



Maraliz de Castro Vieira Christo¹

A memória afrodescendente nos museus brasileiros: o caso do Museu Mariano Procópio²

Afrodescendant memory in Brazilian museums: the case of the Mariano Procópio Museum.

Resumo

O Museu Mariano Procópio originou-se de uma coleção particular, formada entre os séculos XIX e XX, por Alfredo Ferreira Lage, e doada por este ao município de Juiz de Fora. Ao identificarmos representações de afrodescendentes no acervo, nos interrogamos sobre sua procedência. Pode-se agrupá-las em três categorias: as adquiridas pela instituição, reforçando um discurso conservador; aquelas doadas pelos próprios artistas difundindo seus trabalhos; e, a maioria, as que receberam o prêmio aquisitivo da prefeitura, quando expostas no Salão da Sociedade de Belas Artes Antônio Parreiras, entre os anos de 1950 a 1980, e foram alocadas no museu, rompendo antigos cânones.

Palavras-chave

Memória afrodescendente. Museu Mariano Procópio.

Abstract

The Mariano Procópio Museum originated from a private collection, formed between the 19th and 20th centuries, by Alfredo Ferreira Lage, and donated by him to the city of Juiz de Fora. By identifying representations of African descent in the collection, we question its origin. They can be grouped into three categories: those acquired by the institution, reinforcing a conservative discourse; those donated by the artists themselves spreading their works; and, most of them, those who received the City's acquisitive prize, when exhibited at the Salon of the Society of Fine Arts Antonio Parreiras, from 1950 to 1980, and were allocated in the museum, breaking old canons.

Keywords

African descent memory. Mariano Procópio Museum.

1- Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil
ORCID: 0000-0002-8957-0645

2- Texto recebido em: 25/jul/2019
Texto publicado em: 24/nov/2019



1- Agradecemos a Eduardo de Paula Machado (Dudu), funcionário do Museu Mariano Procópio, pelo auxílio no levantamento das obras. Salientamos a dificuldade de, por vezes, identificarmos uma pessoa como afrodescendente.

O Museu Mariano Procópio originou-se de uma coleção particular, formada entre os séculos XIX e XX, por Alfredo Ferreira Lage, e doada por este ao município de Juiz de Fora, em 1936. O caráter eclético da coleção, comum no período, permitiu ao museu apresentar características de museu histórico, de artes decorativas e de belas artes. A coleção de Alfredo Ferreira Lage se formou em grande parte a partir de viagens à Europa, por compra, principalmente em leilões, assim como por doações de amigos e artistas.

Ao identificarmos representações de afrodescendentes ou temas ligados à sua cultura no acervo, algumas em forte contraste com o conjunto da coleção, passamos a nos interrogar sobre sua procedência e significado¹.

1. OBRAS ADQUIRIDAS PELOS PRIMEIROS DIRETORES

ALFREDO FERREIRA LAGE: O EX-ESCRAVO AOS PÉS DA PRINCESA REDENTORA.

Desde os tempos de seu pai, Mariano Procópio Ferreira Lage, a família de Alfredo mantinha longa amizade com a família imperial, mesmo após a Proclamação da República. Alfredo tornou-se monarquista, adquirindo muitas peças relativas ao Império, como a roupa de coroação de D. Pedro II, retratos da família imperial, mobiliário da Quinta da Boa Vista e uma infinidade de objetos, gravuras, fotos e documentos. Tratava-se de um esforço desenvolvido também por outros colecionadores para preservar a memória da monarquia.

2- Estatueta comemorativa do 13 de maio de 1888, de anônimo. Prata e mármore, 75 cm., MMP

Dentre as peças destacamos uma estatueta em prata², representando a princesa Isabel, com manto e coroa, em referência ao terceiro reinado, que se julgava próximo. Ela porta na mão direita um possível pergaminho, onde se lê "13 de maio", em referência à Lei Áurea e, à sua esquerda, de joelhos, um homem negro. A estatueta possui nos ângulos da base de mármore cabeças de cavalo em prata, sendo, provavelmente, uma homenagem do maio", em referência à Lei Áurea e, à sua esquerda, de joelhos, um homem negro. A estatueta possui nos ângulos da base de mármore cabeças de cavalo em prata, sendo, provavelmente, uma homenagem do Jockey Club do Brasil à princesa, ainda em 1888. A estatueta foi adquirida por Alfredo Ferreira Lage, no leilão de um lote da coleção Bernardino Bastos Dias, em 1929, onde se encontravam diversas peças relativas ao Império³.

3- "Preciosidades da coleção Bastos Dias". Diário Mercantil, Juiz de Fora, p. 1, 20 jun. 1929.

A estatueta apresenta o homem negro de joelhos, em pose de adoração, reforçando uma iconografia recorrente nas representações da princesa Isabel como redentora. Entretanto, o ex-escravo não aparece com o tronco desnudo e grilhões rompidos, como se tornou comum. Ele veste uma camisa, pequeno indício de sua nova situação social, embora esteja ainda semiaberta e o homem permaneça descalço (DAIBERT JR., 2014).

A representação proposta pela estatueta será reiterada no monumento à princesa Isabel erguido nos jardins do museu, em 1934. Para viabilizar sua construção, formou-se uma comissão específica, presidida por Alfredo, responsável pela organização de diversas atividades envolvendo a cidade na obtenção dos fundos necessários, dez contos de réis. A execução do monumento coube ao escultor Humberto Cozzo (1900-1981), que não cobrou pelo seu trabalho⁴.

Com três metros e meio de altura, o monumento foi produzido a partir de uma base em granito branco de Petrópolis, em estilo Art Deco, tendo na frente, ao alto, um medalhão em bronze, com a efígie da princesa Isabel, em baixo relevo; logo abaixo, uma placa com os dizeres: "A Princesa Izabel, o povo de Juiz de Fora"; e, praticamente ao solo, também em baixo relevo, a imagem tradicional de um ex-escravo de joelhos, em tamanho natural, praticamente nu, com correntes partidas nos pulsos, os braços e o olhar elevados em direção à princesa.

Tanto a aquisição da referida estatueta, quanto a construção do monumento no parque em homenagem à princesa Isabel, mantêm-se no rol das ações de Alfredo visando preservar a memória da monarquia.

A inserção de afrodescendentes nas narrativas dos museus históricos se dava, até há pouco tempo, na maioria das vezes, apenas no momento da abolição, como testemunha da benevolência da princesa e não de sua própria luta.

Interessante observar a existência no museu de uma coleção de instrumentos de tortura de escravos. Significativamente, esses instrumentos não foram adquiridos por Alfredo Ferreira Lage, mas doados em 1941 por Henrique Surerus (1860-1948) (PINTO, 2008, p. 346), industrial, membro do conselho de Amigos do Museu Mariano Procópio⁵.

Na década de 1980, realizou-se uma ampliação do espaço expositivo, organizando-se as peças históricas de forma cronológica. Os objetos de tortura foram apresentados, na última sala dedicada ao Império, dispostos em base de madeira, colocada ao chão. Acima deles, fixou-se à parede um desenho realizado pela princesa Isabel⁶: uma cópia espelhada da estampa "Rosto de mulher", do Cours élémentaire, nº 160, litografada por Julien e impressa por François Delarue, em Paris, produzida a partir de uma obra de Constant Joseph Brochart (1816-1899). O desenho foi adquirido por Alfredo Ferreira Lage ao espólio de Joaquina de Oliveira de Araújo Gomes, Baronesa de São Joaquim, falecida em 1929⁷.

Apesar da existência de legenda, identificando o modo de autor da princesa Isabel, o público em geral passou a percebê-lo como um retrato representando a



4- GOMES, Lindolfo. Monumento à princesa Isabel. Diário Mercantil, Juiz de Fora, p. 2, 01 jul. 1934. (PINTO, 2008, p. 248)

Figura 1. Anônimo, Estatueta comemorativa do 13 de maio de 1888, s/d. Prata e mármore, 75 cm., MMP (Reprodução Museu Mariano Procópio)

5- Pertence à coleção Surerus, outra obra doada, um nu feminino, assinado por Gerhardt Kappel, intitulado Cabocla, datado de 1945. Óleo s/tela, 23 x 16 cm.

6- Princesa Isabel, Retrato, 15 de outubro de 1863. Desenho, técnica mista, papel, crayon, grafite e lápis de cor, 42 x 52 cm., MMP.

7- Ver arrolamento de 1944, folha 9, verso: "1 desenho de autoria da princesa Isabel, 1863. Adquirido ao espólio da Baronesa de S. Joaquim".

própria princesa. A base de madeira com os instrumentos de suplício transformara-se em altar votivo à princesa, vista como santa no suposto retrato, com crucifixo ao pescoço. Próximo ao desenho, encontrava-se a estatueta representando a princesa Imperial e o ex-escravo. A museografia suprimia o potencial crítico dos instrumentos de tortura, submetendo-os ao discurso da princesa Isabel como redentora (CHRISTO, 2014, p. 55-68)

GERALDA ARMOND: O PADRE E O GOLPE DE 1964

Após a morte de Alfredo Ferreira Lave, em 1944, sua prima, Geralda Armond Ferreira Marques (1913-1980), assumirá a direção do Museu Mariano Procópio. Se Alfredo investiu na preservação da memória do Império, Geralda se empenhará na luta contra a propalada ameaça comunista e na construção da memória do Golpe de 1964. Geralda Armond atuou como poetisa, escreveu para o Diário Mercantil, participou ativamente de várias atividades culturais e fi lantrópicas, em defesa dos bons costumes. Estará entre as “bravas guardiãs dos lares e da pátria”, ou seja, as mulheres de Juiz de Fora que participaram da “Campanha da Mulher pela Democracia” (CAMDE) e apoiaram o golpe militar⁸.

