



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

ADRIANA IMBRIANI MARCHI VEIGA

**PRODUÇÕES IMAGÉTICAS E VIDA SOCIAL:
TRANSFORMAÇÕES NAS IMAGENS DO TRABALHO
(1910-1937)**

Londrina
2007

ADRIANA IMBRIANI MARCHI VEIGA

**PRODUÇÕES IMAGÉTICAS E VIDA SOCIAL:
TRANSFORMAÇÕES NAS IMAGENS DO TRABALHO
(1910-1937)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação, em Ciências Sociais da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

Orientador: Dr. Ariovaldo de Oliveira Santos

Co-orientador: Isaac Antonio Camargo

Londrina
2007

ADRIANA IMBRIANI MARCHI VEIGA

**PRODUÇÕES IMAGÉTICAS E VIDA SOCIAL:
TRANSFORMAÇÕES NAS IMAGENS DO TRABALHO
(1910-1937)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação, em Ciências Sociais da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

BANCA EXAMINADORA

Dr. Ariovaldo de Oliveira Santos

Dr. Giovanni Antonio Pinto Alves

Dr. Elcio Lenardão

Dr. Antonio Ozai da Silva

Dr. Ronaldo Baltar

Londrina, 26 de novembro de 2007.

AGRADECIMENTOS

Ao **Ivo Marcelo**, querido esposo, pelo companheirismo, atenção e apoio em toda minha caminhada, de ontem, hoje e sempre. Pela paciência, tolerância, amor e dedicação, que são fundamentais para meu crescimento.

Ao **Felipe**, meu filho, pelo tempo que era dele e foi dispensado para o desenvolvimento da pesquisa. Pela compreensão, pois, ainda tão pequenino, soube ajudar e apoiar a mamãe.

Ao Prof. Dr. e orientador **Arioaldo de Oliveira Santos**, pelo incentivo desde o principio, quando ainda estava surgindo a hipótese de trabalhar com a temática escolhida. Pela leitura crítica e observações precisas no decorrer do desenvolvimento da pesquisa.

Ao **Prof. Dr. e co-orientador Isaac Antonio Camargo**, pela amizade, pela força de vontade e disposição em estar sempre pronto a ouvir e, com um jeito muito especial, fazer apontamentos críticos relevantes para o desenvolvimento da pesquisa.

VEIGA, Adriana Imbriani Marchi. **Produções imagéticas e vida social: transformações nas imagens do trabalho (1910-1937)**. 2007. 89f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2007.

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo verificar as transformações estéticas e técnicas ocorridas nas imagens que representam o trabalho, bem como, verificar os acontecimentos sociais e políticos que intervieram nesse processo de transformação. A análise busca compreender as tendências estéticas e ideológicas que marcam a produção do artista e do crítico de arte, inseridos nesse contexto. Essas reflexões dar-se-ão com base nas produções imagéticas - reproduções de pinturas, e textual - textos de crítica de arte que compõe o cenário artístico brasileiro das décadas de 1910, 20 até 1937, período em que se delimitou o objeto de pesquisa.

Palavras-chave: Arte e vida social. Transformações nas imagens do trabalho. Questão social.

VEIGA, Adriana Imbriani Marchi. **Imagetic production and social life: transformation in the image of the work (1910-1937)**. 2007. 89p. Dissertation (Mastership in Social Sciences) – University State of Londrina, Londrina, 2007.

ABSTRACT

This work has for objective to verify the aesthetic transformations and occurred techniques in the image that represents the work, as well as, to verify the social events and politicians who had intervined in this process of transformation. The tracing to understand the aesthetic and ideological trends that mark the production of the artist and the critic of art, inserted in this context. These reflections will on the basis of give to the imagetics production - painting reproductions, and literal - texts of criticize of art that the Brazilian artistic scene of the decades of 1910 composes, 20 up to 1937, period where if it delimited the research object.

Keywords: Art and Social life. Transformations in the image of the work. Social question.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 – Victor Meirelles de Lima: Detalhe da <i>Primeira Missa no Brasil</i> , 1861	17
Ilustração 2 – Victor Meirelles de Lima - Batalha de Guararapes, 1879	17
Ilustração 3 – Jacques Louis David – O Juramento dos Horácios, 1784	19
Ilustração 4 – Jacques Louis David - Sócrates no Leito de Morte, 1787	19
Ilustração 5 – Jean Baptiste Debret - <i>Campeiros proprietários da Província do Rio Grande</i>	20
Ilustração 6 – <i>Jean Baptiste Debret</i>	20
Ilustração 7 – Jean Baptiste Debret – Jantar	21
Ilustração 8 – Jean Baptiste Debret - Valongo	22
Ilustração 9 – Jean Baptiste Debret – Colar de ferro.....	24
Ilustração 10 – Jean Baptiste Debret – Sapateiro.....	24
Ilustração 11 – Anita Malfatti - A Boba, 1917	41
Ilustração 12 – Anita Malfatti, O Homem Amarelo, 1915/16	42
Ilustração 13 – Tarsila do Amaral - Palmeiras, 1925.....	43
Ilustração 14 – Tarsila do Amaral – A Gare, 1925	44
Ilustração 15 – Tarsila do Amaral - Vendedor de Frutas, 1925	46
Ilustração 16 – Tarsila do Amaral - O Pescador, 1925	47
Ilustração 17 – Tarsila do Amaral - Abapuru, 1929	49
Ilustração 18 – Tarsila do Amaral - Segunda Classe, 1933	54
Ilustração 19 – Tarsila do Amaral - Operários, 1933.....	54
Ilustração 20 – Edvard Munch - Operários Voltando para Casa, 1913-15	58
Ilustração 21 – Lívio Abramo - Meninas de Fábrica, 1935	59
Ilustração 22 – Lívio Abramo - Operário, 1935	60
Ilustração 23 – Rebolo - Paisagem com Casas, 1934	63
Ilustração 24 – Emiliano Di Cavalcanti - Samba, 1925.....	65
Ilustração 25 – Emiliano Di Cavalcanti - Operários, 1933	66
Ilustração 26 – Candido Portinari - Café, 1935	69
Ilustração 27 – Candido Portinari - Café, 1934	71
Ilustração 28 – Candido Portinari - Construção da Rodovia I, 1936	73
Ilustração 29 – Candido Portinari - Construção da Rodovia II, 1936.....	73
Ilustração 30 – Candido Portinari - Construção da Rodovia III, 1936	73

Ilustração 31 – Candido Portinari - Construção da Rodovia IV, 1936	74
Ilustração 32 – Fragmento do painel Construção da Rodovia I.....	74
Ilustração 33 – Fragmento do painel Construção da Rodovia I.....	75
Ilustração 34 – Fragmento do painel Construção da Rodovia II.....	75

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1	25
1 PERÍODO DE TRANSIÇÃO: A “SEMANA DE 22” E O CAMPO IMAGÉTICO DO TRABALHO	25
1.1 O TRABALHO: MOVIMENTO OPERÁRIO BRASILEIRO	25
1.2 MANIFESTAÇÃO ARTÍSTICA: BUSCA DA ATUALIZAÇÃO ESTÉTICA E A QUESTÃO SOCIAL	35
CAPÍTULO 2	52
2 ARTE E CONSCIÊNCIA POLÍTICA	52
2.1 O ARTISTA E A IMAGEM DO TRABALHO NA DÉCADA DE 1930	52
3 CONSIDERAÇÕES FINAIS	79
REFERÊNCIAS	93

INTRODUÇÃO

Esta dissertação teve por meta realizar uma reflexão crítica sobre arte e sociedade no Brasil, tomando, como recorte temático, o trabalho e o trabalhador, no contexto da arte visual, com vistas a revelar como se transformou a abordagem deste tema no período de 1900 a 1937. O foco principal é verificar quais foram e como ocorrem estas transformações, considerando-se que, nesta sociedade, as elites sempre trataram as movimentações trabalhistas no campo policial e não no campo social. Pretende-se verificar como se dá a incorporação iconográfica da temática do trabalho nas obras de arte de alguns artistas aqui denominados.

Cabe observar, que as transformações ocorridas nas imagens em que o trabalho é manifesto, nas obras dos artistas, não eram entendidas da mesma maneira pelos setores econômicos dominantes e pelos setores populares. Em certos momentos históricos, é possível verificar o uso “ideológico” destas imagens, ora pelos setores econômicos dominantes, ora pelos setores populares, na medida em que estes passaram a manifestar suas reivindicações por meio delas.

Para subsidiar a reflexão sobre a ação destes dois setores, o dominante e o popular, durante o período em estudo, 1910 a 1937, desenvolver-se-á uma abordagem histórica, tomando como referência o sistema político ideológico local e demais determinantes, no plano nacional e internacional, que influenciaram tanto a divisão de classes, quanto o sistema de poder, com vistas na identificação dos papéis que os artistas e intelectuais desempenharam em cada parte do período compreendido pelo estudo.

Esta abordagem, inicialmente histórica, tem como meta subsidiar a problemática à luz da formação política e artística da sociedade brasileira. Neste caso, num primeiro momento, quer-se verificar como a Missão Francesa e as relações políticas que a permeavam, influenciaram a arte no Brasil, visto que a base política e artística da sociedade brasileira permaneceu a mesma até o período em estudo, embora houvesse algumas mudanças estéticas no decorrer do mesmo.

Justifica-se o recorte do período histórico, com base em alguns fatores importantes que delimitaram esta pesquisa, pois a década de 1910 foi o período em que germinam diversas mudanças, tanto no plano político como na consciência dos trabalhadores. A intensificação das manifestações de reivindicação social tendo à frente o movimento operário coincide com as primeiras manifestações que visavam à transformação dos conceitos

estéticos vigentes para novas concepções na arte visual, rompendo com os padrões estéticos instaurados desde a vinda da Missão Francesa.

A década seguinte, de 1920, é também de extrema importância para a abordagem do objeto de estudo em questão, já que é um período em que as mudanças estéticas, no campo da arte, iniciadas com as propostas dos jovens artistas da “Semana de 22”, alteram o campo imagético, apontando profundas transformações. As mudanças ocorridas, a partir deste período, foram de ordem técnica e estética, demonstrando que o artista brasileiro estava mais preocupado em ajustar-se às propostas da modernidade, do que em realizar uma produção de cunho social ou de engajamento político. Em fins da década de 1920, surgem algumas manifestações que propõem discussões de ordem social, momento em que se inicia uma reflexão sobre a importância do papel do artista na sociedade.

Por fim, na década de 1930, é que o objeto de estudo desta dissertação revela-se de maneira mais explícita, pois, neste período, é que surgem imagens pictóricas onde o trabalho e o trabalhador são expressamente manifestos. Porém, é importante ressaltar que a ausência desta temática na década de 1910 e a sua pouca expressão na década de 1920 são fundamentais para a compreensão desta pesquisa, já que se constituem como um sintoma explícito da índole da sociedade da época, importante para o entendimento de como se dá essa manifestação e os fatores que a determinaram. O limite temporal do período, em 1937, dá-se pelo fato de que, neste ano, novas diretrizes políticas surgiram, com a tomada preventiva do poder por Getúlio Vargas.

Não é possível afirmar que o artista é capaz de produzir uma arte “pura”, independente do meio em que vive, ao contrário, o artista também sofre as influências e interage com o meio. Portanto, a partir das décadas de 1920 e 1930, as transformações políticas, econômicas e sociais, que ocorreram, promoveram mudanças no modo de ver e interpretar a realidade, assim, é plausível acreditar que as novas imagens que surgem nas obras dos artistas são resultantes da observação e da análise das ocorrências a que estão sujeitos no tempo e no espaço. É possível verificar, nos anos 1930, o surgimento de uma postura que se traduz no desejo de participação efetiva, ou seja, as transformações sócio-político-econômicas, ocorridas nesse período, trouxeram profundas mudanças na realidade brasileira e é aí que a temática que gira em torno do trabalho e do trabalhador manifesta-se com mais força.

