado por Silva (2006).

mais do que raízes ancestrais comuns. Pode, até mesmo, fortalecer relações políticas, econômicas e sociais.

A razão para se estudar hoje a História da África e sua cultura confirma a relevância dessa temática para o entendimento da própria constituição cultural brasileira. O fato de o Brasil ter recebido um grande contingente de africanos poderia ter sido o suficiente para assegurar o intercâmbio historiográfico entre Brasil e África. Entretanto, não foi isso que aconteceu na realidade.

O empenho cada vez maior de diversas instituições negras pelo reconhecimento da participação do negro na sociedade brasileira e o respeito à cultura afro-brasileira vêm trazendo como tendência recente o fortalecimento conceitual em torno do termo “diáspora africana”. A apropriação desta terminologia pelo segmento negro está sendo pensada em dois aspectos. O primeiro aspecto está relacionado à ligação étnica entre populações africanas que foram distribuídas em diferentes partes do mundo por meio do tráfico negreiro e o segundo ressalta o significado da distribuição africana para o entendimento da cultura afro-brasileira.

Segundo Gonçalves (2007, p.162), a palavra diáspora representa o deslocamento de natureza forçada ou incentivada, de grandes quantidades de pessoas originárias de uma determinada região para diferentes áreas. Primeiramente o termo foi usado como referência à dispersão do povo judeu no século VI a.C. e, em outro momento, em decorrência da destruição de Jerusalém em 135 d.C. Hoje, no entanto, o termo pode ser utilizado como referência à dispersão de qualquer povo ou etnia pelo mundo. Assim, a diáspora africana representa a dispersão de etnias africanas pelo mundo, particularmente na América e no Brasil.

O mais importante quanto à representatividade que envolve o uso do termo diáspora é ter claro que há elos entre africanos e seus descendentes. Desse modo, a cultura afro-descendente que surge nas novas terras serão indiscutivelmente fruto de processos de interação, renovação e preservação das tradições de matriz africana. A idéia de diáspora africana é uma forma de preservar dentro das culturas negras elementos simbólicos da cultura africana. Para Paul Gilroy (*apud* GONÇALVES, 2007), as culturas negras tiveram em comum o convívio com as experiências da escravidão e sua herança racista. Contudo, empenharam-se para assumir essas marcas como aspectos identitários e deste modo têm que ser entendidas como parte da diáspora africana.

Para Gonçalves (2007), o enfoque dado à diáspora africana deve ultrapassar o sentido reducionista de exaltação da origem africana comum, uma vez que o conceito deve abarcar todas as demais situações vividas pelos africanos a partir do tráfico negreiro até a chegada e dispersão na América, Ásia e Europa. Nesse ponto de vista, estão contidas experiências como deslocamento, desenraizamento e reorganização cultural dos povos africanos nas áreas que passaram a habitar.

Seguindo a lógica de reestruturação da(s) cultura(s) africana(s), a formação cultural afro-descendente poderá ser bem mais compreendida pela relação dialética entre essas culturas e a realidade local. Nessa perspectiva, Gonçalves (2007, p.166) apresenta um questionamento básico a ser superado no que concerne à configuração da realidade cultural afrobrasileira: ocorreu no Brasil mais destruição ou sobrevivência das heranças africanas? A autora, por sua vez, sugere que o mais apropriado nessa discussão é considerar a formação cultural afrobrasileira como um processo de inovação da cultura de matriz africana. Para a autora:

A comunicação e a interação são as chaves para entendermos a construção da cultura afro-brasileira. O contato entre os africanos com outras culturas continentais já havia se iniciado na África. A circulação de culturas permaneceu durante todo o período do tráfico até as formas contemporâneas de interação, gerando inovações permanentes e ainda desconhecidas. (GONÇALVES, 2007, p.166)

A cultura afrobrasileira, por sua vez, encontra-se inserida no conjunto mais amplo e complexo que é a cultura brasileira. A inestimável riqueza cultural do Brasil denota uma composição plural, sobretudo quando se reporta à diversidade étnica como um dos fatores responsáveis pela variedade de manifestações que compõem o patrimônio material e imaterial cultural brasileiro. Paralelamente, ainda é possível identificar nesse vasto acervo de manifestações culturais aquelas que de forma bastante clara remetem à matriz cultural à qual pertencem originariamente, como é o caso do Candomblé.

A cultura, portanto, é um fenômeno social dinâmico, pois consegue absorver, reinventar e ampliar práticas culturais, principalmente, quando possibilita e torna real o rompimento de fronteiras espaciais. Essas delimitações geográficas muitas vezes impediram a difusão de determinadas manifestações culturais em outros lugares. Fenômenos como a globalização e o grande fluxo migratório de pessoas pelo mundo estão a cada dia potencializando as interações sociais e culturais. Vale ressaltar que

os espaços abertos por esses dois fenômenos na sociedade atual tornam mais acessível a divulgação de várias manifestações culturais e o consumo de bens materiais representativos desses fenômenos, como peças de artesanato, vestuário e outros objetos que estabelecem relações simbólicas com as práticas culturais que se tornam cada vez mais alvos das relações comerciais.

O foco para discussão e abordagem do tema cultura no contexto educacional se dá de forma mais evidente a partir da década de 1990, com os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs)²⁴. Os parâmetros constituem uma oportunidade de trazer de forma mais visível a discussão desse tema social e de muitos outros, com um direcionamento transversal. Significa, na prática, que esses temas devem ser expostos em várias áreas de conhecimento ou disciplinas. Não ficam, portanto, a cargo de área específica e integram a chamada parte diversificada do currículo escolar.

Os PCNs trazem em seu conteúdo importantes informações acerca da formação cultural brasileira sob uma ótica que privilegia o aspecto da pluralidade cultural do país. Gonçalves (2007) ressalta que as reflexões mais significativas quanto à definição da sociedade brasileira são:

- A presença de diferentes etnias, grupos culturais, descendentes de imigrantes de diversas nacionalidades, religiões e línguas;
- A discriminação, injustiça e preconceito fomentando as desigualdades sociais;
- Um sistema de ensino que não oferece a todos os brasileiros as mesmas oportunidades educacionais;
- Uma escola que reproduz, em seu interior, as desigualdades raciais e sociais;
- Ausência do que se convencionou chamar de democracia racial.

Apesar da difusão dos PCNs representarem um avanço à colocação de vários temas sociais no cotidiano escolar, a natureza de proposta ainda deixa frágil a real implantação nas escolas e práticas docentes, visto que dependia dos professores o

²⁴ Os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) são referenciais de qualidade elaborados pelo Governo Federal a partir de 1996. Essas diretrizes são voltadas, sobretudo, para a estruturação e reestruturação dos currículos escolares de todo o Brasil, obrigatórias para a rede pública e opcionais para as instituições privadas.

compromisso em apresentar as discussões dos temas de acordo com as orientações metodológicas colocadas nas diretrizes dos parâmetros.

A Lei 10.639/03, ao contrário dos parâmetros, adquire uma consistência muito mais ampla na medida em que torna obrigatório o ensino da história e cultura afrobrasileira e africana em todo o currículo da educação brasileira. Essa lei dispõe que todas as áreas de conhecimento são responsáveis por trazer essa discussão à tona a fim de resgatar a participação do negro no contexto sociopolítico e cultural do Brasil.

Entre essas áreas está a da Arte.

Como foi demonstrado na primeira sessão desta dissertação, artistas visuais brasileiros, a exemplo dos europeus, têm inspirado suas obras na matriz africana. Por meio dessa produção, é possível o conhecimento da história e da cultura afrobrasileira. No contexto educacional, o acesso a essas obras, sua apreciação, contextualização e releitura podem (e devem) oportunizar a percepção de forma crítica da mentalidade que cada obra visual carrega consigo e difunde a respeito da presença do negro na sociedade ocidental. Tal forma de acesso ajuda a compreender a construção histórica de noções e valores preconceituosos e a superá-los.

As próximas seções se destinam a analisar e a refletir sobre as representações do negro especificamente na pintura paraense de três artistas da primeira metade do século XX. A intenção é contribuir para a instrumentalização estética que tenha efeitos pedagógicos para a percepção crítica sobre o lugar social do negro na sociedade. No caso desta dissertação, o estudo se circunscreve a Belém do Pará, na primeira metade do século XX. No entanto, o modelo pode ser aplicado a outras épocas e lugares, no ensino escolar das Artes Visuais.

3. AS REPRESENTAÇÕES NEGRAS NAS PINTURAS PARAENSES DA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

3.1 BELÉM NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX: DÉCADAS DE 1930 A 1950

Contextualizar a cidade de Belém nos anos 1930 pelo transitar dos acontecimentos culturais, em especial aqueles direcionados ao mundo das artes plásticas, exige esforços de voltar um pouco no tempo e procurar indícios para compreender o cenário artístico de Belém na primeira metade do século XX. Isso para saber quais concepções estilísticas e estéticas fomentavam o mundo das artes plásticas aí produzidas.

Belém viveu uma época muito favorável no seu desenvolvimento econômico no período do chamado *boom* gomífero, auge da grande produção e comercialização do látex no mercado internacional. Naquela época, Belém tornara-se o principal porto de escoamento da produção da borracha e, como consequência, uma vanguarda cultural da região (SARGES, 2000, p.143). É neste momento marcante da nossa história que muitos incentivos financeiros desde a segunda metade do século XIX iniciam o processo de urbanização.

O desenvolvimento urbano então iniciado se acelera com a implantação da República e a participação do Estado nos lucros da exportação da borracha. É um momento de profícuas transformações na cidade, que coincide com o processo de modernidade vivenciado na Europa, em cidades como Paris e Viena. Essa modernidade se torna referência de progresso, imprimindo mudanças no desenvolvimento da vida urbana, construção de ferrovias e intensificação das transações comerciais, principalmente internacionais. A proposta de modernização para Belém seguia esse modelo, muito mais voltado a atender as necessidades econômicas do que as necessidades básicas da população (*ibidem*, p. 151).

São realizadas importantes melhorias urbanas para atender às novas condições de salubridade e saúde pública. Ao mesmo tempo, se nota enorme interesse no embelezamento visual da cidade, pois o processo de urbanização era motivado por demandas de ordem comercial, política e cultural (SARGES, 2000, p.143).

A necessidade de melhor distribuição do espaço urbano belenense esteve inevitavelmente ligada ao desenvolvimento da economia da borracha, como também às transformações políticas e sociais ocorridas no país a partir da década de 1880. (SARGES, 2000, p. 148)

Antonio José de Lemos figura entre os homens responsáveis por tais mudanças. Intendente municipal entre 1897 e 1910, foi na sua administração que o poder público desempenhou papel de mecenas das artes, demandando investimentos voltados à produção de artistas locais, de outros estados brasileiros e internacionais.

A renovação estética da cidade impulsionada por Antonio José de Lemos segue o referencial estético europeu, ficando evidente a particular ligação com a França.

Belém, portanto, tornou-se, sob certos aspectos, uma capital agitada, pretensamente mais europeia do que brasileira, dominada por um francesismo, especialmente no aspecto intelectual, que ressaltava a ligação da cidade com as principais capitais européias, causada de um lado pela dependência financeira e comercial à Inglaterra, e, por outro, por uma relação cultural intensa com a França. (SARGES, 2000, p.177)

De fato, a *Belle Époque* trouxe não somente uma reorganização do espaço urbano ou novas medidas para a realização dos serviços sanitários, mas uma notória distinção entre a área central da cidade como um ambiente higienizado e burguês e as áreas periféricas destinadas à população trabalhadora e pobre (SARGES, 2000, p.173). Vale comentar que são exatamente esses indivíduos, assentados em lugares afastados do centro, os responsáveis por compor uma visualidade etnográfica da população paraense e ter revisitados seus valores culturais, como pode se perceber nas pinturas dos artistas escolhidos para abordar a visualidade negra nas artes plásticas da primeira metade do século XX, em Belém do Pará.

Esse retorno à história de Belém aponta a década de 1920 como um período bastante profícuo na literatura paraense. A circulação, nesse tempo, de revistas de abrangência local, como “Belém Nova” e “Terra Imatura”, permite conhecer o panorama da literatura na cidade nas primeiras décadas do século XX. Apesar de a literatura não ser o foco da pesquisa, as revistas trazem informações fundamentais

para compreender as vertentes do modernismo paraense que irão repercutir também na produção pictórica.

A revista “Belém Nova” foi veiculada entre os anos de 1923 e 1929 com direção do folclorista Bruno de Menezes e demais colaboradores como Abguar Bastos, Dejard de Mendonça, Eneida de Moraes, Jacques Flores e muitos outros. Já a revista “Terra Imatura” circulou em Belém de 1938 a 1942.

As informações da revista “Belém Nova” tornam possível reconhecer os contornos do modernismo na região amazônica e os manifestos característicos a favor de uma nova estética. Para Marinilce de Oliveira (*apud* COSTA, 2010, p.63), “a revista Belém Nova representou claramente a ‘tendência regionalista da estética modernista’” no Pará.

Grande parte dos estudiosos dedicados a pesquisar sobre o modernismo no Pará identifica essa característica como marcante na produção dos intelectuais literatos da cena artística de Belém, a partir daquele período. As produções procuravam retratar cenários e personagens próprios da região amazônica. (COSTA, 2010, p.63)

A agitação do movimento modernista foi assinalada pela criação de inúmeros manifestos a favor da renovação dos cânones tradicionais, pretendida pela arte moderna, no circuito da literatura e das revistas que escreviam sobre arte. Naquele período, os escritores paraenses entram em contato com o texto “Flami-n-assú” elaborado por Abguar Bastos no “Manifesto aos intelectuais paraenses” e publicado na revista “Belém Nova”, em 1927. Em si, os textos vinculados à revista valorizavam o caráter regionalista e pregavam uma adesão entre a arte produzida no Norte e no Nordeste com a finalidade de contrapor a hegemonia de São Paulo como referenciais ao modernismo nacional.

Essa postura começa a ser esboçada pelo escritor desde 1923, quando pede o apoio dos artistas a esses ideais. Com a publicação de “Flami-n-assú”, a intencionalidade se realiza, no tocante a pedir radicalmente a exclusão de qualquer vestígio de influência transoceânica na produção local e independência das letras do norte. Apesar do manifesto “Flami-n-assú” reconhecer a fase “Pau-Brasil” do Movimento Modernista, sua intenção é justamente ultrapassá-lo em nome de procurar na tradição local uma conexão ancestral capaz de definir o nortista (COSTA, 2010, p.63).

De maneira bem mais específica, a pintura que se desenvolveu na capital paraense seguia os cânones tradicionais da arte acadêmica como em muitas capitais do país. De acordo com Mariza Mokarzel (2000, p. 4), no Brasil no início do século XX ainda há predominância do academicismo, a forte herança deixada pela Missão Francesa e a permanência dos princípios estéticos neoclássicos nas Escolas de Belas Artes. Nesse sentido, situar o percurso da pintura paraense leva em consideração a influência estrangeira.

Em Belém, as instituições mais tradicionais relacionadas ao ensino das belas artes, como a Academia de Belas Artes, fundada por Francisco Estrada, e Escola Livre de Belas Artes estavam comprometidas com os princípios acadêmicos. Em contrapartida, a presença de alguns artistas estrangeiros na cidade ajudou a promover o contato com estéticas diferentes, baseadas em uma nova maneira de lidar com formas, cores, perspectivas. Enfim, o cenário artístico de Belém vai sendo construído gradativamente também por aqueles pintores viajantes que contribuíram para o trânsito de talvez não novos, mas outros valores estéticos.

Para exemplificar, tem-se a passagem dos irmãos Garo em 1921, e a realização de uma exposição considerada impressionista. A exposição dos quadros surrealistas do pintor paraense Ismael Nery, em 1929, causou estranheza a ponto de naquele momento não alcançar o devido reconhecimento. O pintor italiano Armando Balloni, na década de 1950, retrata o burburinho da feira, immortalizando-a na tela “Feira do Ver-o-peso”, de 1956. Já o japonês Tadashi Kaminagai, em 1953, remete a uma cena mais tranquila com a paisagem da Igreja das Mercês. Os artistas estrangeiros, em especial os italianos e franceses, puderam aproximar a Europa de jovens artistas paraenses, quando promoviam intercâmbios para aprimoramentos de estudos no exterior.

Recorrente nos artistas plásticos abordados na pesquisa - Antonieta Santos Feio, Waldemar da Costa e Dahlia Déa - é o seu comprometimento em mostrar através de suas produções pictóricas a vertente artística modernista que valorizou a representação regionalista, possibilitando delinear uma identidade muito particular da população paraense.

O moderno nas artes plásticas de Belém do ponto de vista do que foi produzido pelos artistas citados diz respeito ao agenciamento com que souberam se apropriar da pintura acadêmica a favor da representação de tipos populares.

No contexto político, a década de 1930 no Pará significou, de acordo com Benedicto Monteiro (2006, p.175) apenas a interrupção do processo eleitoral e mudanças de ordem administrativas em virtude da substituição do governador Eurico Vale. A nomeação de Magalhães Barata no cargo de interventor em 1931 se dá sob influência do movimento tenentista, ainda visível na Revolução de 1930. Enquanto figura pública, o interventor do Estado esteve presente em algumas edições da Amostra do Salão de Belas Artes realizadas na Biblioteca e Arquivo Público do Pará e contribuiu para a institucionalização do Salão Oficial de Arte.

3.2 OS SALÕES OFICIAIS DE ARTE NO PERÍODO DE 1940-1947

A crise da borracha na década de 1940 limitou os investimentos do governo nos eventos culturais relacionados às belas artes em Belém. As exposições na cidade tornaram-se esparsas e resistiam, entre outros motivos, por intercessão dos membros e artistas vinculados à Sociedade Artística Paraense. Essa entidade foi uma das responsáveis pela criação da Academia Livre de Belas Artes, em 1919, e por fomentar a institucionalização de um Salão Oficial de Arte, destinado a expor a produção dos artistas locais, definitivamente concretizado por Leônidas Monte em 1940.

Ao longo dos anos 20 e 30 foram organizados de forma pontual alguns desses salões e exposições, mas na década seguinte o evento seria oficializado pelo poder estadual, ganhando um novo status de origem pública. (SILVA 2009, p. 15)

A efetivação do Salão Oficial de Belas Artes aconteceu em meio aos festejos alusivos ao Dia da Pátria. Esse salão avaliava a produção dos artistas, agrupando-os em duas categorias: Arte Geral ou Clássica e Arte Moderna. Em 1941, o relatório endereçado ao Interventor Dr. José da Gama Malcher põe em destaque essa divisão que colocava o Pará na vanguarda da iniciativa em todo o Brasil (SILVA, 2009, p. 85), em virtude de haver estabelecido tal divisão desde a sua inauguração - o Salão Nacional no Rio de Janeiro só passou a adotá-la em 1940. Isso revela que, apesar da influência academicista, havia em Belém uma preocupação em agrupar outras visualidades e produções artísticas, até mesmo porque a cidade constantemente recebia a visita de muitos artistas estrangeiros.