Geralda Armond irá criar no museu uma sala dedicada ao General Olímpio Mourão Filho (1900-1972), responsável pelo deslocamento de tropas de Juiz de Fora para o Rio de Janeiro, na madrugada de 30 de março de 1964, precipitando o golpe que depôs o presidente João Goulart.

Inaugurada em 31 de março de 1966, a sala expunha objetos, livros, documentos e fotografias sobre o tema. No aniversário da “Revolução Democrática”, em 1970, em evento solene, o próprio general fez a doação de alguns objetos pessoais, dentre eles a sua espada. Após a reorganização museográfica na década de 1980, a sala será desativada.

Além do General Olímpio Mourão Filho, outra figura a ele ligada estará presente no acervo do museu. Referimo-nos ao retrato do padre Wilson Valle da Costa (1920-1965), um afrodescendente.

Capelão e capitão da Quarta-região militar, nascido em Juiz de Fora, padre Wilson ganhou notoriedade quando participou da primeira missão internacional de paz da Organização das Nações Unidas (ONU), em 1957. Ao regressar, tornou-se influente comunicador, responsável pela oração da “Ave Maria” e pelo programa “Problemas da vida”, na extinta rádio PRB-3, emissora local do Grupo dos Diários Associados. Atingindo grandes índices de audiência, defendia com humor e linguagem simples posições conservadoras e anticomunistas (COSTA, 2003). Quando de sua morte, em 23 de abril de 1965, o Diário de Notícias assim a anunciou:

8- Organização criada originalmente no Rio de Janeiro, com o objetivo de proteger a pátria e a família do comunismo. (ROSA, 2009)

"MORREU O CAPELÃO VALE COSTA. Vítimado por uma endocardite, resultante da extração de um dente, faleceu, ontem, com 42 anos⁹, o padre Wilson do Vale Costa, capelão da Quarta Região Militar e colaborador do general Mourão Filho na articulação do movimento revolucionário, em Juiz de Fora.(...)"

HOMENAGENS. O capelão, também capitão do Exército, era herói da FEB¹⁰, e teve atuação destacada na resistência às articulações dos comunistas, em Juiz de Fora, quando o ex-governador Miguel Arrais visitou a cidade¹¹."

9- Na verdade ele teria 45 anos incompletos (08/10/1920-23/04/1965)

10- Ao que parece, ele não fez parte da FEB.

11- Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 24/04/1965.

A edição do Jornal do Brasil, de 17 de março de 1964, um ano antes, nos esclarece o fato mencionado, envolvendo a visita de Miguel Arrais. O título do artigo já é revelador "Comício de Juiz de Fora foi garantido pela polícia contra deputados e padre":

Juiz de Fora (De Artur Aimoré e Carlos Ferreira, enviados especiais) _ Mais de 1.300 policiais, no maior dispositivo de segurança já montado em Minas, garantiram, na noite de domingo, a concentração político-sindical-estudantil, no Cinema Popular, ameaçada por cerca de três mil manifestantes, que, empunhando rosários e crucifixos, procuravam impedir, liderados por um padre e dois deputados, que o Governador Miguel Arrais e outros 14 oradores se dirigissem às 1.500 pessoa reunidas (...) No início da reunião, às 19h 30 m, o Capelão Militar da 4ª Região Militar, Padre Wilson Vale da Costa, começou a incitar o povo a se levantar contra a atitude da Polícia Militar em garantir a realização da concentração, fazendo discursos inflamados na esquina da rua do cinema (...)

Como disse o jornal Diário de Notícias, Padre Wilson foi colaborador e amigo do General Olímpio Mourão Filho. Ele aparece em algumas fotografias, após o golpe, ao lado do General. O capitão-capelão não vivenciou os anos de chumbo da ditadura militar, pois adoeceu ainda em 1964, vindo a falecer em outubro de 1965. Para o seu funeral, o general veio a Juiz de Fora e dirigiu o carro do exército que levou o corpo até sua última morada (COSTA, 2003, p. 187). Interessante observar que Wilson foi retratado em seu uniforme militar e não de batina, deixando claro qual memória deveria ser privilegiada.

Padre Wilson entrou na vida política, sendo Secretário de Educação e Cultura do prefeito Olavo Costa (1959-1962), do Partido Social Democrático (PSD), em

segundo mandato. Sua ação centrou-se na obtenção de bolsas de estudos para muitos que o procuravam. Tentou se candidatar à sucessão de Olavo Costa na prefeitura, mas foi impedido pela Igreja.

Como Secretário de Educação e Cultura, mantinha contato direto com Geralda Armond, estando o museu subordinado à sua secretaria. Mas, independentemente disso, se encontravam com frequência nas atividades promovidas pela CAMDE, na luta contra o comunismo. Segundo Joalice Gonçalves da Costa:

Três pessoas se destacaram na preparação ideológica, na criação de uma mentalidade anticomunista na cidade: a poetisa Geralda Armond Ferreira Marques, diretora do Museu Mariano Procópio; Padre Wilson Valle da Costa, um conhecido capelão militar e apresentador de um programa radiofônico e, como fi gura de apoio, o arcebispo Dom Geraldo Maria de Moraes Penido. Estas pessoas se destacaram pelo seu notório reconhecimento público e, conseqüentemente pela sua capacidade de convencimento das massas, principalmente por utilizar símbolos próprios do catolicismo no discurso político (COSTA, 2004, p. 99).

Não sabemos quando e como o quadro passou a integrar o acervo do museu, mas ele estaria em consonância com a memória acolhida pela instituição.

O retrato do Padre Wilson poderia estar exposto na Sala de Juiz de Fora, inaugurada por Geralda Armond, quando do centenário da cidade, em 1950. O quadro foi pintado por Djanira de Almeida Diniz, sabendo-se apenas ter a mesma lecionado pintura (Três amigos pintores, 2012) e participado de alguns eventos artísticos locais¹². Em 1967, no relatório anual de sua gestão, Geralda Armond escreveu ter inaugurado, em 22 de maio, na Sala Juiz de Fora, o retrato da fi lha do fundador da cidade, Dona Bertha Halfeld Paleta, também pintado por Djanira Diniz. Assim, é possível se pensar que o retrato do padre Wilson tenha sido incluído no acervo próximo a essa data.

O fato de Padre Wilson ser afrodescendente pouco entra na construção de sua memória. A jornalista Mari Angela Heredia da Costa, no livro sobre seu “tio padre”, faz apenas pequena menção: “Algumas vezes também ia fazer o programa com a farda de capitão-capelão militar, o que causava certo frisson no público feminino: ‘lá vem o chocolate de farda.’ Diziam, numa referência à sua cor bem morena.” (COSTA, 2003, p.33)

Se as representações do ex-escravo aos pés da princesa Isabel foram uma escolha lógica do colecionador monarquista, e o retrato do padre Wilson, o tributo da diretora, Geralda Armond, a um aliado na luta contra o comunismo, as outras obras representando afrodescendentes se impuseram à instituição, tornando o acervo do Museu Mariano Procópio mais rico e instigante.

12- Participou do I Salão Feminino de Artes Plásticas de Juiz de Fora, em 1969. <https://www.guiadasartes.com.br/djanira-diniz/obras-principais>.

OBRAS DOADAS OU LEGADAS

Três obras representando afrodescendentes encontram-se no museu por vontade dos próprios artistas que as doaram em períodos diferentes: Henrique Bernardelli, Armando Vianna e Alcides Cruz.

A tela de Henrique Bernardelli (1857-1936)¹³ passou à coleção de Alfredo Ferreira Lage em 1937, ao integrar a parte do espólio do artista destinada ao Museu Mariano Procópio (LEE, 1991, p.20-21). Ela é citada no arrolamento do acervo de 1944, com o título *Etíope*.

No quadro, uma mulher negra ocupa todo o espaço da tela, representada de pé, quase de corpo inteiro. Veste rústica túnica branca, a refletir os tons ocres do fundo abstrato. Segura, com a mão direita, uma ventarola de palha, e, com a esquerda, um dos colares que contornam o pescoço. A cabeça está envolta por turbante. Circundando-lhe, como grande auréola, vê-se uma estrutura raiada, a lembrar a folha de uma palmeira, quiçá, de uma tamareira estilizada. A mulher nos olha diretamente, com o semblante calmo e traços finos.

Os tons terrosos se harmonizam com a cor da pele, aproximando-a da natureza. A túnica, o turbante, a ventarola, os colares e a possível folha da tamareira a caracterizam como um ser distante. Os colares, em particular, recordam os usados pelas mulheres etíopes.

A tela não está datada. Pela metragem (125,8 x 73,3 cm.), não se trata de mero estudo, ela destinava-se possivelmente a alguma exposição. Entretanto, não aparece entre as obras enviadas por Bernardelli às Exposições Gerais de Belas Artes (EGBA), das quais o pintor participou com assiduidade

A permanência da obra no atelier do artista, até sua morte, permite pensar não ter a tela obtido sucesso junto a compradores, ou ser muito querida pelo pintor, que dela não se quis desfazer.