Para visualizar com maior precisão o tema trabalho, no campo imagético da arte brasileira do período em pauta, foi necessário delimitar, também, a poética que seria abordada, sendo que, neste caso, optou-se pelas manifestações pictóricas, deixando-se de lado

as demais, como a fotografia, o desenho e a escultura enquanto campos tradicionais da expressão artística, bem como, a caricatura e a charge, que ocorriam nos jornais da época. Tal exclusão deu-se pela necessidade de limitar tanto a extensão da pesquisa, quanto a percepção de que é na pintura que se dá maior destaque para o tema proposto, sendo esta, também, a expressão artística de maior interesse comercial para a classe dominante, logo, é a linguagem que mais profundamente passa pelo processo de transformação neste período. Outro fator decisivo na escolha da linguagem pictórica foi o fato de que ela ocorre desde os tempos pré-históricos, possibilitando comparações entre diferentes épocas, o que facilita a sua compreensão enquanto abordagem social e política e, conseqüentemente, o entendimento desta temática no período em questão.

No Brasil, a pintura passa por várias transformações e, desde a chegada da Missão Francesa, deixa de ser uma produção estritamente artesanal, objeto de preconceito, enquanto atividade menor, e conquista a categoria de arte erudita. Segundo Durand (1989), a pintura era um meio de se distinguir o popular do erudito. Nesse sentido, percebe-se a importância de se verificar a imagem do trabalho a partir da linguagem pictórica, pois o artista recorre a esta linguagem para expressar a temática social. Outra questão que merece lembrança é o fato de que parte destes artistas é oriunda da classe burguesa dominante, o que possibilita a observação de como estes vêem o trabalho e o trabalhador, assim como, as manifestações dos movimentos operários, expressos em suas produções. Portanto, quer-se contemplar a abordagem social do trabalho, no conjunto imagético de 1910 até 1937, tendo-se, como direção, as transformações de ordem política, técnica e estética.

A seleção dos artistas que abordam esta temática deu-se levando em consideração as imagens documentais disponíveis nas publicações pesquisadas, deixando-se de lado um levantamento mais extenso sobre o tema, já que nem a dissertação como tal, nem a exigüidade do tempo permitiam vôos mais altos, daí a ocorrência de possíveis lacunas e a possibilidade de omissão de alguns nomes. Ainda sobre a escolha dos artistas, optou-se por destacar aqueles que possibilitavam uma leitura comparativa em relação à compreensão das transformações que as imagens revelavam. Neste sentido, considerou-se a pertinência de sua obra, em relação ao conjunto imagético brasileiro, tendo como base os referenciais bibliográficos disponíveis para consulta e, principalmente, a consistência de sua produção artística no cenário nacional. Assim, procurou-se verificar como a imagem do trabalho é revelada pelo artista e se esta é uma constante de sua produção ou apenas uma temática presente em algumas obras; procurou-se, ainda, investigar o envolvimento do artista nas questões político-sociais do período. Dentre os artistas selecionados mencionados, estão: na

introdução, Victor Meirelles, Jacques Louis David e Jean Baptiste Debret; no primeiro capítulo, recorremos à produção imagética Anita Malfatti, Tarsila do Amaral; e no segundo capítulo, Tarsila do Amaral (sua fase social), Emiliano Di Calvalcanti, Candido Portinari e o gravurista Lívio Abramo.

O itinerário desta pesquisa passou por um volume significativo de textos, entretanto, a quantidade e a qualidade dos os trabalhos brasileiros nessa área ainda é pequena. A pesquisa que envolve o diálogo entre arte e sociedade é ainda muito fragmentada, aliás, a própria historiografia da cultura no Brasil é ainda insuficiente para o estudioso e para a formação acadêmica. Contudo, a motivação que nos atraiu para esta abordagem foi a necessidade de compreender até que ponto e até que nível de profundidade se dá a relação entre o artista e a sociedade. Neste sentido, procurou-se lançar as amarras nas relações entre arte e sociedade, através da percepção da representação da imagem nas manifestações destes artistas, tomando-se por referência três pontos: o artista, a classe dominante e a classe popular, com o objetivo de entender, mais profundamente, como se dá a integração entre o artista e as diferentes classes econômicas e sociais.

Nas argumentações, tentou-se evidenciar as relações do meio artístico, mais especificamente, a do artista, como produtor individual, com as instituições artísticas e com os grupos de produção artística. Conseqüentemente, a atenção fixou-se nos aspectos sociais da obra, assim como, nos aspectos técnicos e estéticos, procurando-se evidenciar qual é o foco das manifestações artísticas: se aparece como uma atividade em busca de perfeição técnica para atender à classe dominante, como meio de sobrevivência; ou se aparece como meio de expressão e reflexão crítica.

A classe dominante brasileira, no período em questão, era composta, em sua maioria, por grandes proprietários de terra e por comerciantes ligados ao comércio de exportação-importação. É importante lembrar que, desde o período colonial, o monopólio dos meios de produção estava nas mãos de fazendeiros, comerciantes e burocratas, sendo limitados todos os direitos de participação política, econômica e social por parte da população, criando-se, desde então, um sistema de clientela e patronagem. Sistema este mantido após a Proclamação da Independência, pois as elites permaneciam no controle do poder, ou seja, mesmo depois da Independência do Brasil o centro de pensamento conservador continuou à frente, o passado continuou moldando o presente.

A classe média emergente e os industrialistas, embora crescentes, ainda eram numericamente reduzidos, incapazes de alterar a ordem, permanecendo dependentes do paternalismo da elite. Esta dependência mantinha o limite de sua crítica social. A base

patriarcal da política brasileira ofuscou qualquer sinal de participação popular efetiva. A classe operária nem sequer chegou a constituir-se enquanto grupo presente nas discussões. Estava à margem da experiência brasileira.

O progresso brasileiro, que marca a metade do século XIX, culminou em notável desequilíbrio entre o poder econômico e o poder político. O sistema monárquico, concebido em 1822, já não mais correspondia aos anseios dos novos setores, na década de oitenta. As novas elites urbanas emergentes bem como os fazendeiros mais novos do café, cuja importância era enorme, já que produziam grande parte da riqueza do país, sentiam-se esmagados pelas políticas do Império. Não viam mais com bons olhos o sistema político, ou seja, não se sentiam bem representados, por isto, paralelamente, surgiram setores progressistas, cujas idéias vinham se opor às experiências dos grupos tradicionais. Neste contexto, as classes emergentes puderam escolher a que grupo pertencer: continuar à mercê das oligarquias tradicionais ou fazer parte dos novos grupos que estavam emergindo.

O Partido Republicano acabou por conquistar novos aliados junto a esses grupos sociais insatisfeitos com a estrutura política do Império. Nasce aí, com os republicanos e abolicionistas, um novo estilo político. Se antes a política dava-se dentro dos conchavos de familiares, agora ganha lugar nas praças públicas. Criou-se um espaço para que os políticos falassem às populações urbanas.

É interessante ressaltar que, ainda que presente, a mobilização popular neste contexto foi em vão, pois, assim como no processo de independência, a república se fez à margem da participação das massas, nasceu do golpe militar. Ou seja, prevaleceu a estratégia conspiratória em vez da estratégia revolucionária na constituição do novo regime. As novas elites sentiram-se mais seguras com o apoio do exército, na missão de acabar com a Monarquia e instaurar o novo regime político que as colocou no poder. Como se sabe, desde a guerra do Paraguai, o exército já não via com bons olhos o sistema monárquico, considerando seus dirigentes políticos com sérias restrições. Com a visão de que os políticos civis eram corruptos, a idéia de que aos militares caberia a função de salvação nacional caía muito bem. Nasce, então, dessa aliança entre os setores republicanos e os setores militares, a força que destituiu a Monarquia.

Sodré (1939), em seu livro “Panorama do Segundo Império”, argumenta que a queda do sistema Monárquico se deu menos pela oposição do que pela sua própria fraqueza, pela falta de estrutura e mesmo pela falta de apoio dos próprios grupos que sempre o fizeram. Era um regime sem base profunda, que não encontrou forças para resistir, pois não havia uma ideologia sólida que o amparasse. Segundo o autor, o Partido Republicano era composto por

uma minoria, portanto, sua ação foi pouco significativa. Embora não possuísse nem mesmo uma ideologia, chegou ao poder graças à fraqueza do Partido Monárquico que, devido à sua excessiva centralização, acabou por perder o apoio das províncias. A fragmentação da propriedade e, simultaneamente, a abolição da escravatura foram dois fatores-chaves para o enfraquecimento da elite agrária e, conseqüentemente, para a destruição das oligarquias então dominantes; o desenvolvimento administrativo e o processo de urbanização geraram um novo grupo social, a “elite dos letrados”; e, por último, a questão religiosa, que, em conseqüência da política de centralização, afastou o apoio do clero. Todos esses fatores levaram o Regime Monárquico à extinção, sem que houvesse qualquer ato revolucionário.

Podemos entender o sistema político oligárquico como um sistema fortemente dominado pela classe dos proprietários de terras, assim como foi o sistema político imperial. O sistema oligárquico difere-se no campo, onde os trabalhadores deixam de ser escravos e passam a ser homens livres, porém, dominados e reprimidos. Com relação à nova classe emergente, a burguesia industrial, esta não conseguiu uma expressão política autônoma e a maioria dos empresários aderiu ao Partido Republicano, por encontrar assim um meio de obter várias concessões individuais. O Estado oligárquico cumpria a sua função conservadora de manter a ordem, garantindo, sem prejuízo, a dominação de classe. No entanto, quando surge o problema do operário, os industriais recusam –se a dialogar e passam o problema para a oligarquia que, sem dúvida, age conforme o seu padrão de governo, por meio da repressão do movimento operário.

No campo artístico, o declínio do barroco, típico da etapa colonial, dá-se a partir da vinda de uma missão de artistas franceses, em 1816, a pedido do Rei D. João VI. Mais precisamente, a partir da criação oficial da Academia de Belas-Artes, no Rio de Janeiro, anos depois. O Instituto de França havia sido criado com o objetivo de substituir as academias de arte, suprimidas pela revolução de 1789, tendo como líder o pintor David, muito considerado por Napoleão. Pela proximidade com a corte, o instituto consegue se firmar rapidamente, influenciando, inclusive, as escolas de arte de toda a Europa. Com a queda de Napoleão, muitos artistas precisaram de apoio para continuar trabalhando, assim, surge a oportunidade de se trazer ao Brasil uma Missão Artística que pudesse implantar os padrões acadêmicos que vicejavam na França. Os artistas franceses que para cá vieram eram filiados a este instituto e pretendiam implantar aqui um projeto semelhante.

Entretanto, esta implantação não ocorreu imediatamente e tampouco atendeu, com presteza, ao objetivo original, devido a problemas políticos, entre eles, o nepotismo e diversas falhas administrativas. Assim, as atividades da Academia, no Rio de

Janeiro, foram sendo adiadas no decorrer do Primeiro Reinado (1822-1831) e das Regências (1831-1840). Com isso, muitos pintores da missão sentiram-se desmotivados e retornaram à Europa. Somente a partir dos anos quarenta, é que a Academia passa a funcionar com regularidade, ainda com muita dificuldade. Sendo assim, considera-se o seu período de funcionamento, coincidentemente com o período do Segundo Reinado, de 1840 a 1889, lembrando-se que seus padrões estéticos permanecem ainda durante a Primeira República (1889-1930).

É importante destacar que a vinda da Missão Francesa e, posteriormente, a criação da Academia significavam colocar a arte brasileira em meio ao debate artístico que se travava na França. Era de se esperar que estas elevassem o Brasil para o foco do debate artístico internacional, deixando de lado os padrões estéticos oriundos de seus modelos anteriores e coloniais, e mais, quem sabe, acabassem com o desprezo com que o artista plástico era visto no Brasil.

Porém, a implantação e o funcionamento da Academia, no Brasil, não ocorrem de forma tão natural quanto pode parecer. A princípio, a fundação da Academia encontra alguns obstáculos. Primeiro, depara-se com o velho preconceito dos homens livres em relação aos trabalhos manuais, que havia em nosso país. Os trabalhos manuais estavam destinados aos escravos, até mesmo as atividades de artes plásticas - por exigirem o exercício manual - estavam ligadas às artes mecânicas, portanto, tarefa de homens desqualificados. Por isso, nem mesmo a idéia de formação erudita, contida na proposta da Academia, apagava ou amenizava o velho preconceito impregnado no meio social brasileiro.