De acordo com Silva (2009, p. 15-16) várias edições do evento puderam contar com o consentimento dos participantes quanto à inscrição dos trabalhos de acordo com as duas categorias estabelecidas. Porém, a existência de debates em torno do evento colocava à prova os critérios adotados nas categorias. Essa problemática apareceu de modo explícito em 1944, durante a realização do V Salão Oficial de Belas Artes.

Naquele ano, os integrantes da comissão de júri, após questionar entre si sobre os critérios de acomodação dos trabalhos nas duas categorias, deliberou o remanejamento de todos os participantes para a categoria Arte Geral ou Clássica, pois segundo a análise da comissão nenhuma obra inscrita na categoria Arte Moderna atendia plenamente às suas exigências. O mesmo ocorreu nas seções Escultura Moderna e Arte Decorativa, que tiveram trabalhos remanejados. A mudança mais significativa naquela edição do Salão Oficial foi a criação das seções Pintura Técnica, Desenho e Aquarela, pela comissão julgadora.

A ocorrência desse fato pode ser interpretada como uma maneira de perceber o discurso polissêmico e ambivalente que girava em torno da definição dos termos “moderno” e “modernismo”, em Belém, nos anos de 1940. Assim, por exemplo, a pintura de Antonieta Feio pode ser considerada modernista em termos da temática apropriada por esta pintora, mas a maneira com que a artista elaborou alude ao seu compromisso como a escola acadêmica. Sendo assim, importa perceber no campo das artes plásticas de Belém essas nuances que evidenciam critérios da “modernidade”, e também acrescentam ressonâncias diacrônicas ao movimento modernista iniciado em 1922 e fora das fronteiras do eixo São Paulo - Rio de Janeiro, principalmente tangenciando o que diz respeito às suas definições estéticas e artísticas, representações que produziram em Belém um modernismo de cunho regionalista.

Uma pequena retrospectiva de edições do Salão Oficial realizadas durante a década de 1940 comprova uma ligação profunda com os temas regionalistas. Representações pictóricas da natureza, como a fauna, a flora e paisagens amazônicas eram temas recorrentes na trajetória desse Salão de Arte de Belém. As paisagens traziam como referência cidades do interior do estado, paisagens urbanas como monumentos e prédios históricos urbanos, e pontos turísticos como a feira do Ver-o-peso.

Quadro 1: Os Salões Oficiais de Arte no período de 1940 a 1947, em Belém (PA)

| | |
|---|---|
| I Salão Oficial de Belas artes (1940) | Adrelino Cotta – pintura Praia de Ariramba Alba Maranhão – aquarelas “Orquídeas” Alfredo Norfini – aquarela “Marajó” Arnaldo Baena – Anteprojeto do Mercado Municipal (arquitetura) Eladio Lima – Pinturas de animais “Sussurana, onças, mucura d’água”. Garibaldi Brasil – ilustração “Cabeça de negro” João Pinto – vasos e pratos ornamentais com grafismos marajoaras Maria de Lourdes Acatauassú Nunes - pintura “Bacuris”, “Casa de caboclo” e “Pescando Pirarucu” |
| II Salão Oficial de Belas Artes (1941) | Ângelus Nascimento – “Tupan” (2º lugar de Arte aplicada) Augusto Morbach – desenho “Índios” (2º prêmio) Carmem Sousa – “Arapapá” Lassance Cunha – Vaso com estilização marajoara (2º prêmio) Roberto Reynoso (peruano) – pintura “Vitória-régia” (2º lugar) |
| III Salão Oficial de Belas Artes (1942) | Álvaro Amorim – Prato de parede estilização marajoara Bandier da Cunha – ilustração “Vitória-régia” Eloi Silva – pintura “Margem do Guamá” Graciema Cruzeiro – pintura “Maré cheia” Leônidas Monte - aquarela “Oitão da igreja das Mercês” (3º prêmio) e “Recanto do Vêr-o-peso” Maria de Nazaré- pintura Ponta do Farol Raimundo Viana – desenho nanquim “Pororoca” e “Cabano” Tarquinio Lopes – desenho “Índia” |
| V Salão Oficial de Belas Artes (1944) | Álvaro Amorim – aquarela “Marinha” (1º lugar) Arthur Frazão – “Paisagem” (trecho da rua do Marco) 2º lugar Dahlia Déa – “Pupunhas” (prêmio animação) Davi Lopes – “Projeto do Instituto Carlos Gomes e seus detalhes” (arquitetura) |
| VIII Salão Oficial de Artes artes (1947) | Antonieta Santos Feio – pintura “Igarapé”, “Vista de Salinópolis”, “Chico Preto” e “Mulata de Cheiro” Arthur Frazão – pinturas “Canto do Jurunas”, “Barcos do Guarujá” e “Por do Sol” Benedito Melo – pintura “Ponte de Mosqueiro” e “Casa da lavadeira” Geraldo Correa – “Ver-o-peso” Irene Azevedo – Série “Relíquias de Sta. Maria de Belém” (Beco do Cardoso com a técnica bico-de-pena) |

Fonte: Elaborado com referências de autoria de Caroline Fernandes Silva (2009).

3.3 OS PINTORES PARAENSES NO CENÁRIO DAS REPRESENTAÇÕES NEGRAS

As representações visuais afrobrasileiras adentram de maneira mais contundente a cena artística brasileira com a Semana de Arte Moderna de 1922 e o modernismo brasileiro. Mas, ao se voltar um pouco no tempo, procurando indícios precursores dessa representação, são encontrados os registros mais antigos dos africanos no país nas gravuras e desenhos de Jean Baptist Debret (1768-1848) e Johan Moritz Rugendas (1802-1858), vinculados aos livros de História do Brasil. No entanto, o foco temático de ambos se limitava ao cotidiano do Brasil Colonial.

Naquele período, acentuavam-se composições que associam os negros ao mundo do trabalho e a formas punitivas. Portanto, reforçavam um lugar de submissão e de condição hierarquicamente inferior na sociedade brasileira da época. A presença de uma representação negra na contemporaneidade, balizada por uma atmosfera interligada à estratificação e condicionamento sociocultural ainda é sintoma da perenidade de mecanismos nada sutis de abstração e invisibilidade da identidade afrobrasileira.

O afrodescendente, apesar de leis punitivas de combate ao racismo e discriminação, permanece em contato com situações de preconceito e desvalorização de seu grupo étnico ancestral. Ora, se o negro ajudou a consolidar a formação plural da cultura brasileira, o apagamento de suas contribuições da história soa extremamente contraditório do ponto de vista sociocultural. Nessa conjuntura, a década de 1920 estabelece a revisitação da temática afrobrasileira na pintura, numa perspectiva de afirmação positiva da identidade negra.

Naquele contexto político e cultural, o país precisava construir um discurso nacional para engendrar seu tempo pedagógico e unir em torno do sentimento de pertencimento de nação os diversos sujeitos étnicos que aqui estavam. Nessa perspectiva, as pinturas de pessoas negras de Antonieta Feio, assim como de Waldemar da Costa e de Dahlia Déa, em Belém, subsidia a total integração desses artistas a esse intento, bem como promove um encontro mesmo involuntário com sujeitos da identidade regional paraense.

3.3.1 A trajetória artística de Antonieta Feio (1897- 1980)

A pintora Maria Antonieta dos Santos Feio nasceu em Belém a 31 de maio de 1897. Filha do comandante paraense Antônio José dos Santos e Sarah Rapisardi dos Santos, de origem italiana, fato que justificaria os estudos de Antonieta Feio na Europa, precisamente na Escola de Belas Artes de Florença. Durante o período de estudos fora do Brasil, teve aula com professores como Giuseppe Rossi e Lacopo Olivotto, conferindo-lhe uma especialidade na arte do retrato.

Regressou a Belém em 1917, aos 20 anos de idade, e participa do II Salão de Belas Artes do Pará, na condição de *hours concurs*. A obra de Antonieta Feio é vasta, composta em sua maioria por retratos, algumas naturezas mortas e paisagens, porém em menor quantidade. Sua predileção pela figura humana é o que a tornou uma personalidade de destaque no cenário artístico paraense a partir da década de 1930.

Antonieta Feio é uma autêntica e virtuosa representante da pintura acadêmica no gênero realista. Segundo a pintora, “todos os detalhes do objeto que retrata devem ser tomados em conta, inclusive em relação à cor, é pela fidelidade absoluta”²⁵.

Entre seus conhecidos retratos, constam o retrato do Bispo D. Mário de Miranda Villas Boas, pertencente à Pinacoteca do Arcebispado de Belém, e cerca de cinquenta quadros da galeria dos antigos catedráticos da antiga Faculdade de Medicina e Cirurgia do Pará. Esses quadros escaparam de ir para o lixo pela intervenção de José da Silveira Neto, que na época os abrigou no Solar do Barão do Guajará, sede do Instituto Histórico e Geográfico do Pará.

Antonieta produziu inúmeros retratos de antigos gestores de Belém incluídos hoje pertencentes ao acervo do Museu de Arte do Município de Belém (MABE). Nesse acervo, é possível encontrar os retratos dos prefeitos Waldir Bouhidi, Rodolfo Chermont, Lopo de Castro e dos intendentos José Maria Camisão, Jose Olinto Barroso, Alcindo Cancela, Manoel W. R. dos Santos.

²⁵ Nota do jornal Diário do Pará - coluna Mosaico, 1987.

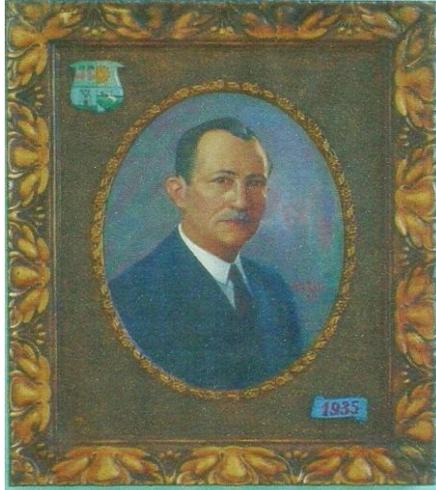


Figura 21: *Retrato do prefeito Alcindo Comba do Amaral Cancela*, 1937. Antonieta Santos Feio. Dimensões: 63,3x49cm. Óleo s/tela. Acervo do MABE.



Figura 22: *Retrato do prefeito Rodolfo da Silva Santos Chermont*, 1950. Antonieta Santos Feio. Dimensões: 65,4x50,4cm. Óleo s/tela. Acervo do MABE.

Durante muitos anos, Antonieta Feio exerceu o cargo de professora de desenho da antiga Escola Normal, hoje Instituto de Educação do Pará (IEP). Nesse local, é de sua autoria o desenho que ornamenta o quadro de formatura das normalistas de 1933. Em 1941, foi uma das pioneiras da extinta Escola Livre de Belas Artes, na qual integrou a primeira diretoria.

Antonieta Feio teve uma carreira que a tornou reconhecida fora da cidade de Belém, principalmente no nordeste brasileiro. Estados como Recife e Bahia puderam apreciar as pinturas dessa artista. Em 1935, concorreu à exposição do Centenário da Revolta Farroupilha, no Rio Grande do Sul e, em 1940, ganhou a Medalha de Ouro na Exposição Nacional de Pernambuco com o quadro “Velho escravo”, adquirido pelo governo de Pernambuco.

No ano seguinte, compôs a banca examinadora do II Salão Oficial de Belas Artes do Pará, e em 1947 participou do VIII Salão Oficial de Belas Artes do Pará, premiada em 2º lugar com a pintura a óleo “Chico Preto” (Herói de Canudos).

Nessa pintura, figura um homem negro que não é idoso, veste uma camisa branca com os primeiros botões abertos e sua posição frontal encara o espectador.

Além dessa obra, o evento contou com outros trabalhos, como a “Mulata do Cheiro” (atualmente chamada de “Vendedora de Cheiro”), “Diquinha”, “Praia do Chapéu Virado”, “Velho Coqueiro”, “Natal do Murubira”, “Paisagem” e outros.

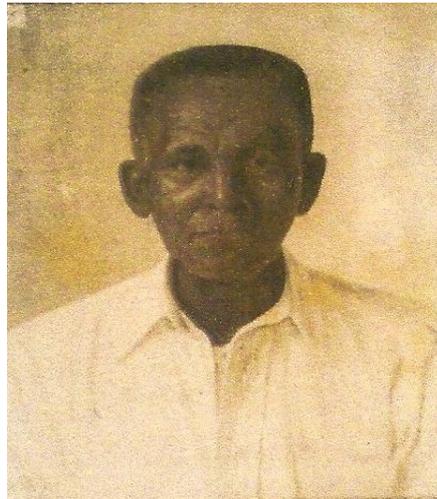


Figura 23: *Chico Preto*, 1947. Antonieta Feio. Técnica: óleo s/ tela. Séc. XX. Acervo da família Feio Marques.

Em maio de 1952, expôs na Bahia em homenagem à esposa do paraense Pedro Moura. Esse evento contou com os quadros “Cacho de Uva”, “Pico dos dois irmãos”, “Natureza morta”, “Velho cajueiro”, “Rio verde” e “Barracas”. No ano seguinte, expôs no Salão da Assembleia Paraense obras como a pintura premiada “Mendiga” (1951), “Ver-o-peso”, “Rua de Óbidos”, entre outras.

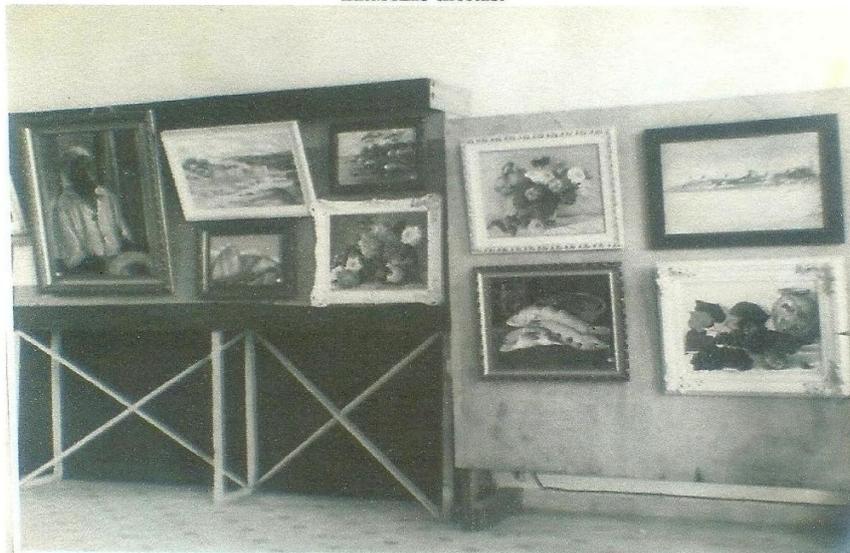


Figura 24: Exposição de Antonieta Feio. Acervo de Maria Lúcia Feio Marques.

A última exposição de Antonieta Feio em Belém ocorreu em 1960, na Galeria UBE de propriedade do pintor Ruy Meira. Após esse período, a artista deixou a cidade para morar em Santos (SP), onde faleceu aos 84 anos, em 17 de fevereiro de 1980.

Trazer à tona a trajetória de uma pintora elogiada no campo da arte no Estado do Pará foi um exercício arqueológico, em virtude da escassez de fontes

bibliográficas. Antonieta Feio foi uma artista que aparentemente está esquecida do público paraense; mas, para quem visita a pinacoteca do MABE e tem contato com suas obras mais emblemáticas, é praticamente impossível não lhe render elogios, devido à apurada técnica de sua pintura.

No acervo do MABE, as obras de Antonieta Feio, junto com a de outros artistas, compõem um conjunto muito característico da visualidade de tipos amazônicos, ou seja, personagens do povo, retratados segundo um paradigma recorrente na pintura brasileira modernista. Apesar de a maioria das pinturas terem um viés acadêmico, não se despreendendo totalmente da representação realista, a temática insurgente é extremamente atrelada à formação da identidade brasileira.

Situando as pinturas regionalistas de Antonieta Feio, tem-se as telas a óleo “Vendedora de Tacacá” (1937), “Vendedora de Cheiro” (1947) e “Mendiga” (1951). Estas últimas, mais do que fornecer espaço à representação de tipos locais, são registros de uma representação étnica afrodescendente em Belém. O realismo das pinturas da renomada artista, apreendido das fisionomias dos seus retratados, divide espaço com pinceladas mais livres e leves. Antonieta surge como uma artista que soube se apropriar de algumas inovações da pintura modernista, usando-as a favor da sua especialidade.

3.3.1.1 Pintura “Vendedora de cheiro”, 1947



Figura 25: Vendedora de Cheiro, 1947. Antonieta Feio. Óleo s/ tela. Dimensões: 105x74cm. Acervo do MABE.

A pintura intitulada “Vendedora de cheiro” produzida com a técnica óleo sobre tela, é uma legítima representante do gênero que tornou Antonieta Feio conhecida, ou seja, trata-se de uma pintura retrato.

Traz como personagem uma mulher negra centralizada na tela, lembrando bem a configuração piramidal renascentista, cujo clímax é o ponto focal da cabeça que ganha uma luminosidade com a colocação de pequenas flores brancas que contrastam com outras flores em tom vermelho. O penteado lembra o que era usado pelas mamelucas.

O rosto retratado quase de perfil mostra um olhar distante. Em uma das mãos segura um cesto de palha cheio de raízes e ervas aromáticas, enquanto a outra está marcando a cintura e tem próximo ao pulso uma pulseira.

A roupa da personagem é composta por uma blusa branca, de mangas curtas e com abertura superior ornamentada com aplicações de rendas que acompanham também o decote e dão delicadeza ao figurino. A saia apresenta certo volume e chama atenção pelo colorido da estampa, cuidadosamente harmonizado com a pintura de flores em tons de amarelo e rosa e as folhas com diferenciados tons de verde e azul. É interessante perceber que a escolha dos tons das flores segue a harmonia das cores complementares.

Segundo Hage (2012, p. 1-2), esse traje já havia sido descrito pelo historiador e crítico de arte João Affonso do Nascimento, “que publicou em Belém em 1923 o livro *Três Séculos de Modas*”. O autor também menciona o desenhista russo David O. Widhopff “que teve uma estadia na cidade na década de 1890”.