Embora a vasta produção de Henrique Bernardelli, ao longo dos 79 anos de existência, não tenha sido ainda catalogada, poucos são os trabalhos conhecidos em que o artista tenha representado afrodescendentes. Na individual do artista, em 1916, composta por 136 trabalhos de todos os gêneros, o jornal *A Notícia* fez referência ao quadro *Baiana*, não localizado: “Está muito natural a “Bahiana”, mulata reforçada, olhos pretos, expressão doce e cestinho de quitutes ao lado, ressaltando sobremaneira o ar bonacheirão que lhe vae na *physionomia*”¹⁴.

É possível perceber que *Baiana* e *Etíope* operam em registros próximos. Podemos pensar em ambas como visões pitorescas de uma negra, principalmente



Figura 2. Henrique Bernardelli, *Etíope*, s.d., Óleo s/tela, 126 x 73 cm., MMP (Reprodução Museu Mariano Procópio)

13- Henrique Bernardelli, *Etíope*, s/d. Óleo s/ tela, 125,8 x 73,3 cm., MMP.

14- “Exposição de Henrique Bernardelli”. *A Notícia*. Rio de Janeiro, 4-5 de junho de 1916.



15- Jean Baptiste Debret, Negra tatuada vendendo caju, 1827. Aquarela s/ papel, 15,5 x 21 cm. Museu da Chácara do Céu, Rio de Janeiro.

16- Antonio Ferrigno, Mulata quitandeira, (entre 1893 e 1903). Óleo s/ tela, 179 x 125 cm., Pinacoteca, São Paulo.

17- Armando Vianna. Limpando metais, 1923. Óleo sobre tela, 99 x 81 cm., MMP.

18- Assertiva embasada apenas na leitura do livro de José Maria Carneiro.

19- Obra ainda não localizada, mas reproduzida em: Correio da manhã, 31/08/1941; O imparcial, 03/09/1941; A noite ilustrada, 23/09/1941; e O Malho, out. 1941, p. 47.. Armando Vianna expos Vida Amarga, na seção geral. Embora apresentando um trabalhador negro, o título esvazia o potencial positivo que se poderia atribuir à obra, principalmente após a valorização do trabalhador negro por Portinari, a exemplo do Mestiço e do Lavrador de café, de 1934.

20- Em carta datada de 25/04/1967, da Diretora do Museu Mariano Procópio a Armando Vianna, Geraldá Armond aceita o oferecimento do artista. Arquivo Histórico do Museu Mariano Procópio.

a baiana bonachona. Baianas, quitandeiras e vendedoras ambulantes possuem vasta iconografia, passando das figuras melancólicas, como a Negra tatuada vendendo caju¹⁵, de Debret, e a Preta quitandeira, de Antonio Ferrigno¹⁶, às figuras sensuais de nosso modernismo.

Entretanto, classificar Etíope apenas como pitoresca esvazia o poder da imagem. Bernardelli constrói uma delicada figura exótica, como a pintura orientalista, em voga no século XIX, o fígura, mas sem grande apelo sensual (PELTRE, 2010), enfatizando sua dignidade.

Enquanto Henrique Bernardelli recorreu à conhecida estratégia de representar um ser exótico e distante, outro artista presente na coleção do museu, Armando Vianna, nos apresenta mais realisticamente sua personagem no papel de uma empregada doméstica polindo pratos e cristais¹⁷.

Armando Vianna (1897-1992), ao contrário de Bernardelli, é, hoje, um pintor quase desconhecido. Seguiu uma carreira convencional para um jovem simples do Rio de Janeiro: aos treze anos começou a trabalhar na oficina de pintura do pai, pintando placas, carrocinhas e charretes; cursou o Liceu de Artes e Ofícios, o curso livre da Escola Nacional de Belas Artes, onde foi aluno de Rodolpho Amoêdo e Rodolpho Chambelland; em 1921 iniciou sua participação nas Exposições Gerais de Belas Artes, conquistando o prêmio viagem, em 1926, com a tela Primavera em flor, exposta no Museu Nacional de Belas Artes. Sobreviveu de seu trabalho artístico pintando flores, paisagens, nus femininos, telas históricas e religiosas, falecendo em 1992, aos 95 anos (CARNEIRO, 1988).

Vianna pintou Limpando metais, provavelmente, visando concorrer à premiação na Exposição Geral de Belas Artes de 1923, conseguindo a Medalha de Prata. A princípio não nos parecia ter Armando, embora neto de escrava alforriada, produzido muitos quadros com personagens negros¹⁸, entretanto, ao Salão Nacional de Belas Artes de 1941 o artista enviou Vida amarga, onde apresenta, em grande formato, dois negros colhendo cachos de bananas, conquistando o Prêmio de Viagem ao Brasil¹⁹.

A trajetória de Limpando metais, entre a Exposição de 1923 e seu ingresso no Museu Mariano Procópio, é desconhecida. O quadro foi oferecido em doação ao museu pelo autor em 1967, aos 70 anos de idade²⁰.

O artista insere a mulher negra como trabalhadora doméstica em casa de família. Ela ocupa quase a metade vertical da tela; sua figura, contudo, surge deslocada, impressada entre uma mesa repleta de objetos e o armário ao fundo.

A empregada limpa os metais sem o mínimo interesse. Triste e entediada não nos interpela. Armando Vianna não só representa uma negra no papel de empregada doméstica, antes busca recuperar a humanidade, no momento em que a faz desviar-se da atenção ao trabalho. Ela não é apenas um tipo social, como as mulheres negras representadas pelos viajantes do século XIX, por exemplo.

É possível aproximar o ensimesmar da empregada brasileira à introspecção da garçonete de Un bar aux Folies-Bergère, quadro de Edouard Manet, de 1882²¹.

Muito se tem escrito a respeito do quadro de Manet, quer sobre suas

ambiguidades, quer quanto ao lugar ocupado pela garçonete (CLARK, 2004). Fixamo-nos apenas na humanização da balconista, em seu desconforto, alienação e tristeza, em contraste com o ambiente festivo de um café-concerto parisiense.

Confinada entre a mesa e o armário, a empregada de Vianna também se aliena em relação a seu entorno. Ao aproximar-se da representação de Manet, o pintor brasileiro confere dimensão universal à solidão da empregada negra.

Limpendo metais se enquadra numa produção de imagens que, apesar de diminuta, se estabelece desde a abolição. Mesmo sem um levantamento rigoroso, os quadros mais conhecidos permitem perceber a preocupação sobre o lugar da mulher negra na sociedade brasileira. As opções identificadas nas obras são pessimistas: desaparecer pela miscigenação, permanecer reclusa na periferia e morros ou aprisionar-se na cozinha, trabalhando sempre²². O alienar-se da negra de Armando Vianna é, de certa forma, a conscientização desse processo.

Precisamente em 1923, duas negras entram em cena: uma de Armando Vianna, outra de Tarsila do Amaral²³. A história já é conhecida: Armando expõe a sua na 31ª Exposição Geral de Belas Artes, na qual recebe a Medalha de Prata; depois de algumas décadas ela é incorporada ao acervo do Museu Mariano Procópio, onde continuará esquecida²⁴. Quanto à negra de Tarsila, produzida em Paris, exibida com entusiasmo por Fernand Léger aos alunos, reproduzida na capa de poemas escritos por Blaise Cendrars, tornou-se rapidamente símbolo de ruptura absoluta (AMARAL, 1975, p. 97-98).

A Negra de Tarsila é um arquétipo. Depois dela o modernismo brasileiro produziu um número expressivo de representações de negros e mestiços²⁵. Não é nosso objetivo contestar-lhe a inegável importância histórica, apenas indagar sobre a produção obliterada pela militância modernista que a celebra; produção, em parte, presente em museus como o Mariano Procópio.

As duas telas aqui suscitadas, Etíope, de Henrique Bernardelli, e Limpendo Metais, de Armando Vianna, revelam duas formas diferentes de abordar o mesmo tema, a representação da mulher negra. Uma, como ser exótico e distante, outra, como empregada doméstica. Entretanto, se igualam no respeito aos personagens, na força da humanidade que expressam.

Em 1975, outra obra somava-se às representações de Henrique Bernardelli e Armando Vianna, doada por seu autor, Alcides Cruz²⁶. Próximo a Armando Viana,

21- Edouard Manet. Un bar aux Folies-Bergère. 1882. Óleo s/ tela, 96 X 130 cm., Courtauld Institute Galleries, Londres.

22- Modesto Brocos, Engenho de mandioca, 1892. Óleo s/ tela, 58,6 x 75,8 cm. MNBA. Modesto Brocos, Redenção de Cã, 1895. Óleo s/ tela, 199 x 166 cm. MNBA. Lucílio de Albuquerque, Mãe-preta, 1912. Óleo s/ tela, 150 x 112 cm. Museu de Arte da Bahia.



Figura 3. Armando Vianna. Limpendo metais, 1923. Óleo s/tela, 99 x 81 cm. MMP (Reprodução Museu Mariano Procópio)

23- Tarsila do Amaral, A negra, 1923. Óleo s/ tela, 100 x 80 cm., MAC USP.