Outra questão que podemos considerar como um obstáculo para a Academia, diz respeito à sua própria fundação. O Brasil estava passando por várias transformações políticas e sociais, por isso a fundação da Academia foi deixada de lado. O descaso, por parte do poder público, levou ao abandono, por vários, anos do o desejo de formação de artistas eruditos, no Brasil, pela Academia.

Somente a partir de 1830, quando a Academia estava sob a liderança de Félix Émile Taunay, foi possível notar um certo reconhecimento e uma valorização por parte do Estado. Embora esta recebesse uma ajuda mínima e nem sempre contínua, foi possível dar andamento na formação de vários artistas. Houve alguns acontecimentos, na década seguinte, que atestam o reconhecimento da Academia pelo Estado. Entre eles, a permissão para se realizar a I exposição Geral de Belas Artes em 1840; a fundação da Pinacoteca da Academia em 1843; e a instituição do “Prêmio de Viagem” em 1845.

Ainda a respeito da instituição da Academia, José Carlos Durand (1989)

comenta a classificação histórica feita por Morales de los Rios Filho, que destaca quatro períodos: “preparação”, que compreende o período entre 1816 à 1826, primeiro período; “encaminhamento”, que se inicia em 1827 e se estende até 1840, segundo período; “consolidação”, que abrange o período de 1841 até 1860, que seria o terceiro período, onde a instituição passa realmente a ter estrutura e condições concretas de funcionamento; “caracterização”, o último período, que vai de 1861 até o fim da monarquia, em 1889. Porém, no campo artístico, é certo que, com a vinda da Família Real, houve profundas mudanças no fazer artístico e nos padrões estéticos vigentes. Para diminuir a discrepância entre a Europa Culta e o país exótico e sem desenvolvimento cultural, D. João busca a formação de uma elite civil. Nota-se que existe, assim, um estreito laço entre o regime político, os artistas e uma pequena fração dirigente da classe dominante.

Quanto ao fazer artístico, via-se, na academia, a oportunidade de tirar da arte o pesado fardo de atividade menor, atividade manual ligada ao fazer do escravo, ou seja, oportunidade de extrair da arte o caráter artesanal, o qual vinha desde o período colonial, onde a arte era desenvolvida pelos artesãos.

Com relação aos padrões estéticos, é deixado de lado o padrão vigente do período colonial, o barroco, desenvolvido pelos portugueses que aqui viviam e pelos “artistas”, ou artesãos brasileiros, em prol dos padrões estéticos cultivados nas academias de belas-artes européias.

Podemos considerar como exemplo de artista brasileiro que se expressou segundo os padrões conservadores da Academia Imperial de Belas-Artes, Victor Meirelles, filho de um casal de imigrantes portugueses. Meirelles pintou o seu primeiro trabalho aos 14 anos de idade, a paisagem *Ilha de Santa Catarina*. Por intermédio do engenheiro argentino Marciano Moreno, conheceu o conselheiro do Império, Jerônimo Coelho. Victor Meirelles retratou, em aquarela, a sua cidade, obra que foi levada para o Rio de Janeiro para avaliação. Félix Taunay, diretor da Academia, ficou entusiasmado com a sua pintura, percebeu que o rapaz apresentava habilidade suficiente para retratar e valorizar a sua cidade, fato que seria confirmado mais tarde.

A Academia custeou os estudos de Victor Meirelles que, em 1847, ainda muito jovem, mudou-se para o Rio de Janeiro. Permaneceu no Rio até 1852, dois anos estudando desenho e três anos estudando pintura histórica. Ligado ao neoclassicismo, pintou várias obras históricas entre 1852 a 1900 (ilustração 01-02). Como não é de se estranhar, venceu um concurso e ganhou como prêmio uma viagem à Europa, com a obra *São Batista no Cárcere*. Teve a oportunidade de passar por Paris e ficar um tempo em Roma e Florença. Em

Roma, frequentou o estudo de pintura na Academia São Lucas, onde se destacou como paisagista e retratista.



Ilustração 1 – Victor Meirelles de Lima: Detalhe da *Primeira Missa no Brasil*, 1861

Fonte: WIKIPÉDIA, 2007



Ilustração 2 – Victor Meirelles de Lima - *Batalha de Guararapes*, 1879

Fonte: WIKIPÉDIA, 2007

Por ter sido um estagiário dedicado, sempre atencioso na prestação de contas à Academia Imperial, Victor Meirelles conseguiu renovar o seu estágio por três vezes. Conseguiu, nesse período, passar por Milão e permanecer um tempo em Paris, onde aperfeiçoou a sua pintura e absorveu as características românticas acadêmicas.

Para que se possa compreender melhor o envolvimento do artista com seu meio, nesse período, podemos nos amparar na leitura de sua obra, *A Primeira Missa no Brasil* (ilustração 01). Essa obra foi aceita com referências pelo júri do Salão de Paris, fato extraordinário para a época. Pintura rica em detalhes mostra várias expressões e situações, registrando a versão histórica oficial do Descobrimento do Brasil como um ato heróico e pacífico. Mais interessante, uma celebração ecumênica realizada entre brancos colonizadores e indígenas.

A obra rendeu homenagens e muitos elogios, porém, abre-se espaço para uma reflexão crítica, justamente pelo fato de ser, esta imagem constitutiva da Primeira Missa no Brasil, um tanto quanto imaginativa e idealizada.

Ou seja, do ponto de vista da história social da arte, é inevitável ressaltar que a Academia Imperial de Belas-Artes era mantida, embora precariamente, pelo governo. E os artistas, em sua maioria, provindos da classe mais pobre da sociedade, viviam na dependência das elites. Mesmo aqueles que tinham a oportunidade de estagiar fora do país não tinham a liberdade de expressão, pois iam estudar à custa do Estado e a ele deveriam prestar contas.

Além dos retratos, pinturas históricas e paisagens, podemos encontrar imagens do cotidiano brasileiro produzidas nesse período. Imagens como as produzidas pelo pintor Debret. Embora tenha tido uma formação acadêmica, devido ao contato direto com o seu primo Jacques-Louis David, que marcará o decisivamente, como pintor neoclássico, destaca-se entre os outros membros da Missão Francesa e até mesmo entre os artistas brasileiros, alunos da Academia, por ser um artista que se aproxima da realidade do país exótico e sem desenvolvimento. Durand (1989), coloca que o aluno da Academia Imperial de Belas Artes estava, diretamente, atrelado ao governo e as elites predominantes. Vivia preparando-se para atender os temas que representavam a sociedade que os mesmos queriam mostrar.

Debret, considerado artista de grande sensibilidade e de percepção visual aguçada, o que a priori já o distancia do neoclassicismo, foi sensível a ponto de perceber que o ideário neoclássico estabelecia um contraste, até mesmo irônico, com a realidade brasileira. Os ideais formais neoclássicos atendiam à realidade vivida pela sociedade francesa, sendo que os mesmos não se aplicavam à estranha realidade brasileira, vivenciada pela sociedade e pelos artistas que aqui chegavam. As aquarelas de Debret são pinturas conscientes, que revelam a arte enquanto forma de expressão, onde se nota que os contornos, tão marcados no neoclassicismo, (ilustrações 03-04) são diluídos e se circunscrevem a figuras leves e soltas,

retratando um contato mais íntimo dos personagens com o seu meio (ilustrações 05-06).



Ilustração 3 – Jacques Louis David – O Juramento dos Horácios, 1784
Fonte: Historianet, 2007



Ilustração 4 – Jacques Louis David - Sócrates no Leito de Morte, 1787
Fonte: WIKIPÉDIA, 2007



Ilustração 5 – Jean Baptiste Debret - *Campeiros proprietários da Província do Rio Grande*

Fonte: Cliohistória, 2007

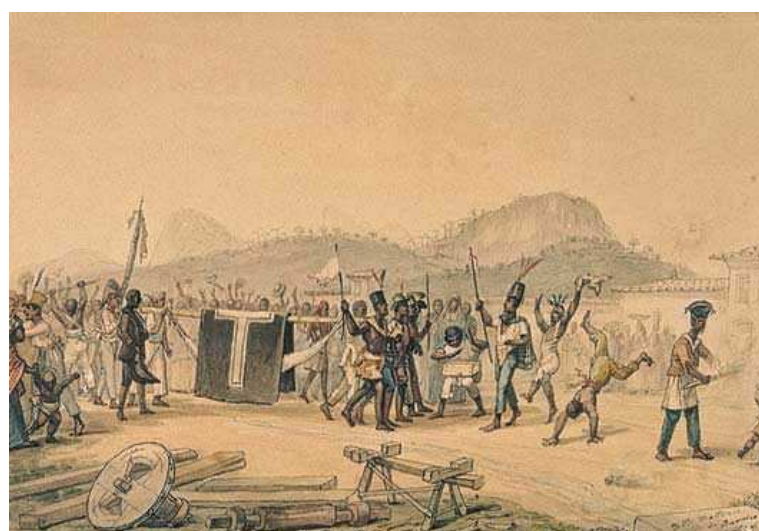


Ilustração 6 – Jean Baptiste Debret

Fonte: Cliohistória, 2007

Segundo Rodrigo Naves (1996), Debret foi o primeiro artista estrangeiro a perceber que seria contraditório aplicar um sistema formal preestabelecido, o neoclássico, à representação de uma realidade totalmente diversa. Tantos outros artistas estrangeiros que estiveram no Brasil, mais ou menos no mesmo período, como Nicolas Antoine Taunay (1755-1830), Thomas Ender (1793-1875) e Johann Moritz Rugendas (1802-1858), entre outros, no máximo buscaram retratar temáticas da terra brasileira. Conseqüentemente, produziram recortes imagéticos que não passaram de sintomas da mentalidade europeia sobre a realidade

brasileira.

É importante evidenciar que, com raríssimas exceções, os pintores que estiveram no Brasil, nesse período, eram vistos como documentaristas, incluindo Debret, considerado pintor oficial da nobreza. Com isso, os estudos aplicados às obras deram ênfase às cenas e objetos, deixando de considerar os aspectos técnicos e estéticos. Considera-se relevante, na produção de Debret, a sua preocupação documental, a sua percepção aguçada de cenas indígenas, paisagens, do cotidiano dos escravos e dos homens livres, homens brancos pobres e aristocratas, das festas da nobreza, da arquitetura, plantas, frutos, e animais, entre outros (ilustrações 07-08). Porém, se analisada apenas sob o ponto de vista das temáticas abordadas, deixa-se de considerar o que há de mais relevante em sua passagem pelo Brasil, pois é na questão formal que reside a importância de sua obra. É justamente no trato formal que se estabelece a diferença do seu ponto de vista sobre a realidade brasileira.



Ilustração 7 – Jean Baptiste Debret – Jantar

Fonte: Cliohistoria, 2007



Ilustração 8 – Jean Baptiste Debret - Valongo

Fonte: Cliohistoria, 2007

Percebe-se, na imagem do jantar de uma família branca (ilustração 07), que, no cotidiano, caminhavam juntas a familiaridade e a violência. Uma senhora branca e, pela vestimenta, concluímos que, de família rica, oferece ossos aos meninos negros que andam ao redor da mesa de jantar. Esta imagem evidencia que, realmente, a escravidão impedia Debret de transpor a realidade brasileira através dos princípios formais do neoclassicismo. Na França, o intenso enfrentamento social levou o Terceiro Estado a buscar, no passado greco-romano, um modelo de comportamento, colocando-o como herdeiro. Logo, os princípios de virtude e heroísmo passam a adquirir sentido histórico. No campo da arte, essa concepção universalista exigia formas idealizantes que moldavam a temática trabalhada.

Ao se observar o conteúdo imagético (ilustrações 5, 6, 7, 8, 9 e 10) e o contexto histórico do neoclassicismo, na França, percebe-se que são pertinentes os questionamentos de Rodrigo Naves (1996, p. 71):

Onde encontrar virtudes exemplares numa sociedade toda assentada no trabalho escravo, a não ser por meio de um inaceitável falseamento? E o que pensar dos corpos maltratados circunscritos por linha elegante, a transformá-los em romanos idealizados?