A pintura deste elemento compositivo se dá pela leveza dos traços que buscam em algumas áreas apenas sugerir as formas. O cordão dourado é um elemento que aponta para o sincretismo religioso, porque exprime o diálogo do crucifixo e a figa de pau d’angola.

O plano de fundo evidencia uma construção vertical de tábuas de madeira, os tons mais claros e iluminados posicionados bem atrás da vendedora de cheiro valorizam o tom de pele da personagem, e também contrastam com aquelas localizadas nas laterais da personagem, em tons mais escuros.

3.3.2.1 Pintura “Mendiga”, 1951



Figura 26: *Mendiga*, 1951. Antonieta Feio. Óleo sobre tela. Dimensões: 82x61cm. Acervo do MABE.

Nessa pintura, Antonieta Feio traz como personagem uma senhora negra aparentando idade avançada, detalhes visivelmente marcados pelas linhas de expressão do rosto e pelos cabelos embranquecidos. A disposição da personagem está concentrada entre o eixo central e a lateral esquerda do quadro. Novamente, tem-se uma configuração piramidal, com destaque especial à seriedade da fisionomia da personagem que lança um olhar inquisidor sobre o observador.

Ao mesmo tempo, a inclinação do corpo e da cabeça transmite resignação. Sua roupa mais evidente é uma blusa de botão em cinza claro, quase branco em algumas partes e de mangas na altura dos cotovelos, estas também aparentando sinais de envelhecimento na barra e manchas em tons amarelados. Traz no pescoço um cordão aparentemente prateado com um pingente que lembra uma moeda envelhecida.

Nas mãos, segura um chapéu de palha em tom amarelo queimado localizado na extremidade direita. Este elemento é muito importante para equilibrar a parte inferior da tela, e para estimular a movimentação do olhar do observador visto que a forma circular torna-se um ponto de interesse do quadro, direcionando o olhar do observador ora para a cabeça ora para o chapéu da personagem. Outro aspecto é o contraste da cor do chapéu com própria paleta de cores usadas na pintura, notadamente tons neutros. A escolha pela verticalização como plano de fundo

aparece novamente nesta pintura através de tábuas que deixam passar certa luminosidade entre seus vãos.

3.3.2 Waldemar da Costa Guimarães (1904-1982)

O pintor paraense Waldemar da Costa Guimarães nasceu em Belém em 11 de junho de 1904, filho de Evaristo Lopes Guimarães e Francisca Guilhon de Oliveira Costa Guimarães. Faleceu em 9 de agosto em Curitiba no ano de 1982. Em 1910, quando tinha apenas 06 anos, mudou com a família para Portugal onde permaneceu até 1928, ano em que mudou para França. Ali, frequentou diferentes ateliês e academias livres, convivendo com artistas como Eduardo Viana, Giorgio de Chirico, Saviano de Chirico Pascin, Foujita, Gastão Worms, Candido Portinari entre outros.

Entre 1920 e 1924, frequentou o Liceu de Camões. Estudou desenho com Martinho da Fonseca e aquarela com João Alves de Sá. Ingressou na Academia Nacional de Belas Artes de Lisboa, para estudar desenho com Ernesto Condeixa e Luciano Freire e pintura com Carlos Reis, entre 1924 e 1928. Sua primeira exposição foi em Lisboa, ao lado de José Tarrago, em 1927, aos 23 anos. Em 1930, também em Portugal, ocorreu sua primeira individual, na Galeria Bobone.

Apresentou uma carreira intercalada entre as atividades de pintor e professor. As atividades de docente no Brasil e no exterior foram pontuais em sua trajetória.

Voltou ao Brasil em 1931, fixando residência no Rio de Janeiro até 1933. No ano de 1936, já em São Paulo, montou seu ateliê numa sala do Teatro Municipal, cedida pelo Departamento de Cultura. Nessa época, iniciou a atividade de ensino, tornando-se professor no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo - LAOSP, em 1938. Alguns de seus alunos brasileiros, entre 1936 e 1954, foram Clóvis Graciano, Amélia Toledo, Lothar, Charoux, Hermelindo Fiaminghi, Arcângelo Ianelli, Maria Leontina entre outros.

Na década de 1950, afastou-se mais uma vez do meio artístico e mudou-se para o interior do Estado de São Paulo. Em 1954, foi contratado pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM/SP para dar aulas de pintura. Retornou a Portugal em 1956, e lá lecionou em diversas instituições, entre as quais o Círculo de Belas Artes da Associação Acadêmica de Coimbra, entre 1960 e 1966. Em 1960, foi contratado

pelo setor cultural da embaixada do Brasil. Dois anos depois, seguiu para a Itália como bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian.

O nome de Waldemar da Costa está ligado aos grupos artísticos atuantes nas décadas de 1930 e 1940, na cidade de São Paulo. Sua estreita relação com a Família Artística Paulista - FAP e com os salões do Sindicato dos Artistas Plásticos e a premiação em dois salões da Sociedade Pró-Arte Moderna são alguns traços de destaque no cenário artístico.

Seu perfil pode ser aproximado ao de outros artistas que, como ele, se beneficiaram das conquistas estéticas do modernismo, mas que se valem também das contribuições da arte tradicional. Sua formação passou pelo aprendizado do ofício nas instituições portuguesas - de configuração mais clássica e conservadora - e pela experiência em Paris - onde teve contato com as mais diferentes expressões das vanguardas, entre elas o Cubismo, Expressionismo, a Figuração expressiva e a Abstração geométrica.

A figuração foi sua opção preferencial até os anos 1950, quando ensaiou retratos, naturezas-mortas e paisagens. Nota-se o equilíbrio harmonioso de formas e cores, associado ao tratamento lírico dos temas. No fim da década de 1950, o compromisso com as construções geométricas se evidencia, ganhando destaque na década posterior. Entretanto, a figuração jamais é abandonada, voltando a ocupar lugar importante na obra da maturidade.

Em Belém, realizou no ano de 1941 sua primeira exposição individual, e em 1978 outra exposição individual intitulada 50 Anos de Pintura no Cinquentenário do Teatro da Paz, na Galeria Theodoro Braga. A última exposição individual de Waldemar da Costa foi realizada em 1981, em Curitiba no MAC/ PR e no ano seguinte, sua última exposição coletiva, no MAM/SP. No mesmo ano, em Curitiba/ PR, Waldemar da Costa faleceu.

Em Belém, no ano de 2004, foi promovida a exposição "Panorâmica de Waldemar da Costa" na Sala Antonio Parreiras do Museu Histórico do Estado do Pará, no período de 09 de junho a 30 de julho.

3.3.2.1 Pintura “Vendedor de Caranguejo”, 1940



Figura 27: *Vendedor de Caranguejo*, 1940. Waldemar da Costa. Óleos/tela. Dimensões: 150 cm x 23 cm. Acervo do MABE.

Essa pintura, produzida na década de 1940 por Waldemar da Costa, ainda é tributária dos temas de inspiração do modernismo brasileiro. Retrata uma cena típica da cidade de Belém, a ambientação das feiras livres e seus trabalhadores. A referência à atividade de comércio aparece no cesto de palha (cofo), largamente utilizado na venda do caranguejo e nos recipientes posicionados ao lado da personagem que aparece à direita do homem que está em pé no centro da tela.

O personagem título da pintura é um homem em pé, ombros relaxados, cabeça de perfil e inclinada para frente, parcialmente encoberta por um chapéu de palha, deixando ver somente o nariz e a boca. O vendedor principal está acompanhado na cena por outro homem de corpo curvado que segura os cestos de palha. A semelhança do traje indica ser outro vendedor de caranguejo. Ambos estão descalços, sem camisa, usam calças brancas, cinto e chapéu de palha.

Há outros dois personagens na cena. Uma mulher sentada à direita segurando um dos recipientes alojados no chão. Apresenta corpo volumoso, blusa branca, calça azul e também está descalça. O quarto personagem da cena posiciona-se atrás dos vendedores, está em pé, cabeça levemente inclinada, observa toda a cena, usa camisa branca e calça azul e igualmente aos outros está descalço.

No plano de fundo surgem de forma bastante visível as velas das embarcações próximas ao cais. A tela em si é pintada em tons pastel, há o predomínio de azuis e vermelhos suaves. Os tons de pele em si não atestam o aspecto negróide²⁶ dos personagens, mas remetem ao processo de miscigenação identificado na população local.

A esse respeito Artur Cézar Ferreira Reis (*apud* MONTEIRO, 2006), em seu livro “Seringal e Seringueiro”, confirma a existência de leis que impediam a ampla mestiçagem entre brancos e negros. Em contrapartida, incentivavam a mestiçagem entre brancos e indígenas, inclusive com ocupação de cargos públicos segundo alvará de 04 de abril de 1755. Para Monteiro (2006, p.53)

Como descendente direto dessa miscigenação com o índio, formou-se o caboclo, que hoje é o elemento mais expressivo e característico da população paraense. Sendo um produto das forças étnicas e telúricas, foi o elemento que mais se adaptou para resistir e conviver com o meio ambiente. Aliás, sem agredir e sem depredar. Não é a toa que estudiosos da Amazônia acham que os caboclos amazonenses e paraenses ainda constituem uma reserva daquilo que há de mais típico e original na formação do Brasil.

3.3.2.2 Pintura “Descanso”, 1935



Figura 28: *Descanso*, 1935. Waldemar da Costa. Dimensões: 79cmx115cm. Acervo do MHEP. Crédito da Imagem: Coordenação de Documentação e Pesquisa do SIM/SECULT.

²⁶ Negróide é correlato à semelhante ao negro, que tem alguma coisa de negro. Relativo à divisão étnica da espécie humana, cujos membros são caracterizados pela pigmentação escura da pele, cabelos muito crespos, nariz achatado e lábios grossos, diz-se do membro desse grupo.

A tela “Descanso” de Waldemar da Costa encontra-se na reserva técnica do Museu Histórico do Estado (MHEP). Traz representado um homem negro deitado apoiado em uma parede que acompanha uma rua pavimentada com blocos de cimento, e insere o observador no título da tela.

Esse trabalho traz uma grande referência às pinturas de Candido Portinari, principalmente a tela “Café”, datada também de 1935. Em “O descanso”, o personagem impressiona pelo tamanho e robustez, ocupando uma posição de horizontalidade na tela. Igualmente ao “Vendedor de Caranguejo”, apresenta os pés descalços e volumosos, chapéu de palha e uma das pernas da calça azul enrolada até o joelho e sem camisa.

Outra semelhança entre as duas pinturas é o encobrimento parcial do rosto, deixando à mostra, no caso de “Descanso”, apenas alguns traços de afrodescendência. A roupa que o personagem veste é simples tanto quanto os objetos que lhe pertencem: uma blusa preta que está sob um par de tamancos de madeira, e sobras de alimentos - um pedaço de pão e cascas de banana - sobre uma folha de papel amassada. Apesar do título, a pintura não alude a um descanso em sua plenitude, pois o corpo está tensionado pelo dobrar das pernas e isso reforça a ideia de ser apenas uma breve pausa na dinâmica do trabalho. O dia está claro; o plano de fundo mostra casas e, bem ao fundo, o que parece ser uma chaminé.

3.3.3 A contribuição da artista Dahlia Déa Rosas (1922 - ?)

Filha de Joaquim Rosas Filho e Dahlia V. Rosas, Dahlia Déa Rosas foi discípula de Carlos de Azevedo, Antonieta Santos Feio e Osvaldo Teixeira.

Participou da exposição de Belas Artes comemorativa ao Cinquentenário da Abolição dos escravos, realizada na Biblioteca e Arquivo Público do Estado do Pará, no dia 13 de maio de 1938. A exposição contou com diversificados trabalhos de literatura, cerâmica, pintura e música. Entre os artistas presentes na exposição, estavam: Arthur Frazão, Percy Deane, Leônidas Monte, Romeu Mariz Filho, Laura Acatauassú Nunes, Barandier da Cunha, Garibaldi Brasil, Antonieta Santos Feio e Dahlia Déa. Nessa exposição, Dahlia Déa apresentou alguns óleos como: o “Retrato de O. P. C.”, “Velho jornalista”, “Paisagem do Guamá”, “Estrada”, “Garças”, “Rosa negra”, “Jaguar”, entre outros.

Em 1941, por ocasião do II Salão Oficial de Belas Artes, a categoria “Prêmios de Animação” abrangeu seções de desenho industrial, desenho escolar e prendas domésticas. Dahlia Déa, Olga Abond, Adalgiza Mendes e Cristina Amaial Gil foram contempladas naquele ano, na seção “prendas”.

No V Salão Oficial de Belas Artes, em 1944, em meio à polêmica decisão do júri, Dahlia Déa, então com vinte e dois anos, exhibe os desenhos “Retrato”, “Natureza Morta”, bem como as obras “Morenas”, “Pupunhas” e “Rosas”. Estes três últimos lhe rendem o Prêmio de Animação pelo conjunto.

Outra participação que se tem notícia da artista Dahlia Déa acontece no VIII Salão Oficial de Belas Artes, em 1947, com a exposição das pinturas a óleo “Adolescência (nu artístico)”, “Faceira”, “Chapéuzinho de Palha”, as naturezas-mortas “Frutas” e “Cajus” e “Retrato de Maria Elena Coelho”.

No levantamento das obras pertencentes ao acervo do Museu de Arte de Belém há três pinturas de Dahlia Déa: “Auto-retrato” (1941), “Preto Velho” (1936) e “Morena de Tranças” (1936).

As pesquisas para coleta de dados para este estudo, no que tange à biografia da artista Dahlia Déa, realizadas nas bibliotecas dos museus locais (MABE e MHEP) e no acervo do Arquivo Público do Estado do Pará, tiveram resultados escassos e insuficientes, inclusive deixando em aberto se a artista ainda é viva e se reside em Belém.

3.3.3.1. Pintura “Preto Velho”, 1936

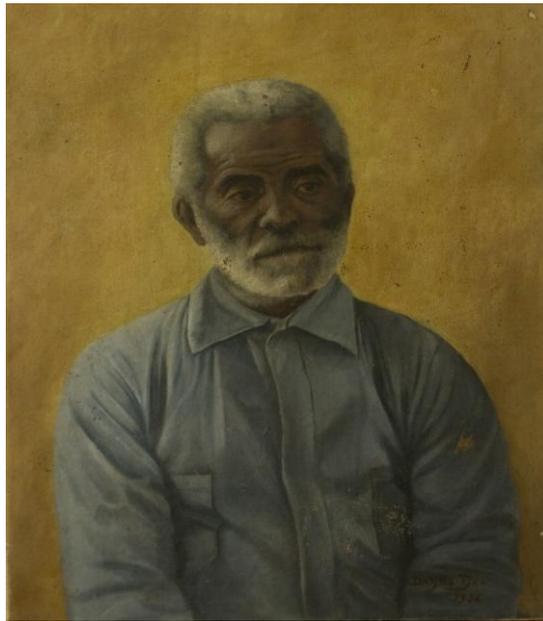


Figura 29: *Preto Velho*, 1936. Dahlia Déa. Óleos/tela. Dimensões: 71cmx56cm. Acervo do MABE.

Este retrato, de autoria de Dahlia Déa, representa um homem negro numa composição piramidal e centralizada na tela. É uma representação que destaca principalmente a fisionomia do rosto do personagem e seu olhar de resignação, porém, distante e indiferente ao observador, diferente da mendiga de Antonieta Feio, que encara o observador.

O “Preto Velho”, de Dahlia Déa, segundo informações de Figueiredo (2011, p. 67), remete ao “Pai João”, personagem tema de canção difundido na época da escravidão no país. Esta produção talvez concretize o esforço da artista para participar da exposição alusiva ao Cinquentenário da Abolição da Escravidão, comemorado em 1938, com uma exposição de arte.

Esta composição é simples, não traz um cenário no plano de fundo e concentra uma associação de tons em degradê, basicamente as cores amarelo e ocre. A blusa de mangas compridas usada pelo personagem tem poucos detalhes, apenas bolsos laterais e ausência de botões. Sua coloração segue o esquema de aplicação de cores em saturação, variando em tons de azul mais escuro e mais claro para indicar área de iluminação, o que também confere a esta peça um ar de envelhecimento. Os cabelos e a barba misturam tons da cor cinza e atestam a idade avançada, confirmada pelas linhas de expressão do rosto.

As pinturas desses três artistas paraenses – Antonieta Feio, Waldemar da Costa e Dahlia Déa – constituem uma pequena amostra das representações direcionadas ao grupo étnico do negro, no trânsito da história da arte brasileira. A apropriação dessas imagens permitiu identificar a inclusão visual do negro na pintura paraense. Os desdobramentos possíveis da percepção dessa presença tendem a ser diversos. Podem envolver o olhar mais indiferente e desprezioso, ou uma percepção estritamente direcionada à virtuosidade dos autores. Contudo, um ou vários olhares estarão atentos ao sentido dessas imagens, instigados a compreender o porquê de suas construções e o que se pode dizer a partir delas; ou seja, quais discursos poderão ser construídos, (re)construídos, sedimentados no imaginário individual e coletivo de uma sociedade que elabora modos de visualizações de si e recepção do outro.

A importância que hoje a imagem ocupa na vida contemporânea reporta à sua condição de pertencimento, sinalizada nos vestígios mais ancestrais da humanidade, desde a pré-história (pinturas rupestres) até os dias atuais. Mesmo a fixação de códigos para a escrita não substituíram o uso de imagem, ratificando entre outros aspectos seu potencial para comunicação. O estudo das imagens, nesta pesquisa, pretende estabelecer uma conexão entre os aspectos visual e o verbal, de modo a situar a experiência estética como uma das formas de percepção/recepção imagética relacionada a um grupo social. É sobre isso que a próxima seção tratará.

4. IMAGEM, REPRESENTAÇÃO E ANÁLISE DAS PINTURAS PARAENSES

Nesta seção, esta pesquisa utiliza as pinturas descritas na seção anterior, pertencentes ao gênero realista-figurativo e produzidas na cidade de Belém, para discutir e analisar imagem e representação do afrodescendente como personagem tema.

4.1 IMAGEM E REPRESENTAÇÃO

Na contemporaneidade, o uso da palavra imagem encontra-se diluído em uma diversidade de significados e produções que não se limitam ao campo visual. O significado correlato mais comum e que parece unir vários contextos relacionados ao emprego do termo imagem, seja ela imagem visual, imagem mental ou simplesmente imagem virtual, é o sentido etimológico da palavra imagem como analogia.

Na definição de Martine Joly (2012, p.38), “Imagem é antes de mais nada algo que se assemelha a outra coisa”. Em termos de construção, pode-se dizer que a imagem nasce da relação entre um sujeito considerado produtor e de outro indivíduo que a reconhece e também é capaz de produzir.