24- A partir de 2009, o quadro de Armando Vianna se tornou conhecido por intermédio de CHRISTO, 2009 e BINDMAN, 2014, vol. V, parte 1.

25- Sobre isso ver HILL, 2007.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

DOSSIÊ

26- Alcides Cruz, s.t., s.d (c. 1975). Óleo s/tela, 73x60cm., MMP.

27- <http://alcidesgomesacruz.blogspot.com/p/bibliografia.html>

28- O Jornal, Rio de Janeiro, 06/09/1972, p. 6.

29- Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 22/06/1972

30- LOUZADA, Maria. In: CABICIERE, 1987

Alcides Cruz estava com 62 anos, quando sua tela passou a integrar a coleção do museu.

Alcides Cruz (1913-1987) iniciou seus estudos, em 1931, aos 18 anos, no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Frequentou a Escola Nacional de Belas Artes, onde foi aluno de Henrique Cavalleiro, Carlos Oswald e Alfredo Galvão. Paralelamente, formou-se dentista, em 1937, pela Faculdade Nacional de Odontologia da Universidade do Brasil; exercendo tal profissão, trabalhou para o Exército, onde se aposentou, em 1982²⁷.

A carreira artística desenvolveu-se mais lentamente. Alcides Cruz participava do Salão Nacional de Belas Artes (SNBA), onde obteve, em 1954, Medalha de Prata; em 1966, Medalha de Ouro; e, em 1970, o Prêmio Viagem ao Estrangeiro. Na década de 1970, Alcides expunha na Galeria Rachid, por quem foi lançado ao mercado²⁸.

Tendo recebido o Prêmio Viagem, Alcides embarcou para a Europa em julho de 1972²⁹, para uma permanência de 2 anos. Nesse período, inaugurou, em 8 de fevereiro de 1973, após ter cursado a Escola Superior de Belas Artes S. Fernando, em Madri, uma exposição individual na Casa do Brasil. Morou em Paris, no Quartier Latin, Boulevard Saint Michel. Ainda, em 1973, rumou para Londres, onde realizou individual, sob os auspícios da Embaixada do Brasil. Na Itália, ingressou, por concurso, na Accademia di Belle Arti di Roma.

É possível que a obra doada ao museu, em 1975, tenha sido produzida após esse longo percurso do artista. Em entrevista concedida ao periódico Arriba, de 11 de fevereiro de 1973, quando de sua individual na Casa do Brasil, em Madri, o pintor teria declarado: "Mi pintura es especialmente expressionista. Intento plasmar en mis lienzos lo que veo. Me inspira cualquier motivo: monumentos, elementos de la figura humana, costumbres, trajes típicos. Todo eso me interesa"³⁰.

O quadro doado não está datado e não possui título. Apresenta uma mulher negra, ocupando toda a tela, sentada de frente, em traje de baiana, com pano-da-costa no ombro esquerdo, pulseiras, colares, brinco e turbante na cabeça, olhando para uma panela. Como o próprio artista afirmou, lhe inspirava a figura humana, costumes e trajes típicos, sem maiores questionamentos. Poderia se situar a negra de Alcides Cruz na longa tradição das quitandeiras, que, posteriormente, viraram baianas. O isolamento da figura, sua concentração em relação à panela, permite levantar a hipótese do artista representar uma cena de terreiro, a preparação da comida de algum orixá.

Na década de 1970, quando a obra foi doada ao museu, havia amplo interesse pelas religiões afro-brasileiras. Reginaldo Prandi, sociólogo, historiou esse processo. Segundo ele, pode-se dividir a história das religiões afro-brasileiras em três momentos:



Figura 4. Alcides Cruz, s.t., s.d (c. 1975). Óleo s/tela, 73 x 60cm., MMP (Reprodução Museu Mariano Procópio)

“primeiro, da sincretização com o catolicismo, durante a formação das modalidades tradicionais conhecidas como candomblé, xangô, tambor de mina e batuque; segundo, do branqueamento, na formação da umbanda nos anos 1920 e 30; terceiro, da africanização, na transformação do candomblé em religião universal, isto é, aberta a todos, sem barreiras de cor ou origem racial, africanização que implica negação do sincretismo, a partir dos anos 1960.” (PRANDI, 1998., p. 93-111)

Percebe-se que as religiões negras sempre estiveram presentes, embora atenuadas nos primeiros momentos, pelo sincretismo com a religião católica, ou pela posterior aproximação com o espiritismo de Alan Kardec, promovida pela umbanda. Apesar do processo de abertura da umbanda à sociedade branca, ela ainda era vista de forma preconceituosa como religião negra, mantendo-se entre a classe média mais pobre, controlada pela polícia e pela saúde pública. Chamada de “baixo espiritismo”, a umbanda não atraiu intelectuais, artistas e jornalistas de expressão. O contrário ocorreu com o candomblé. Este, desde os seus primórdios, cercou-se por pessoas influentes na sociedade: “profissionais intelectuais que nutriam pela religião dos negros simpatia e admiração e que mantinham com os terreiros de candomblé e seus dirigentes laços afetivos e de solidariedade” (PRANDI, 1998). Elas ocupavam um cargo hierárquico, uma espécie de pai protetor, o ogá, uma ponte entre o terreiro e o mundo branco.

Os anos de 1960 e princípios da década seguinte, caracterizam-se igualmente pela contracultura, pela busca do exótico, do diferente, do original; algo possível de ser encontrado na Bahia. A resistência à ditadura pelos movimentos de esquerda, principalmente da juventude, levou à valorização do pobre, do negro, do explorado e marginalizado, incluindo favelas e morros cariocas, com muitos reflexos na produção artística.

Igualmente nesse período, o candomblé, que se mantinha na Bahia preso às suas origens, atinge principalmente a região Sudeste, graças às migrações nordestinas. O reencontro com o rico patrimônio cultural das religiões negras forneceu à cultura popular muito de seu repertório. Convertidas em arte profana para o consumo das massas, as religiões negras, principalmente o candomblé, em troca receberam reconhecimento e prestígio.

O quadro de Alcides Cruz, datado pelo museu da c. 1975, compartilharia desse contexto. Recordemos que, em 1969, Jorge Amado publicou *Tenda dos Milagres*; em 1974, Nelson Pereira dos Santos lançava o filme *Amuleto do Ogum*; e, em 1975, Clara Nunes gravou a música *A Deusa dos Orixás*, no álbum *Claridade*. No que diz respeito às artes plásticas, basta lembrar a importância dos orixás nas obras do pintor Carybé e do fotógrafo e etnólogo Pierre Verger.

Percebe-se por parte Henrique Bernardelli, Armando Vianna e Alcides Cruz,



o cuidado em, na velhice, direcionar obras para espaços públicos, no desejo de construção de uma memória negada pela historiografia modernista. São obras datadas de períodos diferentes, mas inseridas em uma próxima tradição figurativa, que, neste aspecto, não se diferem muito do acervo do Museu Mariano Procópio. Elas foram incorporadas de forma absolutamente aleatória, não traduzindo nenhum esforço institucional, mas, antes, empenho dos próprios artistas que as doaram.

PRÊMIO DE AQUISIÇÃO NO SALÃO DA SOCIEDADE DE BELAS ARTES ANTÔNIO PARREIRAS, 1950-1970

Da década de 1930 a 1950, artistas iniciaram em Juiz de um processo associativo visando terem um lugar para pintar, compartilharem um modelo vivo, formarem uma biblioteca, ministrarem algumas aulas, enfim, trocarem experiências e se afirmarem enquanto artistas. Processo comum a vários lugares do país, que proporcionou experiências múltiplas de uma atenuada estética modernista. Assim criou-se, em 1934, o Núcleo Antônio Parreiras, transformado em 1941, em Sociedade de Belas Artes Antônio Parreiras (SBAAP).

A SBAAP caracterizava-se pela humilde posição social da maioria de seus integrantes, pela preocupação com a formação e atuação profissional, com a democratização do ensino. Suas obras apresentavam temática simples, presa ao cotidiano, valorizando a periferia urbana. Alguns dos seus membros foram afrodescendentes, a exemplo de Marcos de Paula e Lage das Neves, representados, em 1952, por Angelo Bigi, no retrato em grupo Artistas da SBAAP, pertencente ao acervo do museu³¹.

31- Ver CHRISTO, 2019

Embora, desde a década de 1930, a Parreiras enfrentasse problemas comuns a esse tipo de organização -como a falta de uma sede própria, a inconstância de seus membros e/ou alunos, o desinteresse do poder público, o exercício simultâneo de outras profissões, etc.-, o início dos anos 50 foi visto como promissor. Em 1950, a SBAAP organizou a "Exposição de Arte em Comemoração do Centenário de Juiz de Fora", na qual distribuiu 5 prêmios aquisitivos, subvencionados pelo poder municipal, com base na Lei nº 99, de 2 de dezembro de 1948, que instituiu o Salão Oficial Municipal. A periodicidade do salão e os prêmios aquisitivos dinamizaram o ambiente artístico local. As obras adquiridas eram encaminhadas ao Museu Mariano Procópio.

Foi a partir do prêmio aquisitivo que a maioria das obras representando afrodescendentes e sua cultura (tal qual percebida na época) ingressaram no acervo do museu. Apesar de menos valorizadas pelo sistema artístico, sua importância sociológica é significativa.