O autor prossegue comentando sobre a cultura e a cidade do Rio de Janeiro, pois ambos não forneciam ambiente adequado à criação de um “cenário restaurador das

virtudes da cidade antiga”. Por estas questões, a produção imagética de Debret, desenhos que compuseram *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, revelam o esforço do pintor em produzir uma arte que se aproximasse da realidade brasileira: o abandono do meio mais ortodoxo, a pintura a óleo, e o encontro e apego à aquarela, uma técnica mais solta e apropriada ao seu objetivo.

Considerando-se que existe quase uma unanimidade em torno do estabelecimento, pela Missão Francesa, dos padrões acadêmicos e neoclássicos, em busca da superação da tradição barroca, é possível afirmar que a mudança técnica e estética que Debret apresenta, em sua obra produzida no Brasil, é uma ruptura em prol e uma representação mais fiel da realidade de um povo e de costumes tão diferentes.

Ao se pensar sobre o papel do artista, nesse período, não se pode perder de vista que as imagens produzidas pelos artistas ligados à Missão Francesa, tanto os brasileiros, quanto os estrangeiros, ou ainda os estrangeiros que vieram depois, independentes da Missão Francesa, eram representações, muitas vezes, idealizadas dos fatos históricos. Mesmo Debret, quando representa temas do cotidiano, não apresenta uma crítica social, antes, o seu olhar prende-se na documentação: o que lhe interessa é o vendedor de cestos, o sapateiro, não o homem e a sua condição de vida, mas o que este encarna e representa.

A imagem do trabalho, neste contexto, aparece apenas como registro do cotidiano. Na representação do trabalho escravo, por exemplo, (ilustrações 09 e 10), a ênfase está na atividade como um acontecimento do cotidiano e não no despertar para a condição humana do ser que desenvolve a ação. O artista apenas absorve os fatos da realidade, com o olhar estrangeiro, enquanto forma documentária de um país exótico que abriga a Família Real. Ou seja, a arte vinculada à Corte, uma arte e um artista ilustrativos da existência das coisas e fatos, porém, distantes da realidade social, política e econômica. Um pintor alheio aos grandes movimentos ideológicos que, no século XIX, deram à cultura, em geral, e, conseqüentemente, à arte, um tom criativo e crítico.



Ilustração 9 – Jean Baptiste Debret – Colar de ferro

Fonte: Boxing do Sado, 2007



Ilustração 10 – Jean Baptiste Debret – Sapateiro

Fonte: Fundação Ubaldino do Amaral, 2007

A preocupação com a unidade da manifestação artística reflete a preocupação dominante das elites neste momento. O tipo de arte desenvolvido, os temas e a permanência do academicismo reforçam a ordem econômica e social estabelecidas, e embora, com algumas exceções, esta tendência tenha continuidade até o início do século XX, pois se vê, na década de 1910, o desenvolvimento da arte ainda ligado aos interesses das elites dominantes. Na década de 1920, mesmo com a implantação do Movimento Moderno, a arte continua dependente do Estado e o seu mercado permanece muito restrito ao pequeno círculo acadêmico.

CAPÍTULO I

1 PERÍODO DE TRANSIÇÃO: A “SEMANA DE 22” E O CAMPO IMAGÉTICO DO TRABALHO

1.1 O TRABALHO: MOVIMENTO OPERÁRIO BRASILEIRO

Para que se possa visualizar, com mais objetividade, a imagem do trabalho no Brasil, de 1910 a 1920, é indispensável que se faça um estudo sobre o movimento operário brasileiro. Para isso, é importante direcionar-se pelos aspectos fundamentais do movimento operário, centrado nas cidades Rio de Janeiro, São Paulo e Santos, principais centros da indústria, do comércio e das organizações sindicais, entre outras questões, e buscar identificar e compreender as “vitórias” e “derrotas” do primeiro movimento operário brasileiro.

Um acontecimento de extrema importância para a formação da primeira mobilização operária, no Brasil, aconteceu na segunda metade do século XIX: a eclosão do movimento abolicionista, que veio ocasionar, em 1888, a abolição da escravatura. Até este momento, as elites brasileiras, que dispunham da mão de obra escrava, não sentiam a necessidade de ocupar a força de trabalho europeia.

O primeiro movimento operário brasileiro é composto, em sua maioria, por imigrantes portugueses, italianos e espanhóis. O principal motivo da vinda destes imigrantes para o Brasil foi a abolição da escravatura. Até o final do século XIX, o Brasil vivia explorando a mão de obra escrava, por isso, não se estimulava a imigração, ou melhor, era inviável para os imigrantes competir com o trabalho escravo, ou seja, competir com uma força de trabalho que atendia muito bem às elites. Elites que estavam muito satisfeitas com o trabalho escravo e nem sequer pensavam em substituí-lo pela força de trabalho europeia livre e cara.

Somente após 1888, com abolição da escravatura, houve alteração na política oficial. Houve, então, a elaboração de leis e programas destinados a estimular a imigração de trabalhadores europeus, implementados pelo governo federal e pelos governos estaduais. O maior interesse pelos imigrantes ocorreu no Estado de S. Paulo, onde o governo era conduzido pela vontade da classe dos agricultores e, justamente, por esse motivo, a

maioria dos imigrantes europeus ali fixou residência.

Foi assim que a maioria dos imigrantes italianos, provenientes das zonas rurais do nordeste da Itália, buscou o interior do Estado para fixar moradia, atraída pelo cultivo do café nestas regiões. Diferentemente dos italianos, os imigrantes portugueses, embora também fossem provenientes, em sua maioria, da zona rural, do norte de Portugal, fixaram moradia nos centros urbanos, tendo como principal destino o Rio de Janeiro, capital federal na época. Assim, a comunidade estrangeira do Rio de Janeiro e da cidade Porto de Santos foram constituídas, em sua maioria, por imigrantes portugueses.

É necessário atentar-se para as dificuldades que se encontra ao usar dados obtidos de pesquisas e estatísticas extra-oficiais, pois, devido ao desconhecimento dos critérios usados para a sua coleta, pode-se incorrer em erros substanciais, como nos alerta Sheldon (1979). É possível verificar alguns números, extraídos principalmente de censos populacionais, que revelam o elevado número de trabalhadores imigrantes presentes no Brasil na década de 1910. Temos informações, segundo o viajante P. Walle (1910) apud Carone (1970), e a *A Tribuna de Santos* (1912), de que a Companhia Docas de Santos, encarregada da movimentação da carga, de sua manutenção e das atividades administrativas do porto, era a que mais absorvia mão de obra da cidade composta, em sua maioria, de trabalhadores imigrantes. (CARONE; MARAM, 1970, 1979, p.16.).

Com base no censo municipal de Santos, em 1913, os imigrantes somavam 45% do total da população, sendo que, na zona urbana, chegou a somar 54% da população masculina (RECENCEAMENTO DE SANTOS, 1913). Lembrando que, em Santos, cidade portuária e comercial, o trabalho era constituído, quase em sua maioria, pela força masculina, portanto, pode-se perceber a predominância da força de trabalho do imigrante. Não apresentando muita diferença, o censo de 1920 aponta que 35,6% era a percentagem da população estrangeira, sendo que 68% dos estrangeiros encontravam-se na faixa etária de 15 a 49 anos, idade em que predominava a força de trabalho (RECENSEAMENTO DO BRASIL DE 1920, p. 54). No Rio de Janeiro, o censo, em 1906, indicou que 44% dos trabalhadores que compunham os cargos industriais eram estrangeiros (RECENSEAMENTO DO RIO DE JANEIRO DE 1906, p. 388-89). Enquanto que, em São Paulo, o censo realizado na capital, em 1893, aponta que 54,6% da população total era de estrangeiros e um índice ainda maior de trabalhadores. (FERNANDES, 1965, p. 9).

O Jornal *A Razão*, que publicava, constantemente, matérias sobre o trabalho, destaca a predominância da força de trabalho de estrangeiros nas mais importantes fábricas do Rio de Janeiro, São Paulo e também do Rio Grande do Sul. Segundo a opinião de escritores

do Jornal *A Razão* “as primeiras sociedades de beneficência teriam evoluído para associações operárias devido ao sopro revolucionário dos operários estrangeiros.”(A RAZÃO, 1919, 1º de Maio p. 19).

Como conseqüência do elevado número de imigrantes residentes no Brasil nesse período, pode-se destacar dois fatores importantes na relação trabalho estrangeiro e trabalho brasileiro: por um lado, entende-se que a vinda da força de trabalho estrangeira, de certo modo, acabou por substituir a força de trabalho dos brasileiros, nos diversos setores, menos nas atividades mais subalternas; por outro, não se pode considerar as diferenças culturais ou a preparação para o trabalho como motivo da substituição da mão de obra brasileira pela estrangeira, pois o trabalhador estrangeiro, em sua maioria, também veio da área rural e, por isso, também apresentava um baixo nível de qualificação. Assim como os brasileiros, em seus países, estes trabalhadores também eram considerados ignorantes pelas elites. Porém, no Brasil, a elite local via nos trabalhadores europeus a ambição, a vontade de vencer e ainda os considerava mais adaptados à vida urbana.

Como entender a preferência da elite brasileira pelo trabalhador estrangeiro? As elites brasileiras sentiam a necessidade de copiar idéias e práticas européias, pois concebiam a Europa como o exemplo de civilização e buscavam seguir o seu modelo como condição primária para o desenvolvimento da nação, como visto no campo da arte no capítulo anterior. Entende-se que as elites brasileiras, com o seu jeito de pensar e agir, andavam pelos estreitos caminhos entre os preconceitos culturais e raciais. Como exemplo, pode-se citar a discriminação que os trabalhadores de ascendência negra ou mestiça sofriam por serem sempre considerados, racial e culturalmente, inferiores aos trabalhadores europeus. (AUSTIN, 1969; FERNANDES; GRAHAM; CAMBRIDGE, 1968).

É compreensível que imigrantes sul - europeus, por terem estado anteriormente no Brasil, tivessem uma melhor qualificação e fossem mais adaptáveis ao mundo urbano, diferenciando-se do trabalhador ex-escravo, recém-libertado e totalmente perdido e desprotegido no ambiente urbano, longe da proteção paternalista dos senhores das fazendas do mundo rural. No mais, os trabalhadores imigrantes vieram para o Brasil, inicialmente, com um único propósito: melhorar a sua situação financeira e retornar à terra natal. Por isso, trabalhavam muito, chegando a adiar os prazeres efêmeros, a fim de juntar as economias e retornar aos seus países. Ao contrário, os ex-escravos encontravam –se em um momento onde apenas sentiam o gosto da libertação do trabalho e, sobretudo, estavam conscientes da falta de oportunidade que enfrentariam devido ao forte predomínio do racismo entre as elites brasileiras – isto, independente da qualidade de sua força de trabalho ou mesmo

de suas reservas econômicas.

Segundo Maram (1979, p.15), seria impossível realizar um levantamento preciso sobre o número de estrangeiros que contribuíram, com sua força de trabalho, para o Brasil, nesse período. Porém, combinando dados extraídos de censos da época, que apresentavam, em certos casos, resultados contraditórios, com informações extra-oficiais, pode-se acreditar que, “desde 1890 até 1920, no mínimo, os imigrantes e seus filhos brasileiros constituíam a maioria da classe operária urbana em São Paulo e Santos, e uma grande parte do proletariado do Rio de Janeiro”. Se, por um lado, este resultado nos leva a pensar que houvesse a substituição da força de trabalho local pela força de trabalho estrangeira, por outro lado, pode-se verificar que a contribuição dos imigrantes no processo de formação e organização do primeiro movimento operário brasileiro foi muito grande.

Em 1890, nos anos finais do reinado de Pedro II, pequenas colonizações agrícolas, de ideologia anarquista, fixaram-se no Brasil. Esse período foi marcado pelas primeiras tentativas de se organizar os trabalhadores urbanos em movimentos operários, porém, os libertários eram em número reduzido e de pouca influência. Fizeram e distribuíram panfletos e jornais militantes, os quais, na época, tratavam muito mais de assuntos europeus do que assuntos brasileiros e, ainda, não abordavam o tema exploração de mão de obra.¹

As pessoas envolvidas na divulgação do sindicalismo, nesses anos, tinham que ser cuidadosas e muito pacientes. As idéias norteadoras do sindicalismo eram estranhas para os imigrantes que aqui chegavam com a intenção de melhorar de vida, e, também, para os trabalhadores brasileiros recém saídos da escravidão.