Outra proposição para os estudos envolvendo a imagem a considera como linguagem que possui características peculiares e diferenciadas de outras formas de linguagem da realidade. Seus componentes a tornam uma ferramenta importante de expressão e comunicação.

Historicamente, uma das definições mais antigas de imagem com ênfase no aspecto da semelhança é informada por Platão: “chamo de imagens em primeiro lugar as sombras, depois os reflexos que vemos nas águas ou na superfície de corpos opacos, polidos e brilhantes e todas as representações do gênero” (JOLY, 2012, p.13).

Examinando a abordagem historicista, o homem desde a Pré-história produzia desenhos nas pedras, os quais recentemente foram considerados processos de descrição e representações simplificadas e esquemáticas de indivíduos, animais e objetos inseridos na sua ambiência.

Portanto, deve-se entender que o aspecto de “semelhança”, na verdade, obedece “a observações de regras de transformação culturalmente codificados dos dados do real do que uma cópia desse mesmo real” (*ibidem*, p.66).

Outro campo relacionado, e bastante fecundo, quanto à criação de imagens é o religioso. Para as religiões de origem judaico-cristãs, o uso de imagens como representação divina significou um grande problema na consolidação de uma religião de caráter monoteísta, em virtude da fabricação e adoração de imagens pertencentes a outros deuses e os princípios de uma religião que deveria combater esses cultos.

Tal disputa colocava em lados opostos iconófilos (aqueles que têm preferências por quadros) e iconoclastas (que negam o culto às imagens) diante do questionamento da natureza divina das imagens. Esse fato é significativo quando se lembra de que foi à época do Renascimento o início da separação entre representação religiosa e profana e, por conseguinte, o surgimento dos gêneros de pinturas.

No campo da arte, a ideia de imagem aparece ligada basicamente à representação visual, incluindo-se a produção de afrescos, pinturas, iluminuras, ilustrações decorativas, desenhos, gravuras, filmes, vídeo, fotografias e até imagens de síntese (*ibidem*, p.18).

Os gregos Platão e Aristóteles também ponderaram sobre o uso da imagem e seu poder educativo e de simulacro. Segundo Alberto Manguel (2001, p.21), Aristóteles aludiu “que todo processo de pensamento requeria imagens”. Na fala de Aristóteles esse fato fica evidenciado:

Ora, no que concerne à alma pensante, as imagens tomam o lugar das percepções diretas; e quando a alma afirma ou nega que as imagens são boas ou más, ela igualmente as evita ou as persegue. Portanto, a alma nunca pensa sem uma imagem mental. (Aristóteles, *apud* MANGUEL, 2001, p. 21)²⁷

²⁷ “De anima”, tradução de W. S. Hell (1936).

4.2 ANÁLISE DA IMAGEM

4.2.1 Categorias de análise de Martine Joly (2012)

Considerando o exposto, iniciar a análise de uma imagem artística não é algo simples, especialmente quando se pensa que a disposição de elementos visuais em determinada representação pode enfatizar, tanto em nível individual quanto em nível coletivo, a construção de aspectos sociais e identitários relacionados à representação. A noção decorrente da imagem como descrição de representação identitária pode ser explanada tomando-se como parâmetro a análise psicológica ou sociológica da fenomenologia da imagem. Portanto, compreender uma imagem, torna possível aproximar suas mensagens e especificidades construtivas.

Importante atentar ao fato de que na verbalização da mensagem visual estão incluídas as escolhas perceptivas e de reconhecimento que aparecem na interpretação. Essa relação fundamentada na mudança do percebido ao falado representa a passagem da linguagem visual para a linguagem verbal. Tal processo poderia ser simples se não estivesse permeado de aspectos culturais que influenciam a própria percepção das formas e dos objetos e, conseqüentemente, colocam a semelhança como critério capaz de orientar a percepção através da identificação de unidades de similaridades entre formas da imagem e do mundo (JOLY, 2012).

Isso talvez explique o costume de apreender as representações imagéticas, principalmente as realistas, como produtos elaborados a partir da realidade, ao mesmo tempo em que se insere esse tipo de representação numa tradição de representação ocidental.

As unidades que nela detectamos são “unidades culturais”, determinadas pelo hábito que temos de detectá-las no próprio mundo. Afinal, na realidade, uma imagem, assim como o mundo, é indefinidamente descritível: das formas, às cores, passando pela textura, pelo traço, pelas gradações, pela matéria pictórica ou fotográfica, até as moléculas ou átomos. O simples fato de designar unidades, de recortar a mensagem em unidades passíveis de denominação, remete ao nosso modo de percepção e de “recorte” do real em unidades culturais. (JOLY, 2012, p. 73)

Ainda no contexto analítico, o enfoque semiótico de modo particular colabora para a leitura e entendimento da imagem através dos signos que desempenham seus próprios processos particulares de significação. Para Joly (2012, p. 29): “um signo só é ‘signo’ se exprimir ideias e provocar na mente daquele ou daqueles que o percebem uma atitude interpretativa”.

A autora destaca os estudos de Charles Peirce sobre signos como abrangentes e complexos, referentes a uma estrutura dinâmica que une significante, referente e significado.

um signo tem uma materialidade que percebemos com um ou vários de nossos sentidos. É possível vê-lo (um objeto, uma cor, um gesto), ouvi-lo (linguagem articulada, grito, música, ruído), senti-lo (vários odores: perfumes, fumaça), tocá-lo ou ainda saboreá-lo. (Peirce *apud* JOLY, 2012, p.32)

A autora, com base nos estudos de Pierce, destaca os principais signos plásticos a serem considerados na mensagem visual:

Suporte: meio físico que recebe a imagem;

Quadro: refere-se aos limites físicos de qualquer imagem considerando épocas e estilos de criação, geralmente se apresenta na forma de moldura;

Enquadramento: obedece ao tamanho da imagem. No caso das fotografias, resulta do distanciamento entre o objeto fotografado e lente da máquina fotográfica;

Composição/diagramação: tem papel fundamental na orientação da leitura da imagem, seja ela uma pintura, um plano de cinema, um desenho etc. A composição é uma estrutura sígnica cuja construção respeita ou descarta as influências das convenções herdadas da tradição ao longo de épocas, portanto, é variável conforme o período e os estilos;

Formas: tem seu caráter interpretativo ligado aos aspectos antropológicos e culturais. Para observar as formas dispostas numa mensagem visual e compreender as interpretações que induzem é necessário isolar o que representam e contemplá-las em si mesmas;

Cores e iluminação: igualmente às formas, as cores têm interpretação antropológica e cultural. Sua percepção é cultural, embora pareça natural. Nas palavras do pintor Wassily Kandinsky (*apud* JOLY, 2012), cor e iluminação têm efeito psicofisiológico sobre o espectador; percebidas oticamente, são vividas psiquicamente;

Textura: é uma característica da superfície definida pelas qualidades de seus elementos e sua repetição. Seu uso nas imagens bidimensionais aponta direta ou indiretamente à terceira dimensão, qualidade de espessura e caráter tátil.

A enumeração desses elementos assinala seu significado na criação das mensagens; mostra que o aspecto cultural muitas vezes está por trás de suas escolhas e percepções.

Isso pode ficar mais bem explicado pelos estudos Hans Belting (*apud* CATALÀ DOMÈNECH, 2011), acerca da antropologia das imagens, quando distingue entre o que é visível e o visual. Considerando a relação intrínseca entre esses dois fenômenos, a diferenciação entre eles permite compreender que o visual refere-se aos órgãos da visão, enquanto a apreensão do visível é um fenômeno que vai acompanhando e modificando-se no interior de uma sociedade.

Dessa forma, o visível está ligado à existência de uma realidade cultural e, de acordo com a recepção cultural, sugere espaços para formação de uma visualidade, ou seja, maneiras de conceber o fenômeno visual (percepção visual) a partir de um movimento que sofre ação sócio-histórica e dos meios de difusão de imagem. Isso influencia tanto o visível quanto o visual, implicando na compreensão da visibilidade social como uma maneira de perceber o que uma dada sociedade impõe ver como significativo.

Com o passar do tempo, cada sociedade acaba por gerenciar o visível, como uma categoria antropológica construída por uma cultura que respalda uma visão cultural sobre determinado fenômeno ou mesmo grupo social. Portanto, é interessante notar o imbricamento destes fenômenos na construção histórica e social de ver e negociar culturalmente o Outro.

Nesse âmbito, apresenta-se uma análise da produção artística de Antonieta Santos Feio, Waldemar da Costa Guimarães e Dahlia Déa a partir dos signos plásticos como categorias de Martine Joly (2012).

Quadro 2: Análise com base em categorias de Martine Joly (2012)

| | VENDEDORA DE CHEIRO (1947) | MENDIGA (1951) | PRETO VELHO (1936) | VENDEDOR DE CARANGUEJO (1940) | DESCANSO (1935) |
|---------------------------------|--|---|---|---|--|
| SUPORTE | Pintura a óleo sobre tela | Pintura a óleo sobre tela | Pintura a óleo sobre tela | Pintura a óleo sobre tela | Pintura a óleo sobre tela |
| QUADRO (limites físicos) | Apresenta moldura | Apresenta moldura | Apresenta moldura | Apresenta moldura | Apresenta moldura |
| ENQUADRAMENTO | O enquadramento enfatiza uma construção vertical e com aspectos de proximidade. A personagem está com o rosto de perfil e o corpo levemente inclinado. | Nesta composição, o enquadramento é verticalizado e apresenta proximidade. A posição do rosto é frontal, mas o corpo e a cabeça estão levemente inclinados. | O enquadramento enfatiza proximidade e verticalidade. O corpo e a cabeça discretamente inclinados, favorecendo um olhar interrogativo para a direita da tela. | O enquadramento enfatiza proximidade. As figuras principais da tela por usarem chapéus escondem seus semblantes, enquanto os indivíduos representados um pouco atrás, intercalando os espaços dos primeiros, mostram suas expressões. | O enquadramento nesta tela enfatiza a horizontalidade. O personagem retrado é um homem que dorme à soleira de uma parede que dá para uma rua pavimentada com blocos de concreto. Tem parte do rosto encoberto pelo braço, precisamente a região de seus olhos. |

| | VENDEDORA DE CHEIRO (1947) | MENDIGA (1951) | PRETO VELHO (1936) | VENDEDOR DE CARANGUEJO (1940) | DESCANSO (1935) |
|--------------------------------|--|---|---|--|--|
| COMPOSIÇÃO/ DIAGRAMAÇÃO | <p>A composição está organizada em uma construção axial. Direciona o eixo do olhar do observador para o centro da pintura, apresentando alguns pontos de interesses para toda a estrutura do corpo da mulher, como as flores presas no cabelo, o cordão e seus pingentes. O posicionamento de uma das mãos demarca a cintura e a outra carrega a cesta com cheiro.</p> | <p>A composição desta pintura é piramidal, ocupa mais o lado esquerdo da tela pela inclinação do corpo e principalmente pela cabeça. A construção se dá de modo focalizado especificamente para a face da personagem e a apreensão de sua expressão. Outro elemento que desperta atenção é o chapéu de palha na parte inferior do lado direito da tela por apresentar uma cor destacada das demais tonalidades usadas no restante da composição. Assim, o olhar percorre a estrutura do quadro, passeando entre a cabeça e o chapéu de palha.</p> | <p>A composição é piramidal, ocupando a centralidade da tela (construção axial). O ponto de interesse é focalizado na cabeça levemente inclinada do personagem tema. O rosto revela um semblante de resignação, o que também é demonstrado pelo olhar distante. O posicionamento frontal do personagem torna a composição bastante simétrica. O restante da tela é ocupado por duas grandes áreas. A primeira é representada por uma camisa de mangas compridas, com poucos detalhes como a gola e bolsos, e uso de tons variantes de uma única cor. A segunda área é o fundo da tela, que não apresenta cenário, e segue o padrão de uso de tons variantes de uma única cor.</p> | <p>A composição é piramidal, onde a figura tema (vendedor de caranguejo) ocupa a centralidade da tela (construção em profundidade) e com os demais indivíduos bem distribuídos nas laterais. O quadro apresenta vários pontos de interesse localizados principalmente nas figuras centrais da tela, entre os quais se destacam: os chapéus dos vendedores, a cor mais clara da calça, o cofo (cesto), o caranguejo na parte inferior do quadro e por fim os pés descalços e levemente arredondados. As faces dos vendedores de caranguejo não estão representadas em sua totalidade, apenas aquele posicionado em pé mostra de perfil o nariz e a boca; o segundo, por estar abaixado na direção do cofo, tem seu rosto totalmente encoberto pelo chapéu. Duas outras pessoas aparecem na cena: uma ocupa posição entre os vendedores, o corpo levemente inclinado é acompanhado pelo rosto, tem as mãos dentro do bolso da calça e os pés descalços. A outra personagem é uma mulher sentada, com os olhos fechados e o rosto sutilmente abaixado, as mãos se aproximam para pegar alguns potes deixados no chão.</p> | <p>Esta pintura está organizada em profundidade. Mostra, em primeiro plano, além do homem deitado no centro da tela, vários objetos que preenchem o espaço, à frente e à esquerda em perspectiva: casas e uma chaminé. Os objetos compositivos da cena são de uso pessoal: um chapéu, tamancos de madeira e uma blusa preta sob os tamancos. Na parte inferior da tela, há um papel sobre o qual estão um pedaço de pão e cascas de banana. O homem veste uma calça azul que se destaca na composição que basicamente segue uma paleta de tons marrons. O homem está com uma das pernas inclinadas, enquanto a outra levemente dobrada remete a uma triangulação que se completa com o chapéu apoiado no joelho segurado pela mão esquerda. O outro braço encobre o rosto, deixa visível o olho esquerdo fechado, o nariz, um bigode muito ralo, a boca e parte do cabelo.</p> |

| | VENDEDORA DE CHEIRO (1947) | MENDIGA (1951) | PRETO VELHO (1936) | VENDEDOR DE CARANGUEJO (1940) | DESCANSO (1935) |
|------------------|---|---|--|--|---|
| FORMAS | <p>Linhas verticais representadas por tábuas de madeira dão a ideia de rigidez do segundo plano da pintura e situam o observador quanto ao contexto social da personagem tema da obra. Há um contraste entre essas linhas e as ondulações da silhueta do corpo da vendedora de cheiro, que adquire certo volume pelas roupas.</p> | <p>Nesta composição o fundo é verticalizado por tábuas de madeira. Há uma variação de espaços entre elas, sugerindo uma alternância da largura das tábuas e as frestas entre uma tábua e outra. A blusa apresenta linhas suaves através do drapejamento do tecido que demonstra leveza e suavidade, denunciando o próprio o envelhecimento da peça. O chapéu na base do quadro é formado por dois semicírculos.</p> | <p>Na composição, é predominante a presença de linhas sinuosas, evidenciadas por meio de inúmeras dobras do tecido. Duas linhas verticais indicando o abotoamento da blusa conduzem o olhar do observador do rosto do personagem até a base da tela.</p> | <p>Na composição, sobressaem linhas sinuosas nas silhuetas das figuras humanas. Linhas verticais, horizontais e inclinadas estão visíveis no plano de fundo, especificamente nas velas dos barcos. Algumas formas geométricas aparecem na pintura, são círculos e elipses identificados nos chapéus.</p> | <p>Na pintura, identificam-se linhas sinuosas na silhueta da figura humana e nos objetos, como a roupa sob os tamancos e o papel sob o pão e as cascas de banana. Linhas verticais nas casas em perspectivas e no muro próximo ao corpo do homem. Algumas formas geométricas aparecem no chapéu (círculo) e pequenos retângulos entram na formação dos blocos que pavimentam a calçada.</p> |
| DIMENSÕES | Grande 105x74 cm | Médio 82x 61 cm | Médio 71x56 cm | Grande 150x123cm | Grande 79x115 cm |

| | VENDEDORA DE CHEIRO (1947) | MENDIGA (1951) | PRETO VELHO (1936) | VENDEDOR DE CARANGUEJO (1940) | DESCANSO (1935) |
|--------------|---|--|--|--|---|
| CORES | <p>As cores dispostas na pintura são variadas, vão desde as cores neutras como preto para definir detalhes do rosto (sobrancelhas), o branco e o cinza para demarcar dobras da blusa, aos tons terrosos, como o marrom usado para representar a cor escura da pele e também na cesta de palha em diferentes tons derivados dessa cor. As tábuas localizadas atrás da personagem são mais claras na parte central e superior do corpo, contrastando com a cor da pele, os cabelos pretos e as duas flores, uma branca (jasmim) e outra vermelha (rosa de todo ano) presas ao cabelo. Pequenas formas orgânicas nas cores complementares amarelo e violeta claro remetem à ideia de flores e pelo menos dois tons de verde/azuis sugerem folhas na estampa da saia.</p> | <p>Os tons desta tela são basicamente tons neutros. A cor preta aparece para delinear detalhes no rosto. A cor cinza da blusa divide espaço com algumas manchas amarelas e brancas, atestando a precariedade da roupa. Diferentes tons de marrons aparecem nas tábuas de madeira e também na cor da pele da personagem, acentuando pontos de iluminação. A luz de fora passa entre frestas das tábuas e ganha uma coloração esverdeada. O branqueamento dos cabelos é quase total, mas uma graduação suave ainda permite ver poucos fios escuros na parte de trás da cabeça. Outra zona de cor interessante é o tom ocre usado para representar o chapéu de palha.</p> | <p>A tela apresenta uma variação tonal distribuída em três zonas. A cabeça evidencia o uso das cores neutras preto, branco e cinza e a cor marrom, onde se identifica a cor preta na delimitação de detalhes como as sobrancelhas e demarcação do tênue contato da pele com o branqueamento dos cabelos e da barba que variam em graduação suave do cinza para a cor branca. A cor marrom aparece no preenchimento da pele. Outra área de cor é formada pela blusa, basicamente uma monocromia de tons azuis: tons de azul mais escuro aparecem nos vincos do tecido e no lado direito. O fundo também imprime uma variação da cor amarela ao ocre, que aparece bem mais clara no entorno da cabeça do personagem e gradativamente um pouco mais escura no lado direito e na base da tela. Observa-se na escolha dessas duas cores, embora de forma saturada, o jogo de harmonia por contraste através do uso de cores que são complementares entre si. O azul tem na cor laranja sua complementar. Nesse caso, ela aparece de modo menos saturado (mais suave).</p> | <p>A pintura é formada por uma paleta de cores calmas em tons pastel, como branco nas roupas, nas nuvens do plano de fundo, tons de azuis claros e escuros, manchas em cinza para sombrear algumas áreas das roupas e nas velas dos barcos. Os tons de peles dos indivíduos pintados variam em tons marrons claros. O cesto de palha tem uma variação tonal de amarelo e ocre, assim como o chão onde se misturam ocre e tons de marrons. Potes pintados na cor de cerâmica.</p> | <p>Esta pintura é formada por cores calmas e tons pastel, como tons degradês de amarelado, quase branco, no chapéu, nos tamancos, miolo do pão e na casca de banana. O predomínio é de tons marrons no corpo do personagem retratado, nos detalhes do tamanco e em parte da calçada. Os tons mais escuros aparecem na roupa e nas paredes. A primeira parede está atrás do homem e outra no corredor que dá passagem às casas no fundo da tela. A calça, em tom de azul escuro, recebe um sombreado preto próximo à cintura e chapéu, demarcando o volume da perna.</p> |

| | VENDEDORA DE CHEIRO (1947) | MENDIGA (1951) | PRETO VELHO (1936) | VENDEDOR DE CARANGUEJO (1940) | DESCANSO (1935) |
|-------------------|--|---|--|--|---|
| ILUMINAÇÃO | A iluminação é suave, origina-se da esquerda para a direita e incide principalmente sobre o rosto da personagem. | O ponto de iluminação surge do lado direito e toca de maneira muito discreta uma parte do rosto e o pescoço da personagem. | A luz está localizada na lateral esquerda da tela. A parte superior mostra um pequeno foco de luz na testa e no nariz do personagem. Outra parte que recebe iluminação é o ombro, e nesta área, o azul é mais claro. | A iluminação está localizada na parte esquerda da tela, passando pelo chapéu, abdômen e braços do vendedor que está em pé. | A iluminação é difusa, porém mais concentrada na parte esquerda da tela. Na passagem ao fundo da tela, passa pelo chapéu e abdômen. |
| TEXTURA | Está presente na pintura em várias áreas, como na superfície das tábuas de madeira, no trançado de palha da cesta, na representação da erva de cheiro e das flores presas no cabelo da vendedora, no rendado da blusa e na estampa floral da saia. | Apresenta-se na pintura através da superfície das tábuas de madeiras, no trançado de palha do chapéu, nas linhas de expressão do rosto, no frisado do cabelo e na superfície das moedas e da medalha. | As texturas aparecem na composição através das modulações tonais do plano de fundo, nos vincos do tecido da roupa, nas linhas de expressão do rosto e no frisado do cabelo e da barba. | Encontramos texturas nos cabelos, nas nuvens, nos drapeados das velas dos braços e das roupas, nas tábuas de madeira que formam o chão e no cofo de palha que guarda o caranguejo. | As texturas da composição são encontradas nas manchas da parede e no calçamento da rua. |