3.1. OBRAS DOS MEMBROS DA SOCIEDADE DE BELAS ARTES ANTÔNIO PARREIRAS

Inicialmente, chama a atenção, no conjunto dos trabalhos enviados ao museu em virtude dos prêmios aquisitivos, as obras produzidas por membros da SBBAP: Luiz Soranço, Jaimi Soares Costa, Wandyr Elídio Ramos e Carlos Bracher³² Luiz Soranço (1914-1988), natural de Juiz de Fora, onde sempre viveu, trabalhava na marmoraria do pai, dedicando-se, concomitantemente, ao desenho e a escultura. Tornou-se próspero empresário. A obra presente no museu é o busto de uma mulher negra em gesso, assinado e datado de 1950³³. Realizado sem maiores ambições, o estudo acentua as características étnicas da persona-gem. No museu há referências de ter a obra recebido prêmio aquisitivo do Salão de 1950, entretanto, a mesma não consta do catálogo da exposição³⁴. Igualmente no museu a obra ora é referida como “Noca”, ora como “Mestiça”.

Jaimi Soares Costa (1917-1992), no início dos anos de 1950, principia estudos na SBAAP, participando do Salão de 1953, ano em que também expõe no Salão Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. É um artista de reconhecida qualidade, principalmente quanto ao desenho. No museu encontra-se o quadro “Cabeça de Jovem Negro”, igualmente referido como “Retrato”, assinado e não datado³⁵. É uma representação forte, onde o jovem aparece sério e melancólico. A ficha técnica a situa em c. 1953. No catálogo da exposição desse ano, há dois quadros de Jaimi Soares, ambos identificados como “Cabeça”.

Wandyr Elídio Ramos (1935-1998), nasceu em Juiz de Fora, filho de pai cozinheiro e mãe operária. Igualmente iniciou seus estudos na SBAAP, na década de 1950. Participou de vários salões da SBAAP, sendo em alguns premiado. Em 1970, expôs três trabalhos: Auto retrato, Preto e Paisagem, tendo recebido o Prêmio Aquisitivo pelo *Auto retrato*³⁶. O autorretrato de Waldir se estrutura vibrante, construído com pinceladas pastosas, largas e longas, lembrando os autorretratos de Van Gogh. Nesse momento, Waldir Ramos já apresentava sintomas de doença mental, que o levou ao internamento até o final da vida.

Dez anos antes, em 1960, Wandyr foi retratado por seu colega Carlos Bracher (1941), no atelier, de corpo inteiro, sentado, com pincel na mão, pose melancólica, a encarar o observador³⁷. A ênfase é dada à solidão do artista; a tela que, hipoteticamente, Wandyr estaria pintando, não aparece. O quadro de Bracher foi exposto e contemplado com o Prêmio Aquisitivo. Então com 19 anos, Carlos Bracher iniciava promissora carreira; ele pertencia a uma geração que buscava renovar a SBAAP, e, posteriormente, se transferirá para a Galeria de Arte Celina, espaço importante para a cultura local

32- Ver dados biográficos em: AMARAL 2004.

33- Soranço, Noca (Mestiça), 1950. Gesso, 32 x 21 x 23 cm

34- Constatam as obras: Expedicionário; Cabeça de criança; Índia; Cabeça de Cristo; Maquete.

35- Jaime Soares Costa, Retrato (Cabeça; Cabeça de jovem negro), c. 1953. Óleo s/madeira, 35 x 49 cm., MMP.

36- Wandyr Elídio Ramos, Autorretrato, 1970. Óleo s/ tela, 65cm. X 57 cm., MMP

37- Carlos Bracher, Colega Wandyr, 1960. Óleo s/ tela, 64 x 54 cm., MMP. Provavelmente, nesse mesmo período, Carlos Bracher realizou um estudo de cabeça, representando o mesmo pintor. <http://artetecta.blogspot.com/2010/06/bracher-um-resistente-da-pintura.html>



Figura 6. Salvador Rodrigues Jr., Mau Passo, 10/06/1954. Pastel seco s/ papel, 61 cm x 49 cm., MMP (Reprodução Museu Mariano Procópio)

nos anos 60 (PEREIRA, 2015).

Interessante observar que os quatro trabalhos adquiridos de membros da própria sociedade são retratos, na maioria possíveis estudos.

OBRAS DE ARTISTAS MEMBROS DA SOCIEDADE DE BELAS ARTES ANTÔNIO PARREIRAS.

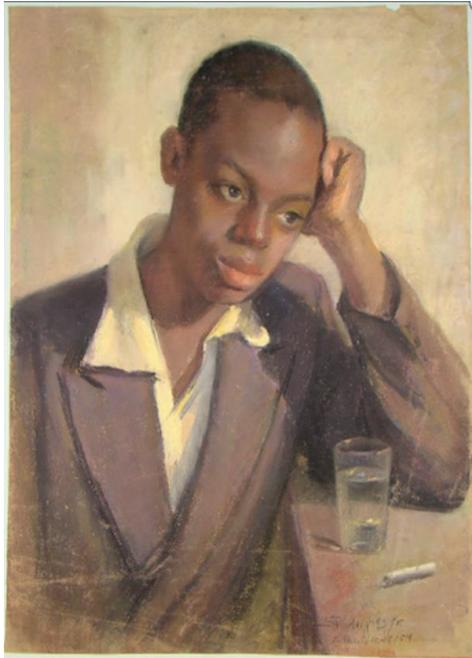


Figura 6. Salvador Rodrigues Jr., Mau Passo, 10/06/1954. Pastel seco s/ papel, 61 cm x 49 cm., MMP (Reprodução Museu Mariano Procópio)

Ao longo do século XX, no Brasil, assistiu-se ao processo gradual de tornar hegemônica a estética modernista no país. Em 1933, as Exposições Gerais de Belas Artes se transformaram no Salão Nacional de Belas Artes. Em 1940, no interior do Salão Nacional de Belas Artes, criou-se a Divisão Moderna, mantendo-se a Seção Geral, com premiações separadas. Em 1952, a Divisão Moderna transformou-se em Salão Nacional de Arte Moderna, deixando o Salão Nacional de Belas Artes para os defensores de uma arte mais tradicional, sendo denominado de forma pejorativa de “salão acadêmico”. Estabeleceu-se, assim, campos bem definidos. Em torno deste Salão Nacional de Belas Artes esvaziado e de vários salões regionais, gravitaram artistas por vezes sem grande formação, que praticavam um desenho julgado correto, incorporando pinceladas mais soltas e cores mais claras. Foram esses os artistas atraídos pelo prêmio aquisitivo do Salão da Sociedade de Belas Artes Antônio Parreiras.

Começamos por um desenho a pastel seco s/ papel, 61 cm x 49 cm., datado de 10 de junho de 1954, intitulado Mau Passo, assinado por Salvador Rodrigues Jr. O artista nasceu em Cadix (Espanha), em 1907, veio para o Brasil em 1911, fixando-se em São Paulo, onde faleceu em 1995. Sabe-se que se formou em pintura na “Escola Profissional Masculina do Estado de São Paulo”, expondo com frequência no Salão Paulista de Belas Artes e no Salão de Piracicaba³⁸. Em 1954, aos 47 anos, Rodrigues Jr. enviou o desenho ao Salão SBAAP, sendo contemplado com o segundo prêmio de aquisição.

A obra representa um jovem, da cintura para cima, com o cotovelo esquerdo apoiado a uma mesa, segurando a cabeça, pensativo. Encontra-se sobre a mesa um copo de aguardente e um cigarro, justificando o título: Mau passo. É uma obra interessante, demandando maior atenção.

Há muito a embriaguez é representada na História da arte. Todavia, nos interessa a produção realista centrada no drama humano, a exemplo das obras de Alber Anker, Der Trinker, de 1866, e Antonio Esteban Frías, El Borracho, 1901.

38- SALVADOR Rodrigues. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8816/salvador-rodrigues>>.

Nesses casos, os personagens estão solitários, com o copo na mão, externando nos corpos as consequências do vício. Entretanto, o desenho de Salvador Rodrigues Jr. é mais complexo. Por representar um negro, extrapola a dor humana universalizada e fortalece o preconceito racial. A ideia do negro como ser degenerado, vadio e alcoólatra, encontrava-se presente nas teorias raciais, principalmente no eugenismo, assim como, na crônica jornalística.

Na História da arte brasileira há outra representação de um negro acompanhado por copo de cachaça e cigarro. É um quadro de Arthur Timótheo da Costa, datado de 1921, de coleção particular, exposto em mostra comemorativa aos 130 anos da abolição, no Museu Afrobrasil. Surpreendentemente, como um espelho ao jovem de Rodrigues Jr., Arthur apresenta seu personagem com o cotovelo direito apoiado sobre a mesa, segurando a cabeça, o copo já pela metade e o cigarro na boca; é um adulto no qual os efeitos do álcool se tornam evidentes. Por que Arthur Timótheo da Costa, um artista negro, pintaria, pouco antes de morrer, obra reafirmadora de um preconceito tão arraigado na sociedade brasileira? Existiu relação intencional entre a obra de Rodrigues Jr, realizada 33 anos depois, e a tela de Arthur? Como os artistas lidam com os estereótipos é a grande questão imposta por Mau passo.