Somente por volta de 1902, é possível perceber a propaganda mais ativa e contínua do sindicalismo revolucionário. A partir desta data, até aproximadamente 1905, anarquistas e socialistas juntaram-se para trabalhar em prol da formação da Federação dos Operários em Fábricas de Tecidos no Rio de Janeiro e dos sindicatos dos gráficos e chapeleiros. Dessa junção de forças, anarquistas e sindicalistas, deu-se a formação de federações estaduais, considerando-se a Federação das Associações de Classes do Rio de Janeiro que, a partir de 1906, passou a ser a Federação Operária do Rio de Janeiro (FORJ) e a Federação Operária de São Paulo (FOSP).²

¹ *O Despertar* (Rio de Janeiro), 3 de dezembro de 1898, p. 1; *O Protesto* (Rio de Janeiro), 18 de março de 1900, p. 3, maio de 1900; p. 1; 24 de dez. 1899, p. 4; Denjamim Motta, *Rebeldias* (São Paulo, 1898), p. 20-22. In: *Ibidem*, p. 89.

² *Ação Direta*, maio de 1956, pág. 3; *Jornal Operário* (São Paulo), 29 de outubro de 1905, págs. 2 e 3; *A terra livre* (São Paulo), 30 de dezembro de 1905, pág. 2; *O Chapeleiro* (São Paulo), 1º de maio de 1904, págs 1-4; *Relatório da União dos Gráficos de São Paulo*, A. H., nº 166, págs 3-4; Evaristo de Moraes Filho, *O*

Nesse contexto, emerge o movimento operário, envolto pelo desejo tanto dos reformistas como dos radicais em unificá-lo e orientá-lo. Vários acontecimentos foram dando continuidade ao crescimento do trabalho, como, por exemplo, a organização do Primeiro Congresso Operário em 1906, de suma importância para a história do operariado brasileiro, considerando-se que o movimento, a partir de então, passou a ser dominado pelo sindicalismo revolucionário. Porém, não podemos deixar de salientar que as bases do movimento operário, nesse período, ainda eram bem frágeis. Em São Paulo e no Rio de Janeiro, o operariado era mais forte, sendo que a capital possuía o maior contingente de trabalhadores. Aos poucos, os militantes foram conquistando mais abertura e confiança junto às classes operárias, aos operários da construção, aos portuários, aos artesãos e aos trabalhadores dos transportes.

Milhares de trabalhadores não se envolviam com o sindicato, e mesmo os que, teoricamente, estavam vinculados a ele, não sentiam plena obrigação para com o mesmo. Havia muita ausência nas reuniões, embora este fosse um momento fundamental para o bom andamento das ações, onde se discutia os objetivos e as vantagens do sindicato e se estabelecia um laço de confiança entre operário e a instituição.

Vários acontecimentos fizeram com que o movimento operário entrasse em declínio entre 1908 a 1912, entre eles, pode-se considerar: a ação da polícia, que sempre agiu rapidamente na repressão do movimento operário; a ação do governo para o encaminhamento das deportações em massa em 1907; e o vultuoso desemprego urbano, que tomou conta de todo Brasil em 1908, atingindo seriamente toda classe trabalhadora. Ainda deve-se considerar a questão da multiplicidade étnica na composição do operariado brasileiro. Essas inúmeras nacionalidades que compunham o operariado geravam problemas múltiplos e, conseqüentemente, muitos conflitos, acarretando, às associações, uma grande perda de seus integrantes. Por outro lado, os próprios trabalhadores já não mais se sentiam motivados para participar das organizações, devido às diversas ameaças que permeavam toda ação do sindicato.

O renascimento do trabalho organizado foi passageiro. Houve, entre 1914, 15 e 16, poucas paralisações, mais no sentido de reivindicação de pagamento dos salários atrasados do que, propriamente, de aumento salarial, devido aos problemas e às fraquezas inerentes à organização operária. Soma-se, ainda, a crise econômica decorrente do bloqueio britânico. O Brasil perdeu os mercados da Alemanha, Áustria e Bélgica, grandes

consumidores do café. Com isso, houve uma grande redução no preço da saca de café, passando de \$14,92, em 1913, para \$9,18 em 1915.(U.S. DEPARTMENT OF COMMERCE, 1920). Tendo em vista que o café era a base do sistema econômico brasileiro, este episódio afetou todos os setores. As fábricas reduziram a produção e, automaticamente, o tempo de serviço; algumas chegaram a fechar as portas definitivamente, e a construção parou.

A situação econômica brasileira começa a melhorar por volta de 1916. Ocorreram mudanças nas bases dos negócios internacionais que, de certa forma, favoreceram a indústria brasileira, abrindo novos mercados no Brasil e no exterior. O trabalho organizado demorou a reagir e apenas alguns sindicatos aproveitaram o momento de prosperidade das indústrias e se mobilizaram novamente. A estagnação do trabalho organizado deu-se, possivelmente, devido à situação de desemprego contínuo. A secretaria do Trabalho do Estado assinala que o número de trabalhadores à procura de trabalho excedia o número de vagas oferecidas pelos empregadores em 1917. (DEPARTAMENTO ESTADUAL DO TRABALHO, 1917, p. 58-59).

Em 1917, o trabalho organizado começa a ganhar corpo. Coloca-se em discussão o alto custo de vida, o trabalho infantil e outras questões relevantes para a classe operária. As mobilizações passam a se repetir com grande frequência no Rio de Janeiro e em São Paulo. A polícia, como de costume, estava pronta para reprimir a ação dos trabalhadores, agindo sem piedade, e, muitas vezes, atacando as multidões que se aglomeravam em frente às fábricas. Algumas vezes, em defesa própria, os trabalhadores contra-atacaram, conforme mostram as edições de 1917³. As autoridades, frente aos acontecimentos agressivos, passaram a proibir as reuniões públicas e as manifestações de protestos. Como argumento à proibição, as autoridades acusavam os anarquistas estrangeiros de serem culpados pelas manifestações, chegando a afirmar que estes instigavam o proletariado brasileiro às ações criminosas.

Nesse clima de agitação e intensificação da greve, o Comitê de Defesa Proletária, que havia se formado há pouco, criou e divulgou um programa no qual colocava vários itens reivindicatórios dos trabalhadores. Entre eles, fazia críticas às condições precárias de trabalho; reivindicavam a diminuição da carga horária de trabalho para cinco dias e meio de trabalho por semana; pediam a proibição do trabalho infantil, melhorias na segurança no trabalho, restrição ao emprego de mulheres e adolescentes, pagamento salarial em dia, aumento salarial, e recebimento adicional pelas horas extras de trabalho. Além desses itens

³ *A razão*, 29 de março, p. 5; 30 de abril, p. 3; 2 de maio, p. 2 - 3; *Jornal do Comércio*, 8 de maio, p. 1; 13 de maio, p. 4; *O Combate*, 8 de maio, p. 3; 9 de maio, p. 1.

reivindicavam: um preço melhor para os alugueis e para bens de consumo; medidas que fossem pertinentes para evitar a estocagem de alimentos com intuito de acabar com as especulações; e cuidados para se evitar as vendas de alimentos adulterados ou com rótulos falsos. Reivindicou-se, também, o direito de sindicalização, a recontração de todos os grevistas que haviam sido dispensados de seus cargos durante as greves e a soltura dos trabalhadores ainda presos. Este programa foi muito bem elaborado e vinha de encontro com as inúmeras aspirações e necessidades dos trabalhadores, contentando até os mais moderados e atraindo alguns membros da classe média, na medida em que combatia a inflação e exigia cuidados com a qualidade dos alimentos⁴.

É pertinente salientar que, apesar de terem alcançado resultados diferentes, as greves de São Paulo e do Rio de Janeiro foram fundamentais para o crescimento organizacional dos trabalhadores. Houve a formação de novos sindicatos e um crescimento considerável no número dos associados dos sindicatos fundados anteriormente. Porém, em agosto de 1917, as autoridades públicas passam a agir sem piedade buscando impedir o crescente movimento operário. Tal atitude inicia-se em São Paulo e se estende para o Rio de Janeiro. A polícia ameaçou fechar os sindicatos, caso os anarquistas não fossem expulsos - a velha discussão sobre a ameaça que os anarquistas representavam à ordem da sociedade. As sedes dos sindicatos foram fechadas. As celas das prisões ficaram cheias de trabalhadores considerados criminosos, muitos foram deportados e inúmeros fugiram, temendo a possível prisão ou a deportação. Ainda em fins de 1917, houve um aumento de 16% na verba destinada ao exército, que se traduziu na ampliação do efetivo, que passou de 7.603 para 8.833 soldados. (ANDRADE; CÂMARA, 1932, p.33).

A entrada do Brasil na Primeira Guerra Mundial e a conseqüente declaração do estado de sítio acabaram por atingir, também o trabalho organizado e os movimentos sindicais, que se tornaram objeto de ameaça e punição.

Não tardou a reação dos trabalhadores. O movimento operário levantou-se rapidamente e já, em 1919, foi possível perceber a sua fase mais ativa e dinâmica. Foi um período de intensa participação dos operários em paralisações e greves. Essa fase do movimento operário foi marcada por características que a distingue do período anterior a 1919. As greves mais significativas dessa fase contaram com a participação de sindicatos já fortalecidos e experientes e com um número bem significativo de militantes. Antes, as

⁴ Edições de 1917: *Jornal do Commercio* (Rio de Janeiro), 20 de junho, p. 1; 27 de jun. p. 2; *O Combate*, 26 de jun. p. 1; 30 de jun., p. 1; 10 de jul. p. 3; 12 de jul., p. 1; *A Plebe*, 9 de julho, p. 3; *O Estado de São Paulo*, 3 de jul., p. 6; 9 de jul., p. 5; 12 de jul., p. 5.

principais greves aconteceram com a participação de um número bem reduzido de militantes, ou por sindicatos novos e sem experiências, que mais buscavam o próprio fortalecimento do sindicalismo. Nesse período, em meio a 1919, o nível organizacional estava muito mais elevado, enquanto, nos períodos anteriores, as greves que ocorreram, no Rio e em São Paulo, eram dirigidas informalmente, principalmente através de militantes viajantes, cartas e da imprensa operária. Agora, os sindicatos industriais passaram a fazer uso da prática de enviar delegações para amparar os grevistas de São Paulo e vice-versa. Enfim, tudo indicava para a crença de que, finalmente, o Brasil estava presenciando a implantação de um forte e poderoso movimento sindicalista.

Quanto à reação dos líderes políticos e econômicos diante da tal situação, certamente eram influenciadas pelas experiências européias, que faziam uso tanto da repressão como da reforma, para tentar conter ou amenizar os problemas. Chegou-se a falar, no Brasil, sobre reformas, e houve muitos rumores, como de costume, sobre repressão. Um sinal evidente de que esse período foi marcado pela diferença no modo de se abordar a questão do trabalho é que o próprio discurso de Rodrigues Alves, Presidente eleito, representante da oligarquia tradicional, antes convicto de que o Brasil não apresentava nenhum problema social, reconhece, em entrevista concedida ao jornal *A Razão*, (1919, pág. 6) em 15 de novembro de 1918 (ANDRADE; CÂMARA, 1932, p.139), que os trabalhadores brasileiros passavam por diversas dificuldades e problemas, porém, insistia em dizer que eram menores do que os problemas enfrentados pelos trabalhadores europeus. Falou sobre a necessidade de se alterar a legislação social, com intuito de rever os interesses dos trabalhadores. Em janeiro de 1919, foi promulgada a primeira lei de compensação para os trabalhadores. Números elevados de empregadores públicos e privados declaravam a concessão da jornada de trabalho de oito horas e muitos empresários concederam, no dia 1º de maio, folga aos seus empregados⁵

O governo estava bem preparado para evitar que o trabalho organizado ganhasse corpo novamente. Várias prisões foram efetivadas e deportações encaminhadas. Até mesmo a Embaixada Italiana, que auxiliava as autoridades locais nos assuntos ligados ao anarquismo e à agitação operária, estava desconfiada e não via com bons olhos a maneira como os indivíduos italianos vinham sendo tratados pelo governo. O Embaixador italiano tomou providências no sentido de evitar as deportações. Através do Consulado Italiano, a polícia foi avisada de que somente seriam emitidos passaportes aos cidadãos italianos que

⁵ *Jornal do Comércio* (Rio de Janeiro), 30 de abril de 1919, p. 1, 6; 1º de maio de 1919, p. 3; 9 de maio de 1919, p. 4.

fossem deportados, caso a polícia apresentasse provas concretas que provassem as acusações. Epitácio Pessoa ficou preocupado, pois, sem os passaportes, não seria possível executar as desejáveis deportações. Chegou a ameaçar o embaixador de que cortaria as relações com a Itália, caso este não concedesse a liberação dos passaportes.