4.2.2 Categorias de análise de Maria Emilia Sardelich (2006)

A expressão “leitura de imagem” tem sua divulgação ampliada na área das artes no final da década de 1970, com os sistemas audiovisuais influenciados tanto pela Semiótica quanto pela Gestalt (SARDELICH, 2006).

Para considerar a real amplitude desse processo, é fundamental incluir dois procedimentos essenciais e que atuam em níveis diferentes na totalidade da análise da imagem (JOLY, 2012).

O primeiro procedimento diz respeito à percepção dos elementos compositivos da imagem. Isto significa perceber a imagem através de seus dados formativos, algo que produz um entendimento de certo modo superficial da imagem; ou seja, chega-se à identificação dos elementos compositivos visuais (linhas, cores, formas etc.) e à distinção do tipo de composição (realista, figurativa, geométrica e abstrata) às quais a imagem está relacionada.

Já o segundo procedimento decorre da interpretação da mensagem da imagem, em que a participação de determinado signo desempenha significação bem específica, permitindo com isso analisar melhor a imagem. Deve-se ter clareza de que percepção e interpretação são procedimentos diferentes e como tal devem ser assumidos dentro de configurações distintas, embora existam entrelaçamentos entre eles. Ambos são importantes para se chegar à análise da imagem, principalmente quanto à compreensão sociocultural das imagens.

Tal compreensão sociocultural é necessária, pois tentar colocar a leitura de imagem como fenômeno perceptivo naturalizado é um equívoco. A ideia de naturalização aceita como referência às imagens arroladas numa conjuntura de representação realista ou figurativa consiste antes no estímulo à percepção visual de signos. Isto em si não corresponde à totalidade do processo analítico da imagem. A análise da imagem envolve a interpretação do(s) discurso(s) da imagem, e essa primeira identificação dos signos se formaliza como uma etapa para desvelar os conteúdos tácitos na imagem.

A assimilação dos signos da imagem colabora para separar realidade e sua representação. Quando há alterações dos elementos formadores das imagens, como ausência de perspectiva, dimensões ou uso de cores, está se construindo imagens em que as diferenças anunciadas são capazes de transformá-la em representações equivalentes; isto é, contém referenciais da realidade organizados

de acordo outro arquétipo, que permitem reconhecer e diferenciar realidade e representação. Um exemplo são as imagens catalogadas como figurativas, que necessariamente não representam modelos de imagem realista.

A tendência formalista ou Gestalt aborda a temática da leitura da imagem através do conhecimento dos códigos específicos envolvidos na produção da imagem. Apoiam essa tendência autores como Rudolf Arnheim, Donis a Dondi e Fayga Ostrower, que, grosso modo, pregam os princípios de uma alfabetização visual. Para Sardelich (2006, p. 456-457), “a proposta de leitura de imagem de tendência formalista fundamenta-se em uma racionalidade perceptiva e comunicativa que justifica o uso e desenvolvimento da linguagem visual para facilitar a comunicação”.

Para o autor Josep Catalá Domènech (2011, p. 17) a alfabetização visual significa

aprender a conhecer os fenômenos visuais, ou seja, aprender a expressar verbalmente o que produz visualmente. Mas para isso é necessário saber o que se produz visualmente no âmbito intrínseco da imagem: só assim poderemos dizer algo de fato novo e útil sobre ela.

O entrelaçamento da semiótica com a tendência formalista introduz a análise de imagem, o que Sardelich (2006, p. 454) denomina de noções de denotação e conotação. Para a autora, durante a leitura da imagem o sentido denotativo seria o significado objetivo em termos das descrições de figuras, pessoas ou ações em um espaço e tempo definidos. A conotação ficaria a cargo do intérprete, quanto aos aspectos sugeridos pela imagem ou o que ela comunica e faz pensar o espectador. Dentro dessa estrutura de apreciação da imagem, é importante observar a participação de alguns indicadores como:

Espacial: delimita a percepção da realidade dentro de enquadramentos como esquerda/ direita, acima/ abaixo, fidelidade/ deformação etc.;

Gestual e cenográfico: sensações produzidas a partir da observação dos gestos contidos ou sugeridos pelas figuras, como expressões emotivas concernentes à tranquilidade, nervosismo ou ainda vestuário, maquiagem e cenário;

Lumínico: identifica a origem ou foco da luz. Importante notar que o posicionamento da iluminação poderá interferir em achatamentos, volumes e deformações das representações;

Simbólico: remete à apropriação de signos dentro de um sistema de convenção simbólica;

Gráfico: enfatiza a produção da imagem na perspectiva de perto ou de longe; realista, figurativa;

Relacional: destaca as possibilidades perceptivas das relações entre espaços de tensões, equilíbrios, paralelismos, antagonismos e complementaridades.

A apropriação das categorias acima proporciona uma análise das representações dos pintores mais direcionada aos aspectos simbólico e gestual cenográfico, em que torna possível obter informações que parecem situar o lugar social do negro.

Quadro 3: Análise com base em categorias de Maria Emilia Sardelich (2006)

| | VENDEDORA DE CHEIRO (1947) | MENDIGA (1951) | PRETO VELHO (1936) | VENDEDOR DE CARANGUEJO (1940) | DESCANSO (1935) |
|-----------------|---|--|---|--|--|
| ESPACIAL | A personagem da pintura ocupa a centralidade do quadro, com fidelidade na representação da figura humana, de objetos e elementos da natureza. | A personagem está mais próxima do lado esquerdo da tela, apresenta fidelidade na composição da figura humana e dos objetos distribuídos na cena. | O personagem retratado ocupa a centralidade do quadro, apresenta fidelidade da figura humana. | A figura humana tema da pintura ocupa a centralidade do quadro, enquanto outros personagens equilibram a cena e aparecem distribuídos nas laterais e um pouco mais recuados da figura humana principal, que é o vendedor de caranguejo em pé, pois o outro vendedor está parcialmente abaixado, segurando os cestos de palha. A representação da figura humana tende para o figurativo, não acadêmico, pois apresenta em algumas partes do corpo notórias alterações de proporção. | A figura humana está representada no estilo figurativo em primeiro plano e tem próximo vários objetos que preenchem o espaço à frente. À esquerda, em perspectiva, casas e uma chaminé. O rosto está encoberto pelo braço. |

| | VENDEDORA DE CHEIRO (1947) | MENDIGA (1951) | PRETO VELHO (1936) | VENDEDOR DE CARANGUEJO (1940) | DESCANSO (1935) |
|------------------------------|---|---|--|--|---|
| GESTUAL E CENOGRÁFICO | <p>A expressão do rosto demonstra um ar de seriedade, completado por um olhar interrogativo e ao mesmo tempo distante, direcionado para o lado esquerdo da tela.</p> <p>O plano de fundo, composto pela representação de tábuas de madeira, evidencia o tipo de habitação comumente ocupada por pessoas de poucas condições econômicas.</p> | <p>O rosto é marcado por linhas de expressão, a cabeça inclinada que acompanha o restante do corpo demonstra um aspecto de resignação. O olhar vai ao encontro do espectador.</p> <p>A roupa mais evidente é uma blusa de tecido leve, demonstrando sinais de envelhecimento pela presença de manchas, fendas e puimento da barra das mangas.</p> <p>O plano de fundo é verticalizado por tábuas de madeira, há uma variação de espaços entre elas, sugerindo uma alternância da largura das tábuas e as frestas entre uma tábua e outra.</p> | <p>O rosto revela um semblante de resignação. O olhar está distante e direcionado para o lado direito da tela.</p> <p>A roupa do personagem é uma camisa de mangas compridas na cor azul, com poucos detalhes, como a gola e bolsos.</p> <p>O fundo foi construído por grande zona de cor amarela com suaves graduações tonais, portanto, não apresenta cenário.</p> | <p>A pintura traz a representação de vários indivíduos, os mais emblemáticos, pois denominam a pintura: são os vendedores de caranguejo. Na pintura, tem-se um dos vendedores de caranguejo posicionado em pé, rosto de perfil encoberto parcialmente pelo chapéu, deixa amostra apenas o nariz e os lábios, enquanto outro está com o rosto totalmente encoberto, em virtude do chapéu e da posição para segurar os cestos de palha. Os demais vendedores aparecem em posições diferentes: uma mulher sentada próxima a pequenos potes; o outro surge um pouco mais atrás, intercala o espaço entre os vendedores de caranguejo, sua cabeça está inclinada e trás a mão no bolso. Todos os personagens estão descalços na tela.</p> <p>A roupa dos personagens principais são calças na cor branca e os demais indivíduos tendem para a cor azul e branca. No plano de fundo aparecem velas dos barcos, revelando que se trata de uma feira perto de porto.</p> | <p>Esta pintura está organizada em profundidade, mostra em primeiro plano, além do homem deitado no centro da tela, vários objetos que preenchem o espaço à frente e, à esquerda, em perspectiva, casas e uma chaminé. O homem repousa o braço direito sobre o rosto, deixa visível o olho esquerdo fechado, o nariz, um bigode muito ralo, a boca e parte do cabelo. No plano fundo, aparecem algumas casas e uma chaminé.</p> |

| | VENDEDORA DE CHEIRO (1947) | MENDIGA (1951) | PRETO VELHO (1936) | VENDEDOR DE CARANGUEJO (1940) | DESCANSO (1935) |
|------------------|---|--|---|--|--|
| LUMÍNICO | A iluminação é suave, origina-se da esquerda para a direita e incide sobre o rosto da personagem. | O ponto de iluminação advém do lado direito e toca de maneira muito sutil uma parte do rosto e o pescoço da personagem. | A luz foi colocada lateral esquerda da tela. A parte superior mostra um pequeno foco de luz na testa e no nariz do personagem. A parte do ombro recebe iluminação, é o azul é mais claro. | A iluminação está localizada na parte esquerda da tela. Passando pelo chapéu, abdômen e braços do vendedor que está em pé. | A iluminação é difusa, porém mais concentrada na parte esquerda, numa espécie de passagem que dá acesso ao plano de fundo da tela, passa pelo chapéu e abdômen. |
| SIMBÓLICO | É um personagem característico das feiras da cidade, desempenha uma atividade econômica baseada na venda informal de plantas e ervas aromáticas usadas para perfumar roupas ou fazer banhos cheirosos. Em sua essência, o personagem carrega a retenção de um saber de base tradicional. No cordão da vendedora se notam dois pingentes: um crucifixo e uma figa de pau d'angola. Estes apontando para o diálogo religioso. | A personagem divulga uma condição social pária, visualmente percebida pelas moedas colocadas no chapéu e confirmada pelo título da pintura. Esta representação é significativa quando mostra o segmento negro conectado a um lugar social. | O homem representado nesta tela faz referência à imagem de Pai João, antigo tema de músicas (cancioneiro) no período da escravidão. | É um personagem característico das feiras da cidade, desempenha uma atividade econômica baseada na comercialização de um alimento muito apreciado na culinária paraense. | É um personagem representando um trabalhador em um momento de descanso após uma refeição. O corpo deitado na calçada, os tamancos, a blusa, o papel de embrulho sob os alimentos, o pedaço de pão e as cascas de banana, também no chão da rua, remetem à condição social do trabalhador braçal. |

| | VENDEDORA DE CHEIRO (1947) | MENDIGA (1951) | PRETO VELHO (1936) | VENDEDOR DE CARANGUEJO (1940) | DESCANSO (1935) |
|-------------------|---|--|--|---|--|
| GRÁFICO | Pintura concebida na perspectiva de proximidade. | Pintura concebida na perspectiva de proximidade. | Pintura concebida na perspectiva de proximidade.. | Pintura concebida na perspectiva de proximidade e paisagem em perspectiva. | Pintura de uma perspectiva de proximidade e paisagem em perspectiva. |
| RELACIONAL | O estilo da pintura está no gênero realista, proporciona uma visualização que aponta o equilíbrio dos signos plásticos na elaboração do quadro. | Pintura em estilo realista, exprime equilíbrio na composição dos signos plásticos na construção do quadro. | O estilo da pintura no gênero realista, proporciona uma visualização que aponta o equilíbrio dos signos plásticos na elaboração do quadro. | O estilo da pintura no gênero figurativo, proporcionando uma visualização que destaca partes do corpo mais volumosas. | O estilo da pintura no gênero figurativo, proporciona uma visualização que destaca partes do corpo mais volumosas. |

O processo de leitura com atenção a estas categorias leva a uma análise coerente, pois distribui tanto os signos plásticos quanto os icônicos ou figurativos, dentro de uma representação (realista-figurativa de imagem) que vai além da simples apropriação e organização sónica em dada composição, permitindo ao espectador acrescentar sua visão particular e conhecimentos prévios.

4.2.3 Categorias de análise de Valle Gastaminza (*apud* SARDELICH, 2006)

A representação de imagens, a partir do recorte espaço e tempo, vem despertando interesse, sobretudo de antropólogos e historiadores, para “o uso de imagens como fonte documental, instrumento, produto de pesquisa ou ainda veículo de intervenção político-cultural” (SARDELICH, 2006, p.457). Novos pontos de vista são acrescentados à análise da imagem, como a de situá-la numa condição de construção histórica proveniente de um planejamento por parte de quem a produziu ou a quem se destina e por quê. Isso é evidenciado por Sardelich (2006, p. 457):

tanto fotógrafos como pintores negociam o cenário das imagens que produzem, mas essa negociação não é aleatória, pois visa um público e o que se quer mostrar a este público. O cenário preparado aproxima a imagem de outros interesses ou intenções como, por exemplo, o de apresentar uma determinada realidade e/ou alteração da realidade. No entanto, mesmo que se constitua uma realidade montada e/ou uma alteração dela, fruto da imaginação de um ou mais componentes, a imagem fixada não existe fora de um contexto, de uma situação.

Para a autora, vestígios desse contexto encontram-se dentro e fora da imagem e, por conseguinte, precisam ser observados. Os fragmentos do interior da imagem corresponderiam aos elementos integrantes do próprio cenário, como indivíduos, cabelos, posturas corporais, roupas, utensílios. Os fragmentos do exterior remeteriam ao suporte da imagem, técnicas de produção no momento da produção e os impactos causados ou não nas pessoas.

Em todo caso, para Joly (2012), é mais seguro estabelecer uma análise de imagem não baseada nas intencionalidades do autor; decerto, nem o próprio artista tem total domínio da significação do que produz. Durante este processo é imprescindível ter como referenciais a mensagem, suas significações em determinado contexto e uma proposta de análise de imagem engajada em uma dada epistemologia. Segundo a autora,

A mensagem está aí: devemos contemplá-la, examiná-la, compreender o que suscita em nós, compará-la com outras interpretações; o núcleo residual desse confronto poderá, então, ser considerado como uma interpretação razoável e plausível da mensagem, num momento X, em circunstâncias Y (JOLY, 2012, p. 44-45).

A perspectiva historiográfica para a leitura da imagem contribui para decodificar a relação intrínseca entre o que está manifesto e o que é latente.

As categorias apontadas por Valle Gastaminza (*apud* SARDELICH, 2006, p. 458), apesar de associadas à catalogação da imagem como documento histórico, se configura como mais um processo de leitura da imagem. Neste campo, as categorias envolvidas são:

Iconográfica: reconhece formas visuais que reproduzem ou não algo que existe na realidade;

Narrativa: estabelece uma sequência narrativa entre elementos que aparecem na imagem e/ ou elementos de informação complementar (título, data, local etc.);

Estética: atribui sentido estético à composição;

Enciclopédica: identifica personagens, situações, contextos e conotações;

Linguístico-comunicativa: atribui um tema, um assunto que poderá contrapor-se ou coincidir com as informações complementares;

Modal: interpreta o espaço e o tempo da imagem.

As categorias acima permitem estabelecer uma análise das representações dos pintores pesquisados, enfatizando os aspectos das imagens pelas possibilidades de informações que situam o lugar social do negro.