Interessante observar ser o personagem de Salvador Rodrigues Jr. um jovem, estando o copo e o cigarro ainda intocados. Diante disso, pergunta-se se o rapaz poderá ter melhor destino. Se o título o condena, a imagem não. A tela é datada de 1954, três anos depois da aprovação da Lei Afonso Arinos, criminalizando o racismo. A democracia racial proposta por Gilberto Freire no pós Segunda Guerra Mundial ainda era vista como possibilidade, é um período em que o negro “luta pelo seu direito ao Direito”, nas palavras do ator e ativista negro Abdias Nascimento. Ou seja, o jovem não é um condenado, como apregoavam as teorias racistas, ele pode vir a ser o senhor do seu destino (ALBERTO, 2014, 377-401), a pesar dos pesares.

Os outros trabalhos adquiridos no Salão da SBAAP, de expositores externos à Parreiras, concentram-se na década de 1970.

O pequeno óleo sobre madeira de Arlindo Mesquita (1924-1987) é também a cabeça de um homem negro, bem representativa de seu estilo pessoal³⁹, onde a fi gura aparece um pouco liquefeita. O personagem apresenta-se de chapéu, com o olhar direcionado para cima, sem conotação religiosa aparente. O quadro o foi premiado no Salão da SBAAP de 1977. Nesse momento, Arlindo Mesquita já era um artista experiente, contando com 53 anos.

Sua trajetória é comum aos artistas que expunham no Salão da SBAAP. Nasceu em Arco Verde, Pernambuco, em 1924, sendo o pai um pescador; aos 13 anos foi para o Recife, onde se iniciou na pintura e escultura como autodidata. Aos 15 entrou para a Escola de Aprendizes Marinheiros de Pernambuco, continuando na marinha até 1944, quando passou para a reserva como sargento por invalidez, vítima do torpedeamento do navio-transporte Vidal de Oliveira, pelo submarino alemão U-861, durante a Segunda Guerra Mundial. Estabeleceu-se no Rio de

39- Arlindo Mesquita, s/t., 1977.
Óleo s/ Eucatex, 27 x 18 cm.,
MMP

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

DOSSIÊ

40- LEITE, 1988. PONTUAL, 1969. O Jornal, Rio de Janeiro, 26/10/1968

41- Caetano Veloso "Eu sou Vinícius de Moraes". In: MO-RAES, 2008.

42- Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 14/12/1967

43- "O pintor brasileiro Arlindo Mesquita expõe na Independent Gallery de Los Angeles. A mostra é organizada pelo sr. Phillip Treitel, proprietário da galeria, que já expôs diversos brasileiros em sua casa." Correio da Manhã, 26/02/1966, 2º Caderno, p. 3.

44- O Fluminense, Rio de Janeiro, 03/11/1969

45- Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 08/12/1967

46- Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 14/12/1967

47- O Jornal, Rio de Janeiro, 26/10/1968

48- Correio Brasiliense, Brasília, 18/03/1984

49- Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 04/02/1980

50- Luta democrática, Rio de Janeiro, 17/11/1978. Mesquita ganha prêmio viagem ao país

Janeiro, trabalhando com desenho publicitário, dando aulas e vendendo quadros na rua⁴⁰.

Arlindo Mesquita morava no subúrbio carioca, em Marechal Hermes, onde dava aulas. Caetano Veloso, por exemplo, em 1956, aos 13 anos, morou em Guadalupe, próximo a Marechal Hermes, e teve com ele aulas de pintura⁴¹.

Mesquita principiou expondo ao ar livre na Rua São José, junto a outros pintores anônimos que formavam o Movimento de Artistas Independentes⁴², quando foi convidado, em 1965, a apresentar seus trabalhos nos EUA⁴³. Na década de 1960, tornou-se professor de pintura na Casa do Marinheiro, no Rio de Janeiro, período em que seu nome começa a aparecer em algumas exposições do circuito mais conservador, ao qual temos nos referido, a exemplo do Salão Nacional de Belas Artes (Menção Honrosa, 1963; Medalha de Bronze, 1964; Medalha de Prata, 1965), Salão Fluminense de Belas Artes (Prêmio em dinheiro, 1969⁴⁴) e do Salão da Sociedade Brasileira de Belas Artes. Em 1967, recebeu Prêmio de viagem a Paris, no II Salão Pancetti, organizado pelo 1º distrito Naval no Museu Nacional de Belas Artes, em comemoração à Semana da Marinha⁴⁵. A exposição reuniu trabalhos de militares da ativa, reserva e reformados, assim como de suas famílias⁴⁶.

Em seu atelier, Arlindo Mesquita pintava temas populares: favelas, cangaceiros, procissões e muitos rostos, como o pertencente ao Museu Mariano Procópio. Em entrevista ao O Jornal, em 1968, dá detalhes de sua vida, se manifesta contrária às vanguardas, e é chamado pelo repórter Glauco Carneiro de "cabloco"⁴⁷. Sobre os rostos, o repórter escreveu: "As faces que Mesquita faz aparecer em seus quadros são rostos de angústia, de inquietação, de medo, mas não a angústia agressiva, porque ela dá pena, incita à ação para minorá-la.(sic)"

Na década de 1970, continua exposto no Salão Nacional de Belas Artes (Medalha de ouro-1972, Prêmio de Viagem pelo Brasil-1973, Prêmio de Viagem ao exterior – 1974)⁴⁸. Não sabemos exatamente quando viajou para a Europa, mas, em 1976, voltou ao Brasil por problemas de saúde. Expôs em Goiânia, no final desse mesmo ano, e ali sofreu crise de cirrose hepática, só se restabelecendo, em novembro de 1979⁴⁹.

Seguindo a cronologia de sua vida, construída a partir de notícias nos periódicos, percebe-se que a obra enviada ao Salão da SBAAP, datada de 1977, foi, teoricamente, produzida nesse contexto de volta ao Brasil e tratamento de uma doença difícil. Esse período situa-se como um divisor de águas na carreira de Arlindo Mesquita, segundo o crítico Walmir Ayala, por sua premiação no 1º Salão Nacional de Artes Plásticas, promovido pela FUNARTE, em 1978, surgido da fusão dos extintos Salão Nacional de Arte Moderna e Salão Nacional de Belas Artes⁵⁰.

Não nos é possível avaliar a afirmação de Ayala, pela falta de conhecimento mais sistemático da obra do artista; porém, pode-se perceber a existência de duas narrativas interessantes.

Na maioria das entrevistas, Arlindo Mesquita investe na ideia de uma continuidade: reafirma sua fidelidade à origem pobre nordestina, ao autodidatismo,

à liberdade frente aos estilos artísticos, assim como a aversão às vanguardas. A temática de suas obras se manteve constante, entre a pobreza do Nordeste e o mar, mas, segundo o próprio Arlindo Mesquita, sua pintura “nunca foi do tipo político-doutrinário”⁵¹

Já Walmir Ayala, escrevendo em 1986, afirmou ter a participação nos antigos salões e a convivência acadêmica mantido o artista no “espartilho disciplinar da orientação convencional”. Entretanto, o pintor teria nos dois anos de internação hospitalar, lido e adquirido

51- Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 19/03/1980

“respaldo teórico para futuras pesquisas. Salvou-se não só da enfermidade, como do perigo de permanecer acadêmico, e foi no Salão Nacional de Artes Plásticas, etapa renovadora do Antigo Salão Nacional, que obteve um prêmio aquisitivo, por acréscimo ao significado altamente valorativo de passar por criteriosa seleção.”⁵²

Ou seja, o crítico tenta justificar como um artista, com a carreira formatada pelo “espartilho acadêmico”, consegue ser premiado no novo Salão Nacional de Artes Plásticas. Quanto ao quadro de Juiz de Fora, por ter sido produzido em 1977, no meio do caminho, ele refletiria qual fase? Impossível por hora responder.

52- Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 04/08/1986.

Se Arlindo Mesquita é um artista pouco conhecido, os outros artistas, cujas obras representam afrodescendentes e foram adquiridas no Salão da SBAAP, são menos ainda.

No salão da SBAAP, de 1970, Eleonora de Figueiredo apresentou dois quadros: A moça com lenço e A mestiça, sendo o último adquirido pela prefeitura.

A mestiça representa o busto de uma jovem, mulata ou cabocla, difícil saber, com uma flor rosa no cabelo. Ela é apresentada de ¾, direcionada para a esquerda do espectador, com os olhos voltados para baixo, praticamente fechados, contra um fundo neutro claro. Seu colo e braços estão nus, o vestido aparece apenas como uma faixa na altura do busto, não sugerindo volume. Há mais melancolia do que a costureira sensualidade com a qual as mulheres afrodescendentes são representadas. A flor no cabelo é elemento utilizado em várias pinturas brasileiras, oscilando entre a sensualidade e o exotismo, a exemplo de algumas telas de Di Cavalcanti, e uma caracterização mais regional, como na obra de paraense Antonieta Santos Feio, Vendedora de cheiro, de 1947⁵³.

São poucas as informações sobre Eleonora de Figueiredo. No catálogo do Salão da SBAAP consta que morava no Rio de Janeiro, na Tijuca. Periódicos e as datas de algumas obras em leilões sugerem estar ativa entre 1948 e 1975⁵⁴, assim, já não era principiante quando enviou seus trabalhos ao salão de Juiz de Fora. Ela aparece ligada à Sociedade Brasileira de Belas Artes (SBBA), desde a

53- Antonieta Santos Feio, Vendedora de cheiro, 1947. Óleo s/ tela, 105 x 74 cm, Museu de Arte de Belém.