Ainda que passando por várias fases difíceis, os anarquistas não desistiam. Na tentativa de defesa e motivação do movimento operário, insistiam em fazer uso da arma que a eles parecia a mais poderosa e eficaz, a greve geral. Porém, em 1919, já entrando em 1920, a greve havia sido considerada, pelo governo, motivo para execução de prisões e deportações em massa, o que acabou, gradativamente, com as lideranças trabalhistas organizadas, levando ao fim do movimento.

Em 1920, o movimento operário iniciava uma greve geral na capital federal, local onde este ainda demonstrava algum sinal de vitalidade. Em apoio à paralisação na ferrovia interestadual Leopoldina, que vinha sendo sufocada pelas autoridades públicas, a Federação dos Condutores de Veículos e a Federação dos Trabalhadores convocaram uma greve geral. As lideranças viam a greve geral e a paralisação das indústrias e do comércio como uma possibilidade de dificultar a ação do governo em destruir o trabalho organizado, porém, a greve já vinha sendo usada pelo governo como motivo para exercer o seu poder através de invasões, repressões, agressões, prisões e deportações em massa, portanto, este ato somente facilitou a ação do governo.

Foi declarado o estado de sítio, o qual tinha como objetivo primeiro combater as ameaças militares ao regime, mas que foi, também, utilizado para sufocar as possíveis tentativas de ressurgimento do trabalho organizado e acabou vigorando de 1922 a 1927. Finalmente, quando houve a possibilidade dos anarquistas militantes tomarem posse de suas antigas posições, depararam-se com um sério problema, talvez o mais preocupante deles: a falta de motivação dos trabalhadores em participar, novamente, dos sindicatos, e de se reorganizarem. Lembrando que o quadro de trabalho, agora, era constituído pela força de indivíduos muito jovens, que não presenciaram a ação dos sindicatos anteriormente, estando mais prontos a aceitar as suas condições, sem desapontar as autoridades. E ainda, os sindicatos não poderiam mais contar com muitos dos trabalhadores militantes que atuaram em prol da causa do trabalho organizado, pois muitos deles foram deportados, alguns morreram e outros não queriam mais correr riscos inerentes à ação militante do operariado. Outros militantes do trabalho organizado, em 1922, quando foi fundado o Partido Comunista do Brasil, aderiram ao partido. O PCB não tinha uma política consistente quanto à participação efetiva do trabalho organizado, o que acarretou a deficiência na construção de um movimento

operário no Partido.

O antigo movimento operário jamais chegou a ser reconstruído. Houve, com Getúlio Vargas, uma tentativa de substituição do movimento operário. Em 1930, foi criada uma estrutura de sindicato, porém, uma associação que estava à mercê do Estado, que recebia seus benefícios na hora em que o governo achava que fosse conveniente. Sendo assim, o trabalho organizado deixou de apresentar as características inerentes à ação militante como de princípio, passando a ser usado como ferramenta do governo e dos políticos.

Pode-se entender que, entre 1891 e 1919, a classe operária brasileira lutou isoladamente pelos seus direitos, agindo à margem da vida legal. Suas reivindicações concentravam-se no plano econômico, na maioria das vezes, ou, ainda, na busca do rompimento com a prática liberal da ordem inclusiva nas relações de trabalho.

Afinal, é interessante destacar que, em quase 30 anos de ordem liberal, nada foi feito, no plano federal, para a regulamentação do mercado de trabalho. Ao contrário, a própria promulgação do Código Civil Brasileiro, pela Lei 3071, de Janeiro de 1916, veio reforçar o caráter filosófico embutido na constituição, deixando o trabalhador à mercê dos contratos individualistas de trabalho (VIANNA, 1978, p. 50).

Porém, algumas participações de parlamentares foram importantes na tentativa de se criar direitos do trabalho, como, por exemplo, a iniciativa de Moraes e Barros, Mauricio de Lacerda e Medeiros de Albuquerque que, em 1904, criaram um projeto, objetivando amparar o trabalhador que passava pela situação de acidente no trabalho. (VIANNA, 1978, p. 50). Nesse momento, os parlamentares assistiram à pressão exercida pelos operários, que reivindicavam que se legislasse sobre esta questão social.

Ganho significativo para o mundo do trabalho foi o direito à vida associativa operária, pelo Decreto nº 1637, de 5 de fevereiro de 1907. Desse modo, ficou garantido a todos os trabalhadores, incluindo os profissionais liberais, o direito de associação, ou seja, a criação dos sindicatos, cujo objetivo era defender os interesses da profissão e dos trabalhadores. Os sindicatos não mediram esforços na tentativa de intervir nas relações de trabalho em nome dos trabalhadores filiados.

Foram inevitáveis os conflitos entre a classe operária e a classe dominante. Embora o Estado não se posicionasse contra a validade jurídica da existência dos sindicatos, no plano da ação, a repressão era forte e permanente. Nesse sentido, a tensão criada entre o plano da legislação e o da realidade marca os conflitos do trabalho no decorrer de longo período.

As greves operárias iniciadas em 1901, em São Paulo, seguidas por várias

outras paralisações, chegando aos pontos culminantes nas greves gerais de 1917 e 1919, são de extrema importância. Percebe-se que as primeiras reivindicações, apenas relacionadas às questões salariais, transformaram-se em reivindicações no plano econômico, aliadas ao direito fundamental do trabalho, entre eles, o seguro contra acidentes de trabalho, a jornada de trabalho e a aposentadoria.

Dessa forma, a década de 1910 assinala sua importância em termos de ação do movimento operário. Tem-se o marco fundamental na história do operariado: o trânsito das reivindicações apenas salariais - plano econômico - para o plano político-social. Embora marcado pela ambigüidade entre teoria, o tom do discurso, e prática política, esse fator foi de grande relevância para o desencadeamento da postura mais atuante da massa popular na década de 1930.

1.2 MANIFESTAÇÃO ARTÍSTICA: BUSCA DA ATUALIZAÇÃO ESTÉTICA E A QUESTÃO SOCIAL

Com base no que foi visto no capítulo anterior, pode-se afirmar que, com a substituição da monarquia pela República, não houve muita mudança. Com o golpe republicano, deu-se a transferência de poder, na Academia de Belas-Artes, em benefício de Artistas que, mesmo sendo simpatizantes à República, no plano teórico, continuaram seguindo os padrões acadêmicos, no plano da arte, ou seja, a mudança de regime político não configurou uma transformação significativa da história da Academia e do campo artístico. Porém, no decorrer dos trinta primeiros anos de República, o país mudou bastante. É de extrema importância o estabelecimento do trabalho livre, o surgimento do proletariado e o crescimento de oportunidades para os grupos médios, a burguesia comercial e industrial. O Brasil torna-se, cada vez mais, complexo, inviabilizando a manutenção da ordem patriarcal das fazendas e o convencionalismo das Academias, pois seu crescimento o coloca no ritmo do século XX.

No entanto, a situação na qual o Brasil se encontrava nem sempre era percebida pelas elites dominantes: no plano econômico, apegavam-se aos seus velhos esquemas, pois os responsáveis pela economia não queriam sair da rotina; no plano político, como sempre, apegavam-se aos padrões clássicos de politicagem; no plano cultural, os intelectuais permaneciam do lado de fora, como se não fizessem parte do processo.

É hora do início da tomada de consciência. Como se pode verificar, há

coincidência temporal entre o evento político, início da atividade tenentista, e o cultural, Semana de Arte Moderna. O primeiro vem de encontro ao desejo de renovação dos costumes políticos e de superação dos erros da República; enquanto que o segundo anseia pela renovação artística e pela superação dos padrões estéticos há tantos anos em vigor. Não é por acaso, que os fatos ocorram em 1922, ano do centenário da independência, data propícia para se repensar projetos, indagar a situação econômica, política e cultural e propor mudanças. Parece aceitável a colocação de que os atuantes de então, artistas e militares, representavam, ainda que inconscientemente, as mesmas aspirações, que eram as de renovação do país. Conforme havia anunciado Oswald de Andrade apud Boaventura (2000, p. 16): “Um pugilo pequeno, mas forte, prepara-se para valer o nosso centenário.”

No plano político, os tenentes constituirão o elemento catalisador das motivações, dos anseios de renovação e da retirada do poder político das oligarquias do café de Minas Gerais e de São Paulo. O que os motiva, pode-se verificar no trecho do documento datado de 04 de novembro de 1924.⁶

Creio ser mister falar sobre o descontentamento sentido entre militares que viam, todos os dias, nos atos governamentais, atos de prepotência em flagrante contraste com a forma democrata e liberal da República que almejamos. Entre o povo, que via a todo momento desrespeitados seus direitos, não existia somente descontentamento: o ódio [...] em suas camadas sociais fazendo nascer o grande desejo de liberdade. E que epopéia mais sublime para a história de uma nação, poder descrever em suas páginas o trabalho e a luta insana de seus filhos para tão grande conquista! Mas hoje esse povo não pode lutar, armas na mão, contra essa força militar. Urgia pois tratar da adesão desta. E foi com a palavra, com a força de seus argumentos que foi também nascendo entre as forças militares a idéia da Revolução! E hoje, enquanto estes lutam e morrem no campo sagrado da batalha, aqui o povo chora e suplica a Deus pela vitória das armas! É tudo grandioso! É tudo sublime!

No plano artístico, viu-se, em 1910, as primeiras manifestações, ainda que individuais, em busca do rompimento com as ordens vigentes: primeiro, em 13 de Abril de 1913 com a exposição do pintor russo Lasar Segall; segundo, com as exposições da brasileira Anita Malfatti, em 1914 e 1917. Embora a exposição de Segall tenha sido a primeira, não

⁶ Fragmento do documento, datado em 04 de novembro de 1924, em que Augusto do Amaral Peixoto Junior explica as razões do levante do encouraçado São Paulo, citado por Sérgio Tolipan em seu texto *Sociedade e modernização: o Brasil dos anos 20*.

causou tanto impacto como seria de se esperar. Segundo Almeida Junior, Segall foi olhado com a “boa vontade que acolhemos os estrangeiros” (ALMEIDA, 1979, p. 11). No momento da exposição, o pintor era apenas um hóspede, somente depois de alguns anos é que retornou ao Brasil para fixar-se entre nós.

O que teria acontecido com Anita? Sua primeira exposição individual, em 1914, reuniu trinta e três obras, fruto de sua estadia de três anos (1910-1913) na Alemanha. A reação do público em geral e da crítica foi de indiferença. Talvez, consideraram a sua inovação como “falta de domínio técnico”. A crítica conservadora e o costume, do público geral, de ver sempre as mesmas coisas, não permitiram que percebessem as inovações apresentadas em suas obras. Porém, o mesmo não aconteceu alguns anos após. Sua segunda exposição individual, em 1917, composta por cinquenta e três quadros, foi um tremendo escândalo. Esta foi composta por obras que apresentavam influências absorvidas das experiências com o expressionismo, associadas aos estudos nos Estados Unidos, entre 1915 e 1916.

Pode-se aceitar a idéia de que Anita foi vítima de uma crítica despreparada, com uma visão ultrapassada e impregnada de preconceitos em relação às inovações no campo da arte e vítima de um público mal informado, não inserido nas discussões que começaram emergir na década de 1910. Não viram suas obras como elemento catalisador, ou como estopim do modernismo. Ao contrário, Anita sofreu severas críticas, como podemos perceber nas alternativas lançadas por Monteiro Lobato, referentes à exposição: “ou se tratava de um caso de paranóia ou de simples mistificação” (ALMEIDA, 1979, p. 11).