Quadro 4: Análise com base em categorias de Valle Gastaminza (*apud* SARDELICH, 2006)

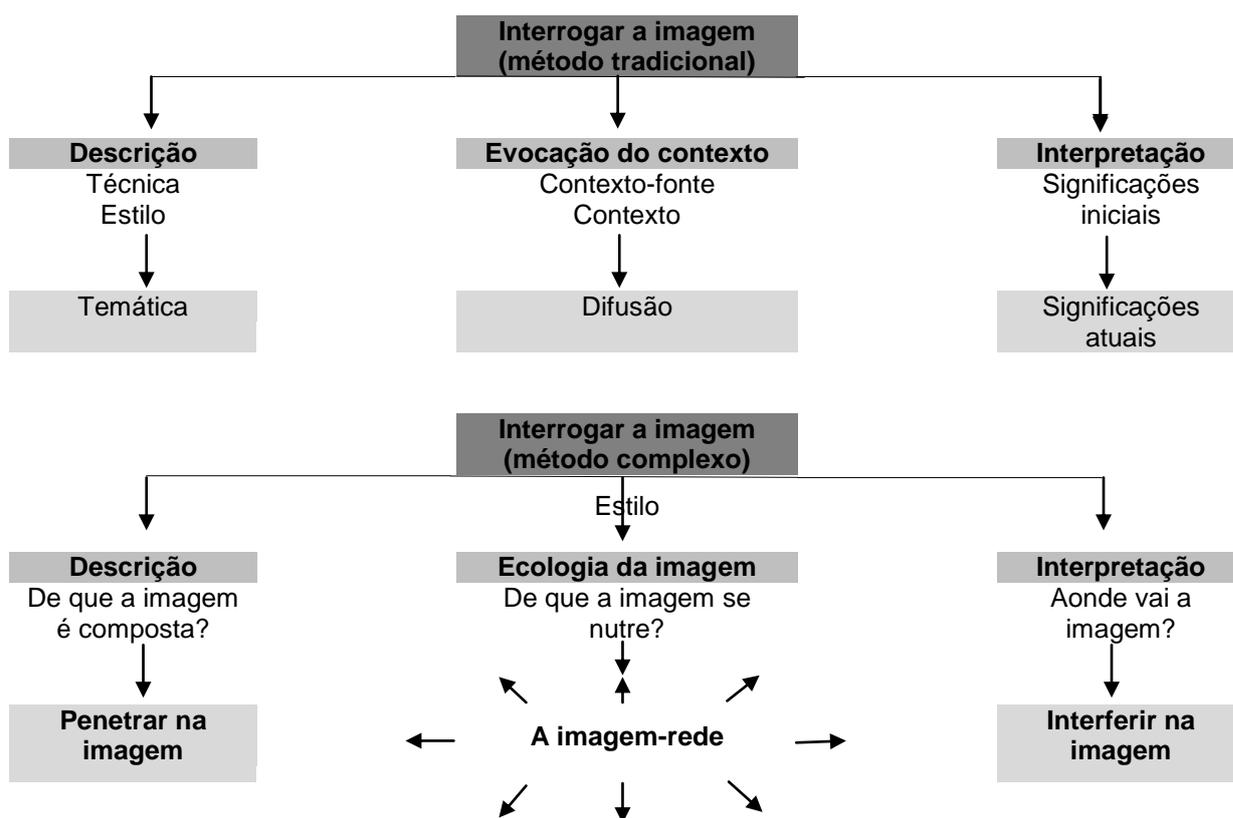
| | VENDEDORA DE CHEIRO (1947) | MENDIGA (1951) | PRETO VELHO (1936) | VENDEDOR DE CARANGUEJO (1940) | DESCANSO (1935) |
|---------------------|--|--|---|--|---|
| ICONOGRÁFICA | Pintura elaborada dentro do gênero acadêmico realista, portanto, há fidelidade na representação da figura humana e dos demais objetos distribuídos na composição. | Pintura elaborada dentro do gênero acadêmico realista, portanto, há fidelidade na representação da figura humana e dos demais objetos distribuídos na composição. | Pintura elaborada dentro do gênero acadêmico realista, portanto, há fidelidade na representação da figura humana e dos demais objetos distribuídos na composição. | Pintura pertence ao gênero figurativo. A figura humana é representada com alterações corporais que demarcam a expressividade e não aspectos realísticos. | Pintura pertence ao gênero figurativo. O personagem traz alterações nas dimensões do corpo que convertem a tela para uma expressividade. |
| NARRATIVA | Os elementos mostrados na composição indicam entre outras informações o produto comercializado (ervas aromáticas), e o diálogo religioso uni no mesmo cordão signos de religiões diferentes. Além destes, é possível identificar dados complementares como o autor e a data. | A pintura apresenta elementos que dão a entender a condição pária da personagem, principalmente pela imagem do chapéu onde estão depositadas as moedas. O título dado a obra ratifica sua condição social de exclusão. | A pintura tem elementos que dão a entender a condição humilde do personagem. Sua roupa é bastante simples. | A pintura concentra referenciais do cotidiano do comércio desenvolvido próximo a áreas de trapiche, onde o fluxo de embarque/ desembarque dita uma dinâmica de negociação de mercadorias diversificadas. | A pintura capta um momento de folga, um breve repouso depois de uma refeição. O corpo, apesar de deitado, manifesta tensões como a perna dobrada, suspensa e mesmo o apoio da mão no chapéu informa se tratar de um momento passageiro. |

| | VENDEDORA DE CHEIRO (1947) | MENDIGA (1951) | PRETO VELHO (1936) | VENDEDOR DE CARANGUEJO (1940) | DESCANSO (1935) |
|---------------------------------|---|---|--|---|--|
| ESTÉTICA | Pintura elaborada de acordo com parâmetros realistas. | Pintura elaborada de acordo com parâmetros realistas. | Pintura elaborada de acordo com parâmetros realistas. | Pintura elaborada de acordo com parâmetros figurativos. | Pintura elaborada de acordo com parâmetros figurativos. |
| ENCICLOPÉDICA | A pintura representa uma figura habitual das feiras e mercados da cidade, à qual se confere um saber tradicional sobre plantas e seus usos. | A pintura mostra uma mulher idosa numa condição de exclusão social, pois retrata a mendicância como meio utilizado para manter a sobrevivência. | A pintura exibe um homem idoso, com roupas simples e um olhar distante, direcionado para a direita da tela. | A pintura traz representados os vendedores das feiras e mercados, especialmente localizados próximos a áreas portuárias. | A pintura representa um homem deitado próximo a uma parede, mais à frente um de papel de embrulho com alimentos indica uma interrupção das atividades de trabalho. |
| LINGUÍSTICO-COMUNICATIVA | O tema da pintura é uma figura de determinado contexto socioeconômico, no caso as feiras e mercados. | O tema da pintura é uma situação de exclusão social. | Esta pintura faz referência a um tema do cancionário do período da escravidão. | A pintura aborda várias pessoas no contexto do comércio e o tradicional vendedor de caranguejo. | A pintura representa um homem num momento de pausa do trabalho. |
| MODAL | A pintura retrata a personagem em um ambiente que, como o título, indica sua atividade econômica. Esta obra faz uma referência à temática negra | A pintura retrata a personagem em um ambiente que, como o título, indica sua atividade econômica. Esta pintura está situada no contexto de produção artística com temática negra. | A pintura retrata o personagem em plano de fundo monocromático. Esta obra pertence ao contexto de produção com temática negra. | A pintura retrata a personagem em um ambiente próximo a um trapiche, demarca um local de trabalho e o título indica sua atividade econômica. Esta obra faz uma referência a temática negra. | A pintura retrata o personagem dormindo numa área urbana. Esta pintura integra produções com temática negra. |

Até agora foram apresentadas várias categorias que permitem “aproximar-se da imagem por muitos caminhos distintos” (CATALÀ DOMÈNECH, 2011, p.31) e favoráveis para entendê-la, interpretar suas mensagens e situar contextos com os quais suas produções se relacionam.

O gráfico a seguir foi elaborado por Josep Maria Català Domènech (2011, p.36). Na primeira parte, divulga um resumo do método de análise tradicional de Laurent Gervereau sobre visão, compreensão e análise das imagens.

Na sequência, o autor complementa o gráfico a partir da apresentação do método mais complexo dessa aproximação da imagem, no qual mostra a ideia de imagem-rede articulada ao conceito de ecologia. Nesse caso, ecologia é uma forma de entender a imagem pela via de sua interatividade, portanto, no mais amplo sentido de contexto. Assim, “a imagem está situada em um contexto, mas se nutre e é resultado de determinada ecologia” (CATALÀ DOMÈNECH, 2011, p.36).



Fonte: Josep Maria Català Domènech (2011, p.36).

4.2.4 Análise a partir das funções da imagem

Considerando que uma única imagem proporciona diferentes interpretações e que em princípio se pode organizá-las de acordo com categorias, parece coerente tentar definir a(s) função(s) realizada(s) por ela dentro de uma estrutura, através de aspectos tornados mais evidentes. De acordo com Català Domènech (2011), as funções da imagem, listadas abaixo, na prática não elimina uma em detrimento da outra.

4.2.4.1 Função informativa [a imagem constata uma presença]

A função informativa da imagem é percebida quando há o empenho em reproduzir algo, na intenção de repassar informações absorvidas através da descrição. Portanto, um dos aspectos valorizados diz respeito ao formato da imagem. A grande variedade de imagens informativas pede atenção para o contexto em que aparecem.

uma foto de jornal é uma imagem informativa, mas um quadro de Delacroix também pode sê-lo, especialmente para nós, para quem é fácil contemplá-lo como documento histórico. A foto do jornalista é informativa em um primeiro nível quando aparece no jornal, mas seu fator estético pode adquirir valor fora do contexto da notícia a que se refere. Da mesma maneira, no quadro de um pintor o primordial é o fator estético, mas logo atrás pode vir o fator informativo, se o quadro é realista. (CATALÀ DOMÈNECH, 2011, p 24)

4.2.4.2 Função comunicativa [estabelece relação direta com o espectador]

Esta função é marcante nas imagens pretendidas para conduzir ou determinar os observadores a atingir um resultado imediato. As imagens publicitárias e as de propaganda política são dois bons exemplos de imagens reunidas em torno desta função. Segundo Català Domènech (2011), por mais que as imagens informativas priorizem especificamente a reprodução, são as comunicativas que lidam com a representação. São a escolha do que reproduzir/informar e a maneira de fazê-lo que criam possibilidades comunicativas. O atravessamento dessas duas funções da imagem implica em pensar na representação apenas como indicativo do real. Parece estranho, mas o autor ilustra que: “representar implica estabelecer uma

distância formal do referente. Nesse sentido, a imensa maioria das imagens representa algo, inclusive aquela que só pretende reproduzi-lo” (CATALÀ DOMÈNECH, 2011, p. 25).

O mais correto para averiguar a função comunicativa se baseia primordialmente em indagar o que interessa à imagem comunicar. Isso dará um maior subsídio para identificar esta função em si.

4.2.4.3 Função reflexiva [proposição de ideias]

Entender a função reflexiva da imagem também leva em conta observar o contexto em que está sendo utilizada, para não reduzi-la exclusivamente ao interesse de expressão de seu autor. Esta função fica evidente em dois tipos de imagens: as usadas para seu criador mostrar seu pensamento e aquelas que sintetizam a expressão de uma ideia.

No primeiro tipo de imagem recorre-se à construção e escolha de imagens bem específicas. É fundamental encontrar na estrutura dessas imagens algo capaz de conectá-las com a ideia proposta.

O segundo tipo de imagem reporta-se ao uso cultural das imagens e da visibilidade social, entendida aqui na perspectiva que cada sociedade irá permitir e delimitar o que deve ser significativamente visível. Oscilando entre presença e ausência, as imagens criam os contornos da visibilidade.

4.2.4.4 Função emocional [cria emoções]

Esta função da imagem surge interligada ao binômio visual e visível de modo bem peculiar, aparece conectada ao visível, sobretudo na imagem aceita como representação visual. É esta representação visual, considerando informações de sua formatação, que estaria por trás do despertar/controlar as mais diversas emoções, ligadas ou não as experiências estéticas.

A seguir, é apresentado o quadro de análise com base nas categorias discutidas por Català Domènech (2011).

Quadro 5: Análise com base em categorias de Josep Maria Català CATALÀ DOMÈNECH (2011)

| | VENDEDORA DE CHEIRO (1947) | MENDIGA (1951) | PRETO VELHO (1936) | VENDEDOR DE CARANGUEJO 1940) | DESCANSO (1935) |
|---------------------|--|---|---|---|---|
| INFORMATIVA | A pintura descreve uma personagem encontrada nas feiras e mercados, responsável pela comercialização de um tipo específico de mercadoria, geralmente vendido por mulheres. | Mostra um personagem que expõe uma situação de exclusão social. | Personagem informa o retrato de um homem idoso. | Personagem relacionado à atividade de comércio em ambientes como feiras e mercados. | Expõe um momento de repouso breve depois de uma refeição. |
| COMUNICATIVA | Diálogo religioso. | Condição pária . | Simplicidade compositiva. | Relações comerciais ambientadas próximo ao trapiche. | Um descanso improvisado. |
| REFLEXIVA | Personagem inserido na tradição de saberes culturalmente pertencentes ao senso comum. | Informa uma visibilidade social desfavorável. | Informa uma visibilidade social. | Personagem inserido numa tradicional atividade do comércio. | Informa uma visibilidade social desfavorável. |
| EMOCIONAL | Lugar social. | Lugar social desfavorável. | Lugar social. | Lugar social. | Lugar social desfavorável. |

4.3 O QUE NOS MOSTRAM OS RETRATOS DE NEGROS NA PINTURA PARAENSE?

O percurso da pesquisa até agora tem tentado mostrar que a análise da imagem pode ser direcionada por diversos enfoques (formal-estético-historiográfico) e, em conformidade com a preferência, categorias de análise são escolhidas e se tornam apropriadas para o tipo de abordagem definida. De maneira particular, toda ação interpretativa da imagem leva em consideração o conteúdo e o suporte, como bem coloca Jean-Pierre Dautun (*apud* CATALÀ DOMÈNECH, 2011, p.33). Para o autor, “ver uma imagem é realizar um ato muito complexo que se aplica ao mesmo tempo sobre o sujeito que mostra (o conteúdo da imagem) e os meios empregados para mostrá-la a nós (suporte da imagem)”.

Català Domènech (2011) explica que Dauntun, quando fala de suporte, condensa nessa categoria a imagem e o meio, pois uma imagem é construída integrando-se a um determinado meio, ao mesmo tempo em que surge como produto de uma técnica concreta (tecnologias). Por exemplo, uma escultura faz parte do meio escultórico e uma pintura do meio pictórico. Porém, há uma fenomenologia intrínseca ao meio que vai além dos limites da obra (imagem) e vice-versa. Por isso, suporte e conteúdo devem ser analisados em conjunto, pois alterações do suporte direcionam um olhar individualizado sobre o conteúdo.

Essa leitura pressupõe a dinâmica de observar o conteúdo da imagem através do suporte e vice-versa. No entanto, esse procedimento pode não acontecer no momento da leitura, porque o conteúdo pode se tornar diretamente identificável mais do que o conjunto de operações atuantes na produção desta imagem. Esse fenômeno é observado nas imagens realistas, sobretudo pela tradição de confundi-la com a realidade. Assim, o processo de descrever uma imagem quase sempre está associado a descrever seu conteúdo, ignorando-se os recursos visuais que a compõem (CATALÀ DOMÈNECH, 2011, p. 34)

Ao verificar a ocorrência da análise da imagem estritamente direcionada ao seu conteúdo, Dautun (*apud* CATALÀ DOMÈNECH, 2011, p. 34) informa a estreiteza do processo de construção do olhar.

É necessário buscar o caminho pelo qual a imagem nos é imposta, os meios pelos quais atua em nós. Já que somos nós que a fazemos falar – o que nos diz não provém dela, mas de nós

mesmos –, o que vem dela é aquilo que nos leva a dizer. Portanto, o que é preciso buscar é o conjunto de meios que nos levaram a perceber algo, e então tirar conclusões dessa percepção. É necessário descobrir como imagem conduz, determina (organiza e até, de fato, manipula) nossa percepção, dirige nosso olhar e com ele as ideias que surgiram desse olhar orientado dessa maneira. Trata-se de aprender a olhar como funciona nosso olhar.

Manter o diálogo entre imagem e meio pode ser útil à interpretação mais instigante e reveladora sobre a imagem, principalmente quando o objetivo é identificar performances especiais ou valores e mentalidades sempre em mutação. (BURKE, 2004, p. 35).

Abordando a perspectiva de compreender as imagens Català Domènech (2011, p. 35) inclui o chamado fenômeno do arquivo; isto é, imagens surgem de um estado de catalogação anterior (descrição, interpretação e contexto) para serem utilizadas no entendimento da visualidade contemporânea. Cita como exemplificação as imagens cinematográficas que se apropriam de imagens diversas ou que recorrem a imagens de arquivo para funções diferentes das que tinham em seu contexto original.

Esse deslocamento esteve nesta pesquisa no momento da revisitação de obras pictóricas de importantes artistas paraenses elaboradas ainda na primeira metade do século XX. Essas pinturas, ao desenvolverem temática em torno da representação negra, formalizam uma possibilidade de abordagem dos pressupostos encontrados na Lei 10.639/2003 e sua relação com o ensino de arte. Principalmente, no sentido de reconhecer esta presença na produção artística de Belém, não desvinculada de um contexto sócio histórico vivido no Brasil.

Tentar construir um processo interpretativo para as representações de negros tem finalidade de ultrapassar a condição primária da percepção dos elementos plásticos para interligar os aspectos mais gerais na descrição das imagens e sua constituição de lugar social e simbólico no imaginário coletivo.

Para estabelecer os pressupostos teóricos à leitura da imagem, alguns métodos e teorias foram largamente difundidos, entre eles a Semiótica, o Método Iconológico de Panofsky e os Estudos Visuais/Cultura Visual. Nesta pesquisa, opta-se por realizar uma abordagem com enfoque na Cultura visual.

De modo abrangente, os estudos realizados naquela área se concentram em estabelecer mecanismos para compreender, diante de tantas diversificadas formas

de imagens, as que contribuem para os indivíduos hoje processarem meios de se verem e serem vistos enquanto grupo social.

Compreender os processos de visibilidade em construção, assim como as manifestações materiais e simbólicas e os efeitos exercidos sobre a identidade individual e coletiva constituem, segundo Kevin Tavin (*apud* MARTINS & TOURINHO, 2009, p. 225), o projeto da cultura visual.