54- Em 1975, expos no Parque da Cidade, na Gávea. O Jornal, Rio de Janeiro, 09/09/1975.

55- Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 18/11/1960; O Fluminense, Rio de Janeiro, 29 e 31/08/1962.

56- O Globo, Rio de Janeiro, 23/11/1965.

57- O Jornal, Rio de Janeiro, 28/09/1968

58- Última Hora, Rio de Janeiro, 24/11/1962

59- O Fluminense, Rio de Janeiro, 12/06/1962

60- O Fluminense, Rio de Janeiro, 02/06/1966

década de 1960, participando de sua estrutura administrativa, como membro do conselho fiscal⁵⁵, ou expondo. Em 1965, por exemplo, foi segunda colocada no II Salão Feminino de Belas Artes, promovido pela SBBA, recebendo Medalha de Prata⁵⁶. Em 1969, participou do LXXIII Salão da SNBA, ao lado de Alcides Cruz e Arlindo Mesquita⁵⁷.

Outro artista praticamente desconhecido é Paulo Ribeiro de Carvalho, presente no Salão da SBAAP de 1973, expondo um trabalho a óleo, O frade, e dois desenhos, Na batida do samba e Capoeiras, este último premiado e adquirido pela prefeitura.

Paulo de Carvalho morava em Niterói, frequentando a Escola Fluminense de Belas Artes. Essa escola era mantida pela Associação Fluminense de Belas Artes (AFBA), fundada entre 1938 e 1940, com uma história parecida com a da SBAAP. A Associação Fluminense promovia também um salão, desde 1941. Aparentemente, Paulo de Carvalho inicia expondo em 1962 no Salão Fluminense⁵⁸ e igualmente no Salão da SBAAP, onde recebeu Menção Honrosa. Feito noticiado pelo jornal O Fluminense, com o título “Brilhou a Escola Fluminense de Belas Artes em Juiz de Fora”: “A Escola Fluminense de Belas Artes foi condignamente representada no XII Salão Oficial de Juiz de Fora, pelos futuros artistas Geraldo Valentim de Castro Azevedo e Paulo Ribeiro de Carvalho, conquistando ambos menções honrosas⁵⁹”. O termo “futuros” indica ser Paulo de Carvalho ainda estudante, ao contrário de Arlindo Mesquita e Eleonora de Figueiredo. Posteriormente, encontramos registros de sua participação apenas na Iª Bienal do Artista Fluminense, organizada pela Associação Fluminense de Belas Artes e pelo Grupo de Artistas Fluminense, em 1966⁶⁰ e no 36º Salão Paulista de Belas Artes, de 1971, do qual participaram Armando Vianna e Salvador Rodrigues Jr. No Salão da SBAAP Paulo Carvalho teria exposto, além de 1962, nos salões de 1970 (Pintura: D. Quixote, O lutador) 1973 (obras já citadas), 1975 (pintura: Sambistas – Salgueiro, Sambistas – Império Serrano; desenho: Evoluções A, Evoluções B), e 1977 (desenho: Pescador, Lavadeira e Maternidade)

O desenho de Paulo Ribeiro de Carvalho enviado ao Museu Mariano Procópio apresenta ao fundo, em leves tons de cinza, a silhueta chapada de três baianas, com tabuleiros na cabeça, e, em primeiro plano, sobrepostas a elas, quase transparentes, duas figuras de capoeiristas em pleno jogo, destacando o movimento dos corpos com o contorno em nanquim. Juntando baianas e capoeiristas, o desenho opera com elementos fortemente enraizados na cultura baiana, nesse momento universalizados e difundidos como representativos do ser brasileiro. Não tivemos a oportunidade de encontrar nenhuma outra obra de Paulo Ribeiro de Carvalho, indício de uma produção diminuta e de circulação muito restrita, ou prematuramente interrompida.

Os próximos trabalhos analisados foram pintados por Valdir da Conceição Silva. Afrodescendente de vida simples, o artista nasceu em Belo Horizonte. Começou a pintar, ao que parece, aos 18 anos, em 1972, já expondo. Em 1975, participou do Salão da SBAAP em várias categorias. Apresentou as pinturas Tradição do

Brasil I e II, sendo a última adquirida; as montagens A roda da vida, Bumba meu Boi, e Pão nosso de cada dia; assim como os desenhos Cabeça de homem, Cabeça de cavalo e Cabeça de galo. Em 1977, enviou para o Salão os quadros Minas, Bahia e Ceará, assim como os desenhos Festa I, Festa II e Festa III. Em 1979, voltou a expor em Juiz de Fora, com o quadro Baiana, igualmente adquirido. Na década de 1990, transferiu seu atelier para Contagem, onde, ao que tudo indica, continua a pintar. Possui um salão de festas, no centro da cidade, decorado com suas obras, postas à venda. Também oferece seus trabalhos ao público em feiras, sofrendo, em função disso, segundo ele, certo preconceito⁶¹.

São obras bastante coloridas, apesar do artista ser daltônico, apresentando forte tendência decorativa. Tradição do Brasil II, de 1975, representa uma cena de desfile de carnaval, com todos os personagens negros. Baianas, por sua vez, mostra duas mulheres negras, uma sentada, diante do seu tabuleiro, e outra de pé, com o mesmo na cabeça, em ambiente urbano colonial. Nos dois quadros os gestos do pintor são largos, desprezando detalhes; os personagens sem rostos tornam-se impessoais. Não há nenhum questionamento sobre o tema, que adquire feição folclórica e decorativa.

Seguindo a temática de afrodescendentes, Emigrantes, foi pintado por Maria Ely Cezar de Menezes (MELY) e apresentado no Salão de 1975, juntamente com a tela Ouro Preto – Ladeira. O quadro mostra uma família negra, de quatro pessoas, caminhando com pertences na cabeça, ao longo do acostamento de uma estrada pavimentada, em terreno árido. Os personagens são vistos de costas, indo em direção ao horizonte, um pouco distantes entre si. No primeiro plano, a filha do casal, além da trouxa na cabeça, leva à cintura uma criança pequena, que olha para trás, em nossa direção, como arguindo-nos sobre seu futuro. O quadro explora um tema corriqueiro à época -principalmente se lembrarmos da grande seca de 1970 no Nordeste- e de tradição consolidada na arte brasileira, a partir da literatura e dos retirantes de Portinari. Nada sabemos sobre a autora, constando do catálogo, apenas, morar em Juiz de Fora.

As onze obras adquiridas no período pela prefeitura no Salão da Sociedade de Belas Artes Antônio Parreiras foram aqui agrupadas em dois seguimentos: quatro produzidas por artistas pertencentes à SBAAP e sete por artistas a ela externos.

.Outros agrupamentos ajudam também a compreensão desse conjunto. Sete artistas realizaram retratos: Luiz Soranço, Jaimi Soares Costa, Wandyr Elídio Ramos e Carlos Bracher (membros da SBAAP), assim como Salvador Rodrigues Jr., Arlindo Mesquita e Eleonora de Figueiredo. Esses artistas apresentavam formação variada, próxima ao autodidatismo, porém, imprimiam ao trabalho maior qualidade. Salvador Rodrigues Jr., Arlindo Mesquita e Eleonora de Figueiredo circulavam pelos salões tradicionais, ainda ditos acadêmicos, tendo carreira mais consolidada. Os outros quatro trabalhos, onde não se pode perceber a mesma qualidade, apresentam temas ligados à vida cultural negra, vista como folclore, decorativa, por vezes vendida em feiras⁶².

61- O tempo Contagem, 30/05/2014 - <https://www.otempo.com.br/o-tempo-contagem/artista-encontra-refugio-atraves-de-suas-pinturas-1.855129>

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

DOSSIÊ

62- Fora do nosso marco cronológico existe o quadro, *Iemanjá tropical*, de Marilda Maestrini, professora de pintura local e membro da SBAAP. Seu quadro apresenta um busto feminino, de frontal, cercado por tons azuis e verdes, sem maiores pretensões.

Ele foi adquirido na exposição de 1987, momento em que a prefeitura encerra a premiação no Salão da Sociedade de Belas Artes Antônio Parreiras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Museu Mariano Procópio é um caso interessante para se estudar como as relativamente poucas representações de afrodescendentes foram incorporadas ao acervo dos museus mais tradicionais.

Das dezessete obras levantadas no acervo com essa temática, apenas três trabalhos coadunavam-se aos interesses da instituição. O ex-escravo aos pés da princesa, tanto na estatueta em prata quanto no monumento realizado por Humberto Cozzo, ali está como testemunha da benevolência da princesa Isabel, cultuando-se à memória da herdeira presuntiva do trono. O retrato do padre Wilson Valle da Costa não se encontrava no museu por rememorar alguma liderança negra em defesa de parte significativa da população e de sua cultura. O único retrato de um afrodescendente, com nome e sobrenome, presente no acervo por vontade da instituição, é de um capitão-capelão militar, propagador de ideias conservadoras numa rádio local, companheiro da diretora Geralda Armond na militância anticomunista.