Embora Anita se depare com o marasmo e a imobilidade intelectual dos brasileiros, os quais geraram a incompreensão absoluta de sua obra, o embate fora lançado. O discurso em torno da arte ganha novos rumos e jamais voltaria ao conformismo acadêmico estagnado. Se por um lado, sofre críticas severas, uma vez que ia contra a mentalidade conservadora da tradicional família paulista, as principais encabeçadas por Monteiro Lobato em seu artigo intitulado “Paranóia ou Mistificação”, por outro, as críticas acabaram contribuindo, pois para fazer frente aos passadistas, juntaram-se, em defesa de Anita, jovens intelectuais e artistas de diversas áreas, ou seja, as críticas geraram um processo aglutinador.

Para juntar forças nessa busca pela renovação, uma outra descoberta foi fundamental, a do escultor Vitor Brecheret, em 1919, o qual, logo após voltar de seus estudos em Roma, torna-se o mais importante escultor brasileiro. Mário da Silva Brito apud Alambert (1994, p. 38) afirma que sua descoberta “[...] é decisiva para os modernistas, que, nesses primeiros dias de 1920, se transformam em arautos de sua glória. É que o escultor representa

para eles a primeira vitória da causa e do espírito renovador.”

A década de 1910 é de extrema importância para a sociedade brasileira, no sentido de que vários acontecimentos e fatores preparam o solo para que, em 1922, seja presenciado o auge da mais profunda ruptura na história da cultura no Brasil, o Modernismo.

Seria difícil demarcar o início preciso do modernismo. Alguns historiadores elegem o ano de 1912 como o ano simbólico, ano em que Oswald de Andrade, jovem intelectual, filho da burguesia agrária paulista, chegou da Europa, de onde trouxe muitas informações sobre o Futurismo, movimento liderado pelo poeta Marinetti, cujo objetivo era produzir uma arte ligada à nova civilização tecnológica que emergia.

Outro marco importante, a já citada exposição do pintor Lasar Segall em 1913, em São Paulo, a primeira grande exposição de arte moderna realizada no Brasil, uma forma de mexer com os parâmetros da mentalidade conservadora no campo das artes plásticas. O pintor trouxe da Europa os padrões estéticos do Expressionismo Alemão, uma arte caracterizada pela deformação das formas e pela ênfase na representação interior e psicológica, contrapondo com a representação simples da realidade. Uma arte nova, diferente da que se fazia no Brasil, talvez, por isso, sem grande repercussão.

Em 1914, outra exposição importante em São Paulo, a de Anita Malfatti. As obras apresentadas eram breves estudos, a maioria esboços, e refletiam seus estudos na Alemanha, sendo fortemente influenciadas pelo Expressionismo. Não causou tanta repercussão quanto a sua exposição de 1917, marco importante para a história da arte no Brasil.

Outro fato importante, nesse período de transição da arte acadêmica para a arte moderna, foi a criação da revista *O Pirralho*, dirigida por Oswald de Andrade, cujo objetivo era polemizar, mexer com os padrões de gosto vigentes, trabalhar com humor na cena jornalística, buscando, com urgência, uma pintura que superasse o padrão acadêmico e se tornasse essencialmente nacional.

O contexto histórico leva-nos a entender que o ano de 1917, ano da Revolução Socialista Russa, da Primeira Guerra Mundial e das greves sucessivas em São Paulo, organizadas pelos operários anarquistas, foi decisivo para a formação e o fortalecimento do espírito que elaborou a Semana de 1922.

Como e de quem partiu a idéia da famosa Semana de 1922 ninguém sabe ao certo. Segundo o historiador Mário da Silva Brito, foi na tradicional livraria paulistana, O Livro, onde aconteciam exposições, como a de Di Cavalcanti em 1921, recitais de poemas, e era ponto de encontro de artistas e intelectuais com tendência moderna, que houve a

aproximação entre Graça Aranha e o grupo paulistano, através do fazendeiro e escritor Paulo Prado, de onde teria surgido a idealização da Semana de Arte Moderna, espaço que mostraria a arte nova, em todos os setores, nas letras, na música, na dança, na pintura e na arquitetura. Porém, o grande mentor da Semana não aparece; as opiniões dividem-se, ora Di Cavalcanti, ora Graça Aranha, ora Mário de Andrade. O mais importante, no entanto, não é verificar a autoria da idéia, mas a rápida propagação das discussões que emergiram e a sua importância para o avanço dos debates pertinentes ao desenvolvimento e à atualização da arte brasileira.

Como é possível perceber, a Semana de Arte Moderna foi fruto de acontecimentos de anos anteriores. Sua concretização dá-se no primeiro e talvez último momento em que quase todos os jovens artistas e intelectuais, unindo várias tendências, estiveram juntos. Representou a primeira tentativa, de forma organizada, para o olhar moderno. Como afirma Paulo Mendes (1976, p. 11) “o primeiro movimento coletivo no sentido da emancipação das artes e da inteligência brasileira.” Sua importância, em parte, dá-se pelo fato de não ser mais um gesto isolado de rebeldia sem causa, mas uma voz unânime, um movimento de grupo que acabou por atacar, severamente, o adormecido Brasil acadêmico.

Outro aspecto importante, o qual foi reforçado pela fala de Menotti apud Alambert (1994, p. 49), no decorrer da Semana de 22, foram as convicções estéticas e políticas do Moderno, ou ainda, as estreitas ligações entre a nova estética e a valorização da cultura originária do Brasil, a preocupação em construir uma arte nacional, uma “genuína cultura nacional.”

Nada de postiço, meloso, artificial, arrevesado, precioso: queremos escrever com sangue – que é humanidade; com eletricidade – que é movimento, expressão dinâmica do século; violência – que é energia bandeirante. Assim nascerá uma arte genuinamente brasileira, filha do céu e da terra, do homem e do mistério.

Os participantes e organizadores da Semana criaram um espaço visual com o intuito de criticar as formas convencionais de expressão artística, buscando mostrar o ponto de vista dos artistas considerados renovadores. A intenção era chocar e confrontar o gosto e padrões burgueses paulistanos vigentes, embora uma parcela desta burguesia, juntamente com alguns aristocratas, vindos das famílias da elite agrária do estado, tinham sido os financiadores da Semana. Percebe-se, assim, que, aqui no Brasil, o percurso da Arte Moderna é bem diferenciado. Nascida entre uma pequena elite, não provoca uma reação institucional, como no caso da França, e ainda, não alcançará a dimensão comercial, como na Alemanha. Sua sobrevivência ainda estava na dependência do Estado e do mercado de arte ligado à

tradição acadêmica. Ou seja, a implantação da Arte Moderna, no Brasil, dá-se de uma forma muito superficial e cheia de limitações e contradições.

O que realmente pretendiam os artistas rebeldes da Semana de 22 era a sua inserção na contemporaneidade universal vigente, sem abrir mão de seus valores, através da tomada de consciência da realidade nacional. Pretendiam a projeção no campo artístico, cultural e político. Seus objetivos principais “o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional” (ALMEIDA, 1976, p. 32).

A Semana de 22 foi um evento que ocorreu em três dias do mês de fevereiro de 1922, fazendo parte de sua programação: concertos, conferências, bailados, recitativos e uma exposição de artes plásticas, porém, pelo fato da Semana envolver a questão da modernidade, seria impossível colocá-la em limites fixos, em sentidos finais e datas precisas. Em linhas gerais, os artistas objetivavam a “verificação e mesmo a remodelação da Inteligência nacional”. Almejavam, sem dúvida, alcançar o moderno que já havia sido deflagrado pela exposição de Anita em 1917. Na realidade, Anita foi a primeira artista brasileira a trazer a polêmica entre arte moderna e arte acadêmica. A partir daí, a modernidade torna-se um aspecto imprevisível da arte e toma proporções inéditas na história.

A Semana de 22 significa um marco na história da Arte brasileira, disto não resta dúvidas, porém, quanto à atualização almejada pelo grupo, pode-se considerar vários fatores que nos levam a concluir que nem todos artistas e nem todas as propostas vinham de encontro com o moderno que estava sendo desenvolvido na Europa. O Modernismo tardio do Brasil é marcado por ambigüidade e inadequação, pela questão temporal e propostas estéticas vivenciadas.

Como exemplo de sua inadequação, se na França os artistas manifestavam-se desde o impressionismo, na segunda metade do século XIX, contra a tradição, no Brasil, o academicismo atendia muito bem aos anseios dos nossos artistas. E ainda, quando se propunham a buscar o moderno, percebe-se o grau de ambigüidade na orientação construtiva de suas obras, como, por exemplo, em Anita Malfatti e Tarsila do Amaral. Cada uma segue um caminho, certamente incompatíveis entre si no contexto de uma vanguarda européia.

Verificando a pintura de Anita (ilustrações 11-12), percebe-se que há, sem dúvida, um tratamento moderno. Há em sua composição uma junção entre o Homem e o Mundo, a não dissociação entre figura e fundo, embora, nos limites da figuração, consegue marcar uma diferença nítida do retrato acadêmico. Quanto ao uso da cor, aproxima-se muito do expressionismo, fazendo-o subjetivamente, pois se afasta, por completo, de seu uso

relacionado à aparência exterior. No entanto, Ronaldo Brito apud Tolipan (1983) chama a atenção ao que, para ele, distingue a obra de Anita de uma obra realmente expressionista, quando coloca:

[...] Malfatti parecia quase uma artista ingênua. Não dispunha, de saída, do enorme arsenal imaginativo daqueles povos. O universo do norueguês Munch, o maior expressionista do século, possui uma carga metafísica compreensivelmente estranha aos estudos psicológicos de Anita. [...] Contudo, a imagem em Anita conta ainda a história de uma fragmentação, possui caráter alusivo-literário, tendo como quadro referencial os valores do século XIX. A luta contra e dentro desses valores distingue todo o Expressionismo.



Ilustração 11 – Anita Malfatti - A Boba, 1917

Fonte: Willian-Online, 2007



Ilustração 12 – Anita Malfatti, O Homem Amarelo, 1915/16

Fonte: Itaú Cultural, 2007

Pode-se verificar que Tarsila do Amaral (ilustração 13) consegue trabalhar com a junção de elementos característicos da cidade moderna e com elementos característicos do ambiente tropical, fazendo uso das cores e formas com perfeito equilíbrio. Pode-se considerar que, nesse modo de junção, tem toda uma liberdade moderna. Porém, fica evidente que Tarsila faz uso, quase que ingênuo, dos esquemas cubistas, para retratar o Brasil. Segundo Ronaldo Brito apud Tolipan (1983,p. 4), “[...] todo esse jogo é uma cena que a artista contempla, de fora, numa posição clássica: a metrópole emergente de São Paulo é um objeto que o sujeito pintor representa”. Tarsila volta a sua atenção à dinâmica das transformações industriais e às suas influências na vida cotidiana brasileira (ver ilustração 14). Talvez, por esse motivo, incorpora elementos do pós-cubismo, influenciada por Léger, para o qual a máquina se faz um instrumento representativo da sociedade moderna, e não por Picasso, o nome mais cogitado da arte internacional.

É interessante destacar o fato de que Léger faz do uso do modelo da

máquina uma metáfora da sociedade industrial e Tarsila absorve a imagem da máquina para expressar a brasilidade. Ou seja, o que assimila de Léger é simplesmente o modelo da máquina, o que demonstra que a influência francesa ,em seu processo, não é absorção ingênua de um padrão estético. No mais, a pintora traz, para suas obras, os referenciais de sua infância e o populismo do Modernismo, ou seja, sua vivência na fazenda, as cores interioranas e as chamadas cores caipiras, numa tentativa de transformá-los em signos.