Além do mais, Tavin assinala a característica híbrida desse empreendimento em termos de teorias e metodologias. A intenção *a priori* é analisar as relações entre sociedades, indivíduos e imagens, ou seja, possibilidades de interpretar como vemos, o que vemos e seu contrário: o que não vemos e o que não é permitido ver. Este tipo de discussão tem como princípio o debate entre diferentes formas de leituras (verbal escrito, oral e visual) e seus discursos e torna possível reconhecer o estabelecimento das disputas simbólicas como disputas sociais (KNAUSS, 2006, p.100).

O início dos estudos na área da cultura visual ocorre nos Estados Unidos na década de 1990 em várias disciplinas. Da história da arte aos estudos de literatura, todos se direcionam à elaboração de conceitos para respaldar a recente episteme. Kevin Tavin (2009, p. 226) aponta três definições interligadas na compreensão desta abordagem epistemológica.

Interessa então filtrar nas representações dos pintores aspectos que permitam contextualizar as imagens e ao mesmo tempo trazer à discussão desdobramentos identitários atuais, sem esquecer que se tratam de imagens artísticas. Ver o mundo pelos olhos da arte, isto considerando as criações dos pintores, é ter contato com um tipo de produção que criam visualidades formadoras de nossa cultura (CATALÀ DOMÈNECH, 2011, p. 39).

Nas representações dos negros como referência de discursos sociais, por exemplo, só recentemente aspectos da identidade negra passaram a ser individualizados como valorativos. Por exemplo, a questão de auto declaração étnica, a identidade quilombola, pertencimento étnico etc.

Contextualizando alguns dos personagens ali representados, por exemplo, como será hoje uma vendedora de cheiro, personagem associada às erveiras da feira do Ver-o-peso? Quais saberes tradicionais detém essa profissão? A mendiga e o vendedor de caranguejo, quais fisionomias étnicas possuem? No momento em

que foram representados, quais referências sociais estavam sendo reafirmados para a construção da identidade nacional? E atualmente?

Desse modo, o aspecto desafiador não está na apreensão dos elementos plásticos e sim no processo condutor da intervenção que poderá ser estabelecida a partir desse contato, com ênfase em valores afirmativos e não afirmativos da identidade desse segmento; ou seja, que conexões serão apropriadas para essas obras respaldarem a participação do negro na sociedade paraense sem deixar de lado os signos visuais (plásticos e icônicos) da imagem em consonância com a mensagem visual.

Tem-se a “Vendedora de Cheiro” vestida com saia longa e estampada, traje usado por determinado grupo social no século XIX e primeira metade do século XX (HAGE, 2012), roupa que atualmente pode ser facilmente relacionada com a dança do carimbó (cultura tradicional) em conjunto com o hábito de enfeitar os cabelos com flores; o “Preto Velho” faz referência a personagem inspirador de músicas de rodas (brincadeiras infantis tradicionais); a “Mendiga”, apesar de sua condição humilde, aparece imortalizada num gênero de pintura digna de reis e rainhas.

Cabe aqui por em evidência que as imagens reservam para si uma forma muito singular de aproximação com o espectador. Portanto, não apenas informam sobre algo, mas são capazes de mediar processos educativos individuais e formas de conhecer o outro hegemonicamente e ideologicamente. Segundo Tompson (2001 apud ACEVEDO e NOHARA, 2008 p. 121) os sistemas simbólicos, no qual se podem inserir as representações visuais, por si só não são ideológicos, pois precisam de uma ideologia para assegurar sua participação como instrumentos de transmissão e manutenção do processo ideológico de grupos dominantes. Assinalando o chamado uso social de formas simbólicas.

4.4. CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES VISUAIS NA PINTURA RETRATO

Català Domènech (2011, p. 241) sublinha a discussão em torno do binômio identidade e imagem. Na perspectiva da Cultura Visual, quase sempre traz o domínio da explicação do conteúdo da imagem em detrimento dos aspectos formais. Apesar de parecer incoerente separar forma e conteúdo, alguns estudos sobre interpretação de imagens tendem a realizar uma leitura mais atenta e até exclusiva a um dos dois aspectos citados. Por exemplo, numa perspectiva historiográfica, a

ênfase será dada mais ao conteúdo do que aos aspectos formais presentes na imagem.

Por outro lado, isso se torna bem mais complexo quando se pretende unir identidade (gênero, raça, classe etc.) e imagem, pois pode se manifestar a tendência pela escolha de imagens figurativas, de modo que uma breve análise da imagem poderá recair facilmente no território da forma, deixando parecer aos menos avisados que se esgotaram as particularidades dessa imagem. Ou seja: não se explora o conteúdo simbólico da imagem. Por exemplo, o “Preto Velho” de Dahlia Déa simbolicamente alude a “Pai João” um personagem tema do cancionero popular da escravidão.

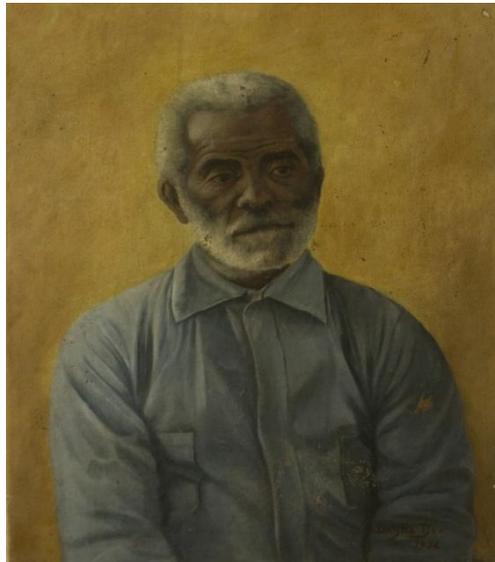


Figura 30: Preto Velho, 1936. Dahlia Déa. Acervo: MABE.

Na verdade, a perspectiva da fenomenologia da imagem mostra que o aspecto formalista (linhas, planos, volumes e cores) estabelece uma ligação fundamental e determinante na construção do que é visível socialmente ou do que uma dada sociedade expressa em termos culturais e do seu imaginário.

Discorrendo sobre a representação de identidade de gênero, a feminista Griselda Pollock (apud CATALÀ DOMÈNECH, 2011, p.243) destaca que:

A representação deve ser entendida como uma relação social promulgada e realizada por meio de exigências específicas à visão, assim como modos igualmente específicos de organizar espaços imaginários e corpos para o olhar.

Para o autor, as questões de gênero exemplificam de modo seguro a complexidade empregada no agenciamento das representações visuais contidas no desejo de reafirmar identidades. Esse fenômeno se torna mais evidente quando se tenta de alguma maneira cristalizar formas específicas e estereotipadas de representação sociais. De acordo com Català Domènech (2011, p. 243),

Esse parâmetro duplo é encontrado sempre que determinada minoria - social, sexual, cultural - enfrenta as formas hegemônicas da representação. Já que representar significa uma entrada em cena ligada a certas estratégias das quais o observador também faz parte, a análise da imagem se transforma em uma luta ideológica para colocar em evidência o viés de determinadas formas de representar o corpo, as relações sociais, a subjetividade, tudo que a visão oficial esconde por trás do véu de um suposto realismo das imagens.

Considerando o tipo particular da maioria das imagens incluídas na pesquisa, pinturas retratos, importa entender a influência desse gênero de pintura ao longo da história da arte na articulação de identidades visuais. O gênero de pintura retrato é entendido como uma representação de uma figura individual ou de um grupo construído através do modelo vivo, fotografias ou até a memória. Este gênero de pintura está ligado à ideia de mimese o que explica sua difusão nas escolas de arte para o aprendizado de técnicas de pintura. Enquanto gênero, o retrato se torna autônomo no século XIV, mas sua longevidade está relacionada à civilização egípcia e ao mundo Greco-romano.

Na explanação de Català Domènech (2011, p.244), este tipo de pintura foi muito comum à prática de representar identidades até o surgimento da fotografia. Representava grosso modo um compromisso entre o pintor e o modelo, e mesmo sendo um produto com a preocupação de mostrar uma verdade visual, não estava isenta das ações interpretativas do seu autor e tampouco das interferências do modelo.

Decerto o pintor clássico, no momento exato da produção do retrato pictórico, por exemplo, executa a difícil tarefa de emoldurar a aparência externa de seu modelo (não excluindo a possibilidade de esta ter sido manipulada por ambos) arraigado numa determinada temporalidade e espacialidade, bem como assume o compromisso de levar essa representação para o porvir. De acordo com Català Domènech (2011, p. 159), houve uma época em que a pintura atuou como meio dominante de expressividade visual, e naquele momento operou no sentido de

controlar categorias de tempo e espaço, como se deixar afetar por elas. Assim, o pintor, ao trabalhar nessas categorias, torna significativo o conceito de forma.

Além disso, é capaz de torna-se uma espécie de psicólogo visual, no dizer de Català Domènech (2011, p. 244), conferindo às suas habilidades técnicas a sagacidade necessária para suportar as pressões por parte daqueles que insistem em forjar ou conservar uma forma específica de representação visual. O autor cita os retratos de autoria de Goya dos membros da família de Carlos IV como reveladores de uma leitura crítica do pintor sobre estes personagens.

Isso é essencial para entender a pintura em si, incluindo nesse caso o gênero retratos, como uma elaboração artística originária de uma representação mental, colocada, portanto, entre a imaginação e a visão, no *intermezzo* entre a visão de alguém sobre o outro e do outro sobre o modelo. Sobre este assunto Peter Burke (2004, p. 31) é categórico ao afirmar o simbolismo presente no gênero retrato pintado:

muitos de nós possuímos um forte impulso para visualizar retratos como representações precisas, instantâneos ou imagens de espelho de um determinado modelo como ele ou ela realmente eram num momento específico. É necessário resistirmos a esse impulso por diversas razões. Em primeiro lugar, o retrato pintado é um gênero artístico que, como outros gêneros, é composto de acordo com um sistema de convenções que muda lentamente com o tempo. As posturas e gestos dos modelos e os acessórios e objetos representados à sua volta seguem um padrão e estão frequentemente carregados de sentido simbólico. Nesse sentido, um retrato é uma forma simbólica.

Quando discute a questão realista da fotografia, e sua relação com a representação do corpo, Català Domènech (2011, p. 246) afirma que a pintura também produz um corpo para representação com os mesmos dispositivos, mas o faz a partir da ficção.

Enfatiza a funcionalidade do aspecto realista para se analisar o teor simbólico na representação visual, propiciando localizar formas articuladas do que denomina arquiteturas do imaginário. Isso é corroborado por Burke (2004, p.32), quando explica que certos acessórios incluídos numa representação desempenham um papel de propriedade, alcançam o patamar de objetos simbólicos, pois pertencem a papéis sociais definidos.

Na pintura de Joshua Reynolds, em que representa Lord Heathfields, faz alusão à posição social de destaque (governador de Gibraltar) desse personagem, ao retratá-lo segurando uma grande chave.



Figura 31: *Lord Heathfield* (Governador de Gibraltar), 1787. Joshua Reynolds. Óleo s/ tela, National Gallery, Londres.

O mesmo tipo de objeto simbólico pode ser percebido na pintura “Vendedora de Cheiro” (1947), personagem retratada por Antonieta Feio, em que o uso das flores jasmims brancos e uma rosa-de-todo-ano vermelha presas no cabelo faz referência a um típico penteado usado pelas mamelucas na cidade de Belém. Outro objeto bastante significativo em sua vendedora é o colar que traz dois pingentes religiosos de matrizes diferentes, um crucifixo dourado e uma figa de pau d’ angola.



Figura 32: *Vendedora de cheiro*, 1947 Antonieta Feio. Acervo MABE.

Na outra pintura de autoria de Antonieta Feio, “Mendiga” (1951), o chapéu de palha com algumas moedas, colocado na base inferior da tela informa o lugar social ocupado por uma mulher idosa negra. Seu olhar completa a cena de resignação, ao mesmo tempo em que encara o espectador e lança sobre este um olhar interrogativo à sua pária condição social,



Figuras 33 e 34: *Mendiga*, 1951. Antonieta Feio. Acervo: MABE.

Os trabalhadores de Waldemar da Costa também nos informam um lugar do negro no mercado de trabalho. É evidente que isso não é um discurso totalizante, mas historicamente são apontadas diferenças socioeconômicas e níveis de escolaridade entre brancos e negros no Brasil.



Figura 35: *Vendedor de Caranguejo*, 1940. Waldemar da Costa. Acervo: MABE.



Figura 36: *Descanso*, 1935. Waldemar da Costa. Acervo: MHEP.

Assinalar essa condição empreende uma reflexão às mudanças sociais mais contemporâneas, no sentido de promover maior acesso à educação e compromisso do governo federal em elaborar ações afirmativas de enfrentamento das desigualdades raciais.

O processo de leitura/análise de imagem pretendido na pesquisa torna possível interligar os atravessamentos socioculturais ao processo de construção da visualidade e seu desvelamento, ponderando principalmente a condição informativa que a imagem realista ou figurativa retém.

Ao explicar a condição de autonomia da imagem, CATALÀ DOMÈNECH (2011, p. 43) propõe entendê-la como sintoma do próprio processo de visualização. Esse fenômeno parece respaldar a presença de inúmeras construções visuais que levam a um consenso, ou ainda àquelas homogeneizantes de indivíduos a determinados tipos de representações, criando com isso formas estereotipadas de recepção. Por exemplo, a sensualidade da mulher negra ou a ingenuidade/simplicidade do homem do campo como sintomas de um modo de ver. As imagens são expressões que se transformam, pela articulação de formas mais representativas ou formativas, em visões emocionais que despertam o olhar do espectador.

A autonomia da imagem, anteriormente assinalada pelo autor, age no sistema social como uma maneira de entender aspectos da cultura que as criou, porque aparecem como sintomas dessa cultura. As motivações (pulsões) do autor e mesmo as condições dos espectadores. Assim, acredita-se que dependendo da complexidade tipológica da imagem (estrutura compositiva-estética ou meios tecnológicos) esta pode ser construída de maneira a agregar uma variedade de sintomas. A esse respeito o autor comenta: “as imagens são uma efervescência de sintomas que se expressam, entre outras coisas, por intermédio de sua estrutura visual, sendo preciso interrogá-las para extrair esse tipo de significado que a percorre sob a superfície” (CATALÀ DOMÈNECH, 2011, p. 43).

Para Català Domènech (2011, p. 254), as imagens simbólicas, isto é, aquelas pertencentes ao campo do imaginário, operam em dois sentidos principais: o primeiro seria na transformação do imaginário e o segundo como uma maneira de expressá-lo. Essas imagens, ao estarem ligadas a camadas do imaginário social ou cultural, têm despertado muito interesse de antropólogos e historiadores das mentalidades que veem nelas a possibilidade de estabelecer uma compreensão

sobre os arranjos sociais ou a própria cosmo visão de determinada sociedade sobre si e sobre o outro. Walter Benjamin avalia essa como dialética, ressaltando sua capacidade de representar elementos materiais de determinada sociedade e seus estados mentais (CATALÀ DOMÈNECH, 2011, p. 255).

As formas do imaginário assinaladas anteriormente constroem mecanismos para manter padrões preconcebidos ou convencionais utilizados de certo modo para delimitar, filtrar ou mesmo adjetivar a visualidade social, ou seja, agem dentro do “ver” e, sobretudo do “como ver”, à medida que engendram formas estruturantes no interior do imaginário. Esses padrões foram organizados em camadas acumulativas como expõe Català Domènech (2011, p. 252-253):

O imaginário pessoal: relativo à nossa cultura visual particular. São as imagens que conhecemos e que nos afetam pessoalmente. Varia de uma pessoa para outra, apesar de estar muito interconectado com outros imaginários.

O imaginário social: correspondente à visualidade relativa à sociedade em que estamos imersos. Existem diferentes graus, que podem ir desde o entorno social imediato, por exemplo, uma cidade ou um país, a estruturas sociais mais complexas, como uma classe social. Ainda que os meios de comunicação contemporâneos tendam a homogeneizar as visualidades e, portanto diluir as distinções entre as diferentes visualidades pessoais, sociais e de classe, a verdade é que ainda se produzem diferenças profundas entre elas, devidas a questões psicológicas e ideológicas.

O imaginário cultural: refere-se ao que cada sociedade dita o que se pode ver, mas também como se pode ver.

O imaginário antropológico: relacionado com as estruturas profundas que dão lugar à formação das imagens. Nesse aspecto encontramos desde o funcionamento do inconsciente freudiano até os arquétipos de Jung, passando pelos denominados temas de enquadramento de Bialostocki.

Uma das implicações da pesquisa não está somente em compreender que as representações elaboradas pelos artistas se direcionam a exibir personagens populares, como a vendedora de cheiro ou o vendedor de caranguejo, a partir de um grupo étnico específico. Mas em entender as possíveis estruturas que atravessam camadas do imaginário e produzem uma forma de apresentação e assimilação desse grupo, regularizada por construções estereotipadas.

A percepção das pinturas artísticas expostas no corpo da pesquisa raramente sonega um olhar contemplativo, às vezes deslocado à virtuosidade dos pintores na escolha dos elementos plásticos icônicos. Contudo, espera-se que tal fruição da

imagem não conduza ao engessamento do olhar ou a torná-lo ingênuo para aspectos simbólico-discursivos na mensagem visual.

4.5 ESTEREÓTIPOS E DISCURSOS IMAGÉTICOS

O homem só recentemente começou a pensar no Outro, com “O” maiúsculo. Burke (2004) revelou que esse interesse tem aprofundado discussões sobre identidade cultural e encontros culturais, assuntos que resvalaram nos debates sobre multiculturalismo na década de 1960.

O termo multiculturalismo (CASHMORE, 2000, p.371) faz referência ao ideal de coexistência harmoniosa entre grupos étnicos ou de culturas no contexto de uma sociedade marcada pelo aspecto da pluralidade cultural. O alcance do termo fez de sua aplicação uma forma de ideologia social estabelecida entre Estado e os preceitos de aceitação das diferenças, sobretudo étnicas. O debate envolto deste termo é amplo e polifônico.

Na educação, há discursos que evocam o multiculturalismo ao sentido de bricolagem no currículo escolar de aspectos de diferentes culturas no intuito de promover encontros positivos. Outros, no entanto, percebem na forma celebratória das diferenças um enfoque velado, de não trazer no bojo das intervenções educativas situações de discriminação e preconceito. As contradições que permeiam os sistemas educativos são reflexos das próprias de contradições e mudanças, ainda mais amplas, na organização da vida social local/global.

Então, como orientar a abordagem multicultural na relação ensino-aprendizagem? Se ainda prevalecem situações que caracterizam identificar determinado grupo étnico abalizado pela presença de estereótipos, os mais variados, que informam mesmo que involuntariamente um modo para se conhecer o Outro.