As quatorze outras obras somaram-se ao acervo aleatoriamente, não representando um empenho institucional. Três foram doadas pelos pintores, em momentos diferentes, objetivando construir sua própria memória num museu público. A *Etiópe*, de Henrique Bernardelli, compunha o conjunto de obras existentes no atelier do artista, dividido pelo espólio do pintor entre várias instituições, dentre elas o Museu Mariano Procópio, sem que se saiba o critério para o destino de cada peça. É uma obra delicada, que situa dignamente a mulher negra, porém, em distante origem. O arrolamento de 1944 indica ter permanecido exposta na Sala Maria Amália, talvez mais por carregar consigo a assinatura de um artista respeitado e ter qualidade pictórica, e menos pelo tema. Ao que tudo indica, os irmãos Bernardelli, Henrique e Rodolpho, eram próximos de Alfredo Ferreira Lage.

Três décadas após, em 1967, Armando Vianna doou seu quadro representando uma negra limpando metais ao museu. Embora não tão conhecido quanto Henrique Bernardelli, sua tela recebeu a distinção de uma Medalha de Prata na Exposição Geral de Belas Artes de 1923, o que a qualificava a também integrar o circuito expositivo.

O quadro de Alcides Cruz foi doado aproximadamente em 1975, no contexto de valorização da cultura negra, embora ainda revestida de certo exotismo. Não se tem registro que essa pintura tenha sido exposta.

As onze obras adquiridas pela Prefeitura Municipal de Juiz de Fora no Salão da SBAAP e enviados ao Museu Mariano Procópio são numericamente expressivas.

Seis apresentam estudos de cabeças, incluindo um autorretrato; são obras de membros da própria SBAAP ou de artistas que circulavam por salões mais

tradicionais, como o Salão Nacional de Belas Artes, o Salão da Sociedade Brasileira de Belas Artes e vários salões regionais. São artistas de certa qualidade técnica, admirados por um mercado mediano, receptivo ao desenho tradicional. Somam-se a estas obras, a representação que Carlos Bracher fez do colega Wandyr.

Os outros quatro trabalhos exploram a cultura negra (carnaval, baianas, capoeira) assim como problemas sociais (retirantes). Porém, os temas são tratados de forma folclórica e decorativa, por artistas em sua maioria autodidatas. Esses trabalhos foram adquiridos na década de 1970, período em que o Salão da Sociedade Belas Artes Antônio Parreiras entrara em decadência.

Ao que parece, as obras citadas, adquiridas pela prefeitura no Salão da SBAAP, nunca foram expostas no museu. São percebidas como resultado de uma interferência injustificada do município na instituição.

Uma obra ainda não foi mencionada, por ter uma trajetória muito própria. Trata-se de um nu feminino, frontal, da pelve para cima, com um tecido a ocultar-lhe o sexo, assinado por Gerhardt Kappel, datado de 1945⁶³. Nada sabemos sobre ela, a não ser ter sido parte da coleção do industrial Henrique Surerus, descendente de uma família de alemães que se fixaram em Petrópolis, já citado como doador dos instrumentos de tortura. O sobrenome Kappel também se encontra presente entre os imigrantes da cidade imperial, denotando alguma aproximação afetiva. O quadro se intitula Cabocla, mas percebe-se que o termo era tomado como sinônimo de mestiça. Interessante observar ser o único nu entre as obras representando afrodescendentes, ao contrário de outros acervos. Por que o museu aceitou o trabalho de uma amadora, sem grandes recursos técnicos? Estamos em 1945, o colecionador exigente já tinha falecido, a nova diretora necessitava de apoio e buscava aproximar a cidade do museu, Surerus era importante empresário e membro do Conselho dos Amigos do Museu Mariano Procópio...

63- Óleo s/tela, 23 x 16 cm.

O conjunto de obras apresentado possibilita pensar as vicissitudes da memória de afrodescendentes em nossos museus. É relevante discernir o que é fruto de investimentos da instituição, refletindo seus interesses, e o que é assumido circunstancialmente, permitindo apreender outros valores.

REFERÊNCIAS

- ALBERTO, Paulina, "A mãe preta entre sentimento, ciência e mito: intelectuais negros e as metáforas cambiantes de inclusão racial, 1920-1980". In: GOMES, Flávio e DOMINGUES, Petrônio (orgs.) Políticas da raça. Experiências e legados da abolição e da pós-emancipação no Brasil. Selo Negro Edições, 2014, 377-401.
- AMARAL, Aracy. Tarsila – sua obra e seu tempo. São Paulo: Perspectiva, EDUSP, 1975.
- AMARAL, Lucas Marques. A Parreiras e seus artistas. Juiz de Fora: FUNALFA Edições, 2004.
- BINDMAN, David, GATES JR., Henry Louis. The image of the Black in western art. The twentieth century: the impact of Africa. London: Harvard University Press, 2014, vol. V, parte 1.
- CABICIERE, J. (org.) Dez Caminhos na Pintura, outubro de 1987, Arte Hoje.
- CARNEIRO, José Maria. Armando Vianna: sua vida, sua obra. Prefácio Jorge Cabicieri. Rio de Janeiro: Arte Hoje, 1988.
- CHRISTO, Maraliz de C. V. "Exercícios de desenho no acervo do Museu Mariano Procópio: ser ou não ser a Princesa Isabel?" In: CAVALCANTI, Ana, MALTA, Marize e PEREIRA, Sônia Gomes (org.). Coleções de arte: formação, exibição e ensino, Rio de Janeiro: Rio Book, FAPERJ, 2014, p. 55-68.
- CHRISTO, Maraliz C.V. "Algo além do moderno: a mulher negra na pintura brasileira no início do século XX." 19820, Rio de Janeiro, v. IV, n.2, abr. 2009.
- CHRISTO, Maraliz C.V. "Retratos de grupos de artistas no Brasil: as obras de Arthur Timótheo da Costa e Angelo Bigi". MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, n. 2, p. 103-124, mai. 2019.
- CLARK, T.J. A pintura da vida moderna. Paris na arte de Manet e de seus seguidores. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CONDURU, Roberto, Arte afro-brasileira. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.
- COSTA, Joanice G. Entre Cristo e Barrabás: A Ordem Dominicana na crise do Governo João Goulart. Juiz de Fora, 2004 (Dissertação de mestrado, Ciência da Religião, UFJF).
- COSTA, Mari Angela Heredia da. PRB – 3 Meu ouvinte, meu amigo: a história do padre Wilson Valle da Costa. Juiz de Fora: FUNALFA, 2003.
- DAIBERT JR, Robert. " 'Santa Isabel' e o escravo devoto: a princesa redentora por olhares negros e brancos". Anais do Museu Mariano Procópio. Juiz de Fora, v.1, nº1, 2014.
- HILL, Marços, Quem são os mulatos? Sua imagem na pintura modernista brasileira entre 1916 e 1934. Belo Horizonte, 2008 (Tese EBA-UFMG).
- IEE, Francis Melvin. Henrique Bernardelli. São Paulo, 1991 (dissertação de Graduação, FAU/USP)
- LEITE, José Roberto Teixeira. Dicionário Crítico da Pintura no Brasil. Artlivre,

Rio de Janeiro, 1988.

MORAES, Vinicius de, Poemas esparsos, Companhia das Letras, 2008.

PELTRE, Cristina. Orientalisme. Paris: Éditions Terrail, 2010.

PEREIRA, Cláudia Matos. Galeria de Arte Celina: espaço e ideário cultural de uma geração de artistas e intelectuais em Juiz de Fora (1960/1970) Rio de Janeiro, 2015 (Tese doutoramento, UFRJ)

PINTO, Rogério Rezende, Alfredo Ferreira Lage, suas coleções e a constituição do Museu Mariano Procópio – Juiz de Fora, MG. Juiz de Fora, 2008 (Dissertação, PPG-História, UFJF)

PONTUAL, Roberto. Dicionário das artes plásticas no Brasil. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 1969.

PRANDI, Reginaldo. "Referências sociais das religiões afro-brasileiras. Sincretismo, branqueamento, africanização". Horizontes antropológicos, vol.4, nº.8, Porto Alegre, Jun. 1998., p. 93-111.

ROSA, Rita de Cássia Vianna. As mulheres de "Paraiburgo": representações de gênero em jornais de Juiz de Fora/MG (1964-1975). Niterói, 2009. (Dissertação, Mestrado em História, Universidade Federal Fluminense)

Três amigos pintores. Ana Lúcia Lopes Ribeiro / Djanira de Almeida Diniz / Luiz Vilani. Rio de Janeiro: Editora AMCGuedes, 2012

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v. 24 n.42
nov/dez 2019
e-ISSN:2179-8001.

Maraliz de Castro Vieira Christo

Doutora pela UNICAMP. Foi bolsista da Foundation Getty junto ao Institut National d'Histoire de l'Art de Paris. Recebeu o Grande Prêmio Capes de Tese em 2006. Fez estágio pós-doutoral na Universitat Jaume I de Castelló, Espanha, e na Escuela Nacional de Antropología e Historia-INAH, México. Atualmente é professora Associada da UFJF, pesquisadora do CNPq e FAPEMIG, membro do CBHA.

DOSSIÊ

Como citar: CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. A memória afrodescendente nos museus brasileiros: o caso do Museu Mariano Procópio. Porto Arte: Revista de Artes Visuais. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, jul-dez, 2019; V 24; N.42 e-98275 e-ISSN 2179-8001.

DOI: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.98275>