Tomando Peter Burke como referência, existem dois comportamentos para entender o processo de criação e vinculação de ideias sobre o Outro, em especial quando se deparam grupos culturalmente diferentes. O primeiro decorre em estabelecer uma aproximação consciente ou não, que *a priori* nega ou ignora as diferenças culturais. Trata-se de perceber o outro como parte do eu. Cita como exemplos a assimilação de um guerreiro mulçumano Saladino pelos cruzados como

um cavaleiro ou a interpretação da escultura de Brhama, Vishnu e Shiva por Vasco da Gama como referência à Santíssima trindade (BURKE, 2004, p. 153-4).

O outro modo vai ao sentido contrário, articula consciente ou inconscientemente a concepção de oposição entre os indivíduos. Esta segunda forma está muito mais próxima do modelo de colonização realizado no Brasil, primeiro com os indígenas e mais adiante com os africanos e seus descendentes. Assim, os europeus puderam tornar consistente um discurso etnocêntrico e hegemônico para reprimir populações inteiras infiltrando em suas mentalidades parâmetros de inferioridade diante dos europeus.

O encontro é pensado aqui em diferentes campos (literários ou visuais), entre culturas ou o “Outro” que acomoda a criação uma visão permeada por aspectos estereotipados tanto de uma quanto de outra (BURKE, 2004). Para Burke (2004), a palavra “estereótipo” torna incisiva a associação entre imagem visual e imagem mental. Elucida a concepção de numa perspectiva, não de falsidade, mas de exagero de aspectos e omissão de outros.

O estereótipo pode ser mais ou menos tosco, mais ou menos violento. Entretanto, necessariamente lhe faltam nuances, uma vez que o mesmo modelo é aplicado a situações culturais que diferem consideravelmente uma das outras. Burke (2004, p. 156)

Outra definição de estereótipo, mais restrita ao contexto das relações raciais e étnicas, está associada à ideia de generalização excessiva de comportamentos ou de características de membros de determinado grupo. Esta construção pode acontecer no sentido positivo ou negativo, mas quase sempre repercute numa avaliação negativa (CASHMORE, 2000, p. 194).

O uso predominante de estereótipos raciais e étnicos mostra uma estreita relação com a difusão de preconceitos. Portanto, dificilmente a discussão sobre estereótipo aparece isolada de temas como preconceito, discriminação racial e exclusão social.

No processo de análise de imagens, de base figurativa, tão importante quanto definir as formas de chegar à imagem, é tentar estabelecer uma interação da mensagem visual com a realidade, permitindo o maior/menor distanciamento ou aproximação da imagem com a realidade. Quando nos reportamos às representações negras pesquisadas, veremos que o tipo de representação individual

e ambiental (contexto) não se distancia muito do que era e ainda é produzido em termos de construção imagética na perspectiva da arte afrobrasileira. Se por um lado o discurso imagético aponta para um determinado lugar social do negro e formas estereotipadas de assimilação sociocultural, é preciso retroceder na história para entender que tal fenômeno é herdeiro de teorias raciológicas e sistema de dominação eurocêntrica.

Fazer o percurso na contramão, isto é, assinalar a presença do negro na formação da cultura brasileira em várias instâncias, é uma atitude coerente e favorável ao que os movimentos sociais consideram “direito à diferença”. O teórico Joan Scott (*apud* FLEURI, 2006, p. 500) sugere, para o entendimento sobre diferenças entre grupos sociais, transpor a combinação igualdade/diferença, cogitando ser mais prudente pensar na “diferença dentro da diferença”. Essa concepção também está próxima ao conceito de diversidade cultural pela ótica de Homi Bhabha (1998). A diversidade cultural pela ótica de Bhabha contempla uma atenção em perceber a cultura como:

um objeto de conhecimento empírico, reconhecendo conteúdos e costumes culturais pré-dados. A diversidade representa uma retórica radical da separação de culturas totalizadas, que se fundamentam na memória mítica de uma identidade coletiva única. (FLEURI, 2006, p. 500)

Por isso pensar a “diferença” pela perspectiva deste autor é inseri-la no próprio processo de enunciação da cultura, ou seja, sobre o que dito e vivido socialmente pelos indivíduos. Algo que retoma novamente a ideia do tempo pedagógico e do tempo performativo na história de nação.

Pelo exposto na pesquisa a abordagem da leitura de imagem no ensino de arte ao se deter especificamente as representações de um segmento étnico tomando-se o aspecto da diferença, acumula esforços à análise da imagem a favor do processo de visibilidade afrobrasileira com alteridade e respeito à diferença. Afinal, o que realmente importa do ponto de vista educativo é promover encontros e a difusão de metodologias sobre a leitura de imagem que possam ampliar as concepções de ler, variando da superficialidade da imagem até a complexidade de seu discurso ideológico.

Segundo Fleuri (2006, p. 501) “o conceito da diferença indica uma nova perspectiva epistemológica que aponta para a compreensão do hibridismo e da ambivalência, que constituem as identidades e relações interculturais”.

Isso só deixa evidente que o ato de ler a imagem/como ler a imagem é algo definido por escolhas, pode atuar como uma ação meramente reveladora dos signos visuais (formas, texturas, cores, linhas), mas, pode ser direcionado aos aspectos historicistas, simbólicos, dialéticos, gestuais etc. bem como estar a favor da informação, distração, formação e, principalmente da transformação.

TECENDO DIÁLOGOS ENTRE A REPRESENTAÇÃO NEGRA E O ENSINO DE ARTE NA CIDADE DE BELÉM (à guisa de conclusão)

A pesquisa procurou elucidar de modo objetivo como as representações dos artistas Antonieta Feio, Waldemar da Costa e Dahlia Déa contribuem para abordar a Lei 10.639/2003 pela via do ensino de arte, observando que a qualidade de um gênero de pintura que não foge da negociação da imagem. Falar de uma apreensão do segmento afrobrasileiro com base nessas representações não implica em numa leitura da imagem reduzida a um olhar estético formal, mas permite dialogar com o aspecto social e seus atravessamentos na análise das imagens.

A visualidade afrodescendente no contexto da arte brasileira nacional foi um grande motivador para investigar sobre a representação artística negra na cidade de Belém e formas de aproximação da imagem.

Recorrer a espaços e instituições como museus e galerias para revisitar a representação artística negra na cidade de Belém é um desafio interligado à construção de uma educação voltada para as relações etnicorraciais de modo democrático. Seus acervos são espaços de percepção e análise de discursos pelos quais a diáspora afrobrasileira está inserida na cena artística paraense e nacional. São reveladores, a partir da visualidade, de oportunidade do exercício de identidade na ambiência da formação sociocultural do Brasil, atentando para como esse processo paulatinamente foi sendo construído ao longo de muitas décadas, ancorado muitas vezes em aspectos da miscigenação e da democracia racial.

A ausência do reconhecimento da cultura negra requer a busca de ações reparadoras em sua natureza, de modo que a identidade tanto afrobrasileira quanto a indígena esteja inserida nas reivindicações do ensino da diversidade cultural e social do país. Priorizar uma educação valorativa desse aspecto é fundamental à promoção do respeito às diferenças dos inúmeros atores envolvidos no processo de ensino-aprendizagem, do qual também fazem parte os educadores. Tomando como foco o segmento afrobrasileiro, é inconteste a necessidade de ações no sentido de dar visibilidade à cultura negra e suas formas de expressão e, neste caso, representações visuais, pois a construção da identidade étnica e sua afirmação se dão no embate com outros grupos sociais.

Entende-se que a aprovação da Lei 10.639/2003 e sua inserção na LDB 9394/96 foi um acontecimento importante para a correção das injustiças racialistas

que durante décadas ocasionaram uma restrição à história, à cultura negra e ao negro o direito a vivenciar um currículo escolar que contemple sua participação na história brasileira, construída a partir de um outro prisma, que supera o estereótipo de escravo. Talvez a razão mais coerente para se estudar hoje a História da África, qual seja, o entendimento da tessitura da cultura brasileira e do Brasil cadinho, confirme a relevância dessa temática.

A inclusão dessa lei na ambiência escolar consolida o desejo de reafirmar a Cultura Africana e a Arte afrobrasileira não limitadas a comemorar datas pontuais como o Dia Nacional da Consciência Negra, mas, principalmente em permitir aos alunos o contato mais imediato e direto com formas de expressão da/sobre a cultura negra.

REFERÊNCIAS

ACEVEDO, Claudia Rosa; NOHARA, Jouliana Jordan. Interpretações sobre os retratos dos afro-brasileiros na Mídia de Massa. **RAC**, Curitiba, edição especial 2008, p. 119-146.

FLEURI, Reinaldo Matias. Políticas da diferença: para além dos estereótipos na prática educacional. **Educ. Soc.**, Campinas, vol.27, n.95, p. 495-520, maio/agosto. 2006. Disponível em: <http://www.cedes.unicamp.br>. Acesso em: 20/04/2013.

BELÉM. Fundação Cultural do Município de Belém. **Museu de Arte de Belém: memória & inventário**. Belém, 1996.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução: Myriam Ávila et alli. Belo Horizonte: ED. UFMG, 1998.

BRASIL. MEC. SEPPPIR (Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial. **Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das relações etnicorraciais e para o ensino da História e Cultura Afro-brasileira e Africana**. Brasília: SEPPPIR, 2005.

BURKE, Peter (Org.). **A escrita de história: novas perspectivas**. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Editora da UNESP, 2008. (Biblioteca Básica)

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular: história e imagem**. Tradução: Vera Maria Xavier dos Santos – Bauru - SP: EDUSC, 2004.

CARVALHO FILHO, Sílvio de Almeida. História da África: o revogar de um interdito. In: **Educação, cultura e literatura afro-brasileira: contribuições para a discussão da questão racial na escola**. p. 114-16

CASHMORE. Ellis. **Dicionário de relações étnicas e raciais**. Tradução: Dinah Kleve. São Paulo: Summus, 2000.

CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO DE BELAS ARTES, comemorativa do Cinquentenário da Abolição dos escravos, realizado na Biblioteca e Arquivo Público a 13 de maio de 1938.

CONDURU, Roberto. **Arte afro-brasileira** (Projeto pedagógico). Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2007.

COSTA, Tony Leão da. Carimbó no Pará de. **Artecultura**, Uberlândia, v12, n.20, p.61-81, jan.-jun. 2010. Disponível em: <http://www.edufu.ufu.br> Acesso em: 25/04/2013.

CUNHA, Mariano Carneiro da. Arte Afro-brasileira In: ZANINI, Walter (Org.). **História Geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walter Moreira Sales, 1983. p. 973-1033.

CATALÀ DOMÈNECH, Josep M. Català. **A forma do real** – Introdução aos estudos visuais. Tradução Lizandra Magon de Almeida. São Paulo: Summus, 2011.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. **Janelas do passado, espelhos do presente:** Belém do Pará, arte, imagem e história. Belém: Prefeitura Municipal de Belém-Fundação Cultural do Municipal de Belém: FUMBEL, 2011.

FIGUEIREDO, Napoleão. **Presença africana na Amazônia Colonial.** Belém: Secult, 1990.

FOLDER DA EXPOSIÇÃO PANORÂMICA DE WALDEMAR DA COSTA (2004). Sala Antonio Parreiras - Museu Histórico do Estado do Pará - MHEP.

GODINHO, Sebastião. Antonieta dos Santos Feio: pintora esquecida do Pará (I e II). **Jornal Diário do Pará**, 19 fev. 1987, Cadernos 1 e 2, p.5.

GODINHO, Sebastião. Uma pintora esquecida. **Jornal O Liberal**. 09/09/1990.

GONÇALVES, Carla Alexandra. **Para uma Introdução à Sociologia da Arte.** [s.l.]: Bubok Publishing S.L., [s.d.].

GONÇALVES, Maria Alice Rezende (Org.). **Educação, cultura e literatura afro-brasileira:** contribuições para a discussão da questão racial na escola. Rio de Janeiro: Quartet: NEAB: UERJ, 2007. (Coleção Sempre Negro vol. 2).

GOVERNO do Pará, Departamento de Educação e Cultura, Biblioteca e Arquivo Público. Exposição de Motivos apresentada pelos membros do júri do 5º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 1944.

GOVERNO do Pará, Divisão de Imprensa e Propaganda. 5º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 04 de agosto de 1944.

HAGE, Fernando. VIII Colóquio de Moda- 5º Congresso Internacional. Disponível em: <http://coloquiomoda.com.br/anais/anais8-2012>.

http://bd.camara.gov.br/bd/bitstream/handle/bdcamara/2762/ldb_6ed.pdf?sequence=7. Lei de Diretrizes e Bases da Educação 9394/96). Acesso em: 14/04/2013.

<http://www.ibge.gov.br/home/censo2010>.

<http://www.censo2010.ibge.gov.br/resultados>.

<http://www.itaucultural.org.br>. (pintura retrato) Acesso em 25/04/2013.

INSCRIÇÃO DE DAHLIA DEA ROSAS no V Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 1944.

JOLY, MARTINE. **Introdução à análise da imagem.** Tradução Marina Appenzeller. 14. ed. Campinas, SP: Papirus, 2012. (Coleção Ofício de Arte e Forma)

JOHNSON, Allan G. **Dicionário de sociologia: guia prático da linguagem sociológica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

LOBATO, Monteiro. Paranóia ou mistificação? A propósito da exposição Malfatti de. Disponível em: <<http://www.pitoresco.com/brasil/anita/lobato.htm>>. Acesso em: 01/03/2013.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

MARTINS, Raimundo e TOURINHO, Irene (Org.). **Educação na Cultura Visual: narrativas de ensino e pesquisa**. Santa Maria: Editora da UFSM, 2009.

MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história interfaces de. **Tempo**, Rio de Janeiro, vol.1, nº 2, 1996, p. 73-98.

MODESTO, Rosângela. “O uso de plantas medicinais nas religiões afrobrasileiras e suas contribuições culturais” (artigo IFPA) 2009 a.

_____. “A Lei 10.639/2003 e o Ensino de Arte: perspectivas para o ensino da arte afrobrasileira” (Monografia UFPA) 2009 b.

MONTEIRO, Benedicto. **História do Pará**. Belém: Editora Amazônia, 2006.

MORKARZEL, Marisa. **Panorama da Pintura no Brasil/Pará**. Curadoria. Secretaria Executiva de Cultura, Sistema Integrado de Museus. – Belém: Secult/SIM, 2000.

O MOVIMENTO NEGRO NO BRASIL CONTEMPORÂNEO In **Uma história do negro no Brasil**. p. 281-305. Disponível em: <www.ceao.ufba.br/.../uma%20historia%20do%20negro%20no%20brasil>

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PEDROSA, Mário. **Modernidade cá e lá: textos escolhidos**. Otília Arantes (org.) - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. v. 4

PIFANO, Raquel Quinet. História da Arte como História das Imagens: a iconologia de Erwin Panofsky In **Fênix Revista de História e Estudos Culturais**, vol.7, ano VII, n. 3, p.1-21, set./out./nov./dez. 2010. Disponível em:<[http:// www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br)>. Acesso em 05/01/2013.

RAMOS, Artur. Arte negra no Brasil. In: **Revista Cultura**. Ministério da Educação e Saúde. Ano1, 1949.

SANTOS, Maria das Graças Vieira Proença dos. **História da arte**. 16. ed. (3ª reimpressão). São Paulo: Editora Ática, 2000.

SARDELICH, Maria Emilia. Leitura de imagens, Cultura Visual e Prática Educativa in **Cadernos de Pesquisa**, vol. 36, n. 128, p. 451-472, maio/ago.2006. Disponível em:<[http:// www.scielo.br](http://www.scielo.br)>. Acesso em 19/10/2012.

SILVA, Adriana Maria Paulo. Reinventando um passado: diversidade étnico e social dos alunos das aulas públicas de primeiras letras na corte na primeira metade do século XIX. **Cadernos Penesb** – Periódico do Programa de Educação sobre o Negro na So cidade Brasileira – FEUFF, n.8, dezembro 2006, Rio de Janeiro/Niterói,EdUFF/Quartet, 2006.

SILVA, Caroline Fernandes. **O moderno em aberto**: o mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Santos Feio. 2009. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Teoria Cultural e Educação** - um vocabulário crítico. Belo Horizonte: Autentica, 2000.

STRICKLAND, Carol. **Arte Comentada**: da pré-história ao pós-moderno. Tradução Angela Lobo de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

WALDEMAR DA COSTA. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/enciclopedia_itaucultural. Acesso em 02/12/2012.

ANEXOS:

Acervo das pinturas analisadas

TÍTULO: “Vendedora de Cheiro”

AUTOR: Antonieta Santos Feio

DATA: 1947

TÉCNICA: óleo sobre tela

DIMENSÃO: 105 x 74 cm

PROPRIEDADE: Museu de Arte de Belém - MABE (Pará - Brasil)

NÚMERO DE TOMBO: 95/1.1/0067

CATEGORIA: Artes Visuais

SUB-CATEGORIA: Pintura



TÍTULO: "Mendiga"

AUTOR: Antonieta Santos Feio

DATA: 1951

TÉCNICA: Óleo sobre Tela

DIMENSÃO: 94,6 x 118,2 cm

PROPRIEDADE: Museu de Arte de Belém - MABE (Pará - Brasil)

NÚMERO DE TOMBO: 95/1.1/0066

CATEGORIA: Artes Visuais

SUB-CATEGORIA: Pintura



TÍTULO: "Vendedor de Caranguejo"
AUTOR: Waldemar Guimarães da Costa
DATA: 1940
TÉCNICA: óleo sobre tela
DIMENSÃO: 150 x 123 cm
PROPRIEDADE: Museu de Arte de Belém - MABE (Pará - Brasil)
NÚMERO DE TOMBO: 95/1.1/0126
CATEGORIA: Artes Visuais
SUB-CATEGORIA: Pintura



TÍTULO: "Descanso"

AUTOR: Waldemar da Costa

DATA: 1935

TÉCNICA: Óleo sobre Tela

FORMATO: Retangular

DIMENSÃO: 79 x 115 cm

PROPRIEDADE: Museu Histórico do Estado do Pará - MHEP (Pará - Brasil)

NÚMERO DE REGISTRO: MEP- 99/01.1/0091- LS

CATEGORIA: Artes Visuais

SUB-CATEGORIA: Pintura



TÍTULO: "Preto Velho"

AUTOR: Dahlia Déa

DATA: 1936

TÉCNICA: óleo sobre tela

DIMENSÃO: 71 x 56 cm

PROPRIEDADE: Museu de Arte de Belém - MABE (Pará - Brasil)

NÚMERO DE TOMBO: 95/1.1/0142

CATEGORIA: Artes Visuais

SUB-CATEGORIA: Pintura