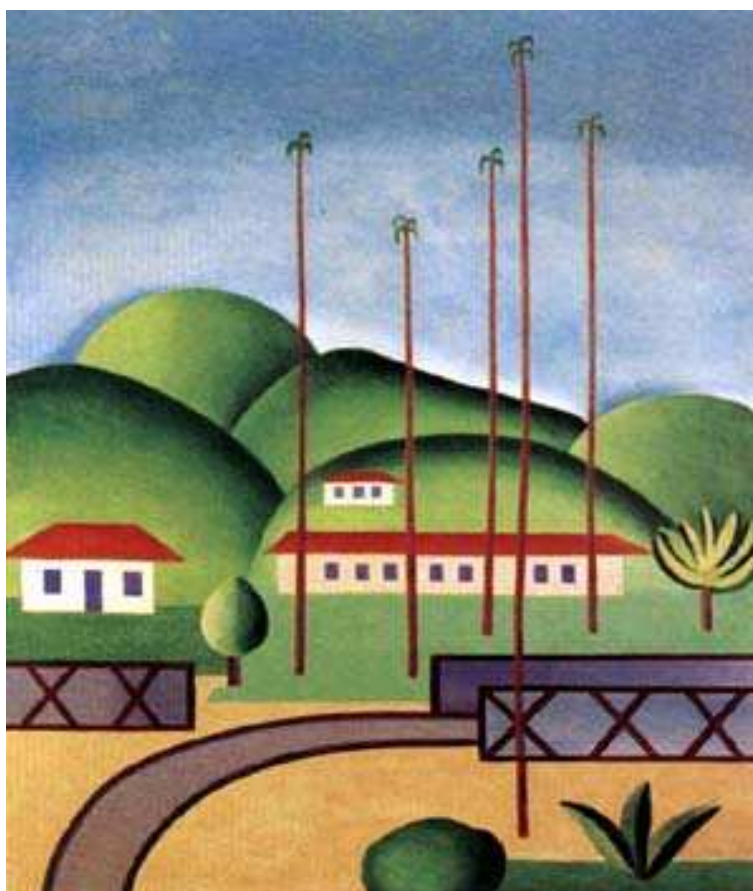


Ilustração 13 – Tarsila do Amaral - Palmeiras, 1925

Fonte: Rosebud-Livros, 2007



Ilustração 14 – Tarsila do Amaral – A Gare, 1925

Fonte: Tarsila do Amaral, 2007

No tocante à Modernidade, como visto, as obras de Tarsila e de Anita apresentam limites, no entanto, entende-se que estes limites são de ordem estrutural e não pessoal. Estavam de acordo com a percepção moderna brasileira, ou seja, suas produções contemplavam, respondiam à busca, daquele momento, pelo moderno, e evidenciavam a brasilidade.

É interessante destacar as considerações que Ronaldo Brito (1964, p. 5) faz a respeito da conceituação da questão da brasilidade. Para o autor, os artistas brasileiros viviam muito mais um ‘clima’ que um conceito, quase uma sobre determinação fantasmática, ela praticamente impunha aos nossos artistas aquilo que a modernidade europeia desde Manet repudiava – o primado do tema, a sujeição da pintura ao assunto.

Por isso, para o autor, seria difícil para os artistas brasileiros produzirem uma arte mais compromissada com a visualidade, buscando soluções mais abstratas, pois

estavam sempre presos à tradição da figuração. A partir daí, objetivavam criar a identidade visual brasileira, resultando, desse processo, uma produção plástica muito diversa da que se dava na Europa.

Ronaldo Brito, numa tentativa de contextualizar a postura do artista brasileiro frente à questão da figuração, pondera que sobre “o que se fala pouco, ou não se fala nunca, é o caráter literário da ideologia da brasilidade”, assunto de extrema importância para a compreensão desse olhar brasileiro. Explica que nossa cultura vem carregada da herança portuguesa, onde o verbo se sobrepõe à imagem, ou seja, a imagem em si mesma “não detinha o poder de significação”. Com isso, entende-se a necessidade do artista em atrelar o tema da brasilidade às artes plásticas e sua “conseqüente subordinação do olho a uma inteligência apenas ilustrativa”.

A partir da percepção dos objetivos propostos pelos jovens artistas brasileiros, de produzir uma arte nova, criar uma visualidade brasileira e acertar os ponteiros com a arte moderna europeia faz-se necessário pensar: como fica a função social da arte nesse contexto? Qual o papel do artista, onde tantas transformações e conflitos sociais emergem? Qual a imagem o artista brasileiro evidencia de um período em plena transformação social? Se e como o produto de sua percepção dialoga com o público mais amplo? Sua obra reflete uma participação direta com o seu contexto social? Sua obra participa da proposta de uma desejável mudança da sociedade?

Como visto anteriormente, nos anos de 1910 e 1920, as lutas do proletariado em nosso país causaram fortes agitações e conflitos. Em 1922, surgia o Partido Comunista do Brasil. Jornais operários apareciam em diversos locais, orientados e dirigidos por socialistas, anarquistas e comunistas. Estes fatores são importantes e determinantes na formação do pensamento dos intelectuais revolucionários da pequena burguesia e do proletariado, assim como, no processo da formação crítica de nossos artistas, no período de transição dos finais de 1920 para 1930, anos em que os artistas são mais sensíveis à necessidade de conscientização política e de sua contribuição a partir de sua produção plástica.

Segundo Carlos Zílio (s.d., p. 17), a ruptura com o academicismo e, conseqüentemente, o surgimento de um novo conjunto iconográfico brasileiro, desenvolvem-se através de dois momentos distintos: o primeiro momento, a partir de 1922, como a busca pela “criação de uma linguagem que, sendo moderna, fosse também brasileira”; o segundo inicia-se na década de 1930, “quando o movimento vai-se adaptar às necessidades de uma arte de temática social”.

Verifica-se, pela leitura das obras de alguns artistas desse período, como se

dá a construção da visualidade brasileira, a partir da proposta da modernidade. Busca-se, no conjunto iconográfico brasileiro, perceber se e como aparece a imagem do trabalhador que, como se viu, foi um dos agentes dos conflitos sociais que emergiram nesse período, 1910 e 1920.

Pode-se verificar a temática social, entre elas a do trabalho, em várias obras produzidas no decorrer das décadas de 1910 e 1920, como, por exemplo, a pintura *O Vendedor de Frutas*, de 1925 e *O Pescador*, de 1925 de Tarsila do Amaral (ilustrações 15-16). Entende-se, porém, que a utilização da temática do trabalho não refletia a realidade social dos trabalhadores no momento. A sociedade, como visto anteriormente, passava por conflitos, principalmente os operários das indústrias, que viviam momentos de intensa luta pelos seus direitos, mas Tarsila do Amaral não absorve estas questões, fazendo uso da temática do trabalho com intuito de retratar a questão do nacional; o trabalhador entra apenas como elemento constitutivo de sua obra, a figura do brasileiro, uma temática do Brasil. O que importa, para a pintora, não são as questões emergentes em torno da problemática do trabalho, pois percebe-se, em suas obras, que o trabalhador não se destaca, sendo que o que nos chama a atenção são as formas que compõe o fundo, numa intensa preocupação em evidenciar a brasilidade de acordo com os moldes do modernismo.

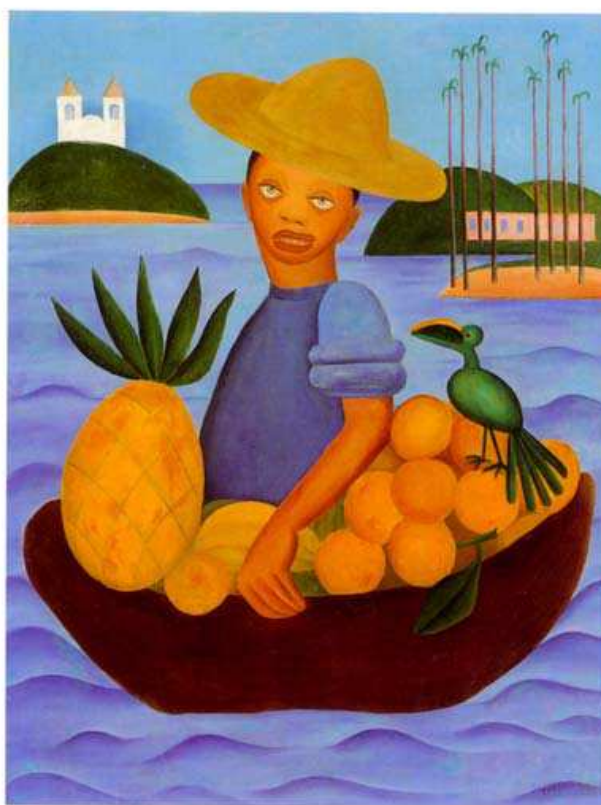


Ilustração 15 – Tarsila do Amaral - Vendedor de Frutas, 1925
Fonte: Tarsila do Amaral, 2007



Ilustração 16 – Tarsila do Amaral - O Pescador, 1925

Fonte: Tarsila do Amaral, 2007

Outra questão que chama a atenção em sua obra é o caráter literário. Com o intuito de produzir um conjunto iconográfico nacional, a artista recorre ao assunto. Percebe-se que o pescador e o vendedor de frutas são apenas reflexo do desejo de uma arte nacional, apego ao assunto brasileiro, à temática brasileira. Dessa forma, a vigência da temática do trabalho, nesse momento, em Tarsila do Amaral, evidencia seus limites com relação à compreensão do moderno, pois a modernidade europeia, há muito tempo, repudiava o uso do tema e a submissão da pintura ao assunto. Isto demonstra que o artifício usado por Tarsila na apreensão da nacionalidade, em sua obra, foi também o entrave para que superasse a figuração e chegasse à questão da abstração.

Pode-se entender, segundo as colocações de Francisco Alambert (1994, p.66), que, a partir da segunda metade da década de 1920, foi ficando cada vez mais acentuada a questão do nacionalismo cultural e político, que marcava fortemente o meio artístico e cultural. Isso se deve à ascensão do nacionalismo nos movimentos totalitários europeus⁷ e, aqui no Brasil, às mudanças que vinham moldando a velha estrutura republicana e, ainda, à busca de um ideário nacionalista, imposto pelos dirigentes políticos e pelo exército (participantes do tenentismo). Sem dúvida, estes fatores colocam um ponto de interrogação para os nossos jovens artistas. Qual seria a definição cultural brasileira e como estava a nossa

⁷ Como por exemplo, o fascismo italiano, do qual participaram muitos artistas futuristas, entre eles Marinetti.

independência construtiva diante dos outros países?

Entende-se que, a partir da colocação dessa problemática, os nossos artistas buscaram criar imagens que dessem conta de responder à necessidade de uma definição cultural do país. Em nome da integridade nacional, entretanto, os artistas brasileiros, desse período, conseguiram ofuscar a realidade social de seu próprio meio. Em suas obras, muitas vezes, percebe-se o apelo “à Terra, à Raça, ao Sangue” (ALAMBERT, 1994, p. 67), numa tentativa ingênua e até mística de interpretar o país, de valorizar os elementos brasileiros. Recorriam às imagens e aos elementos do Brasil antigo e mítico, na busca de um ideário moderno.

Estes ideais estão expressos no manifesto intitulado “Pau-Brasil”, de Oswald de Andrade, lançado em 1924, no jornal *Correio da Manhã*. O autor sugere uma “poesia de exportação em oposição à poesia de importação”. Para isso, embasa-se em preceitos primitivistas e, também, propõe a valorização e a incorporação do cotidiano na arte.

[...] a língua sem arcaísmos. Sem erudição. Natural e Neológica. A contribuição milionária de todos os erros [...]. Contra a argúcia naturalista, a síntese. Contra a cópia, a invenção, a surpresa. (ANDRADE, 1932, p. 68).

O fio condutor do Manifesto Pau-Brasil era o espírito revolucionário da Semana de 22. A poesia Pau-Brasil preconizava uma arte e uma cultura que se embasassem na pesquisa lírica e que contemplassem tanto a temática quanto a expressão. No plano das artes plásticas, o nacional deveria ser tematizado, fazendo de sua expressão o retrato da sociedade brasileira contemporânea.

Artistas e intelectuais integrantes do Movimento Pau-Brasil, entre eles, Oswald, Raul Bopp e Tarsila, fundaram a *Revista de Antropofagia*, em 1928, objetivando a pesquisa da cultura brasileira, seus costumes, suas tendências, entre outros aspectos.

Com a criação do “Movimento Antropofágico”, em 1929, por Oswald de Andrade, deu-se continuidade às idéias que foram expressas no Pau-Brasil. O Manifesto Pau-Brasil mostra que a utopia do grupo seria a volta ao “estado primitivo de pureza”. Segundo Francisco Alambert (1994, p. 74).

[...] uma utopia que se baseava no tribalismo matriarcal para idealizar uma espécie de comunismo primitivo modernizado, cuja ética seria adaptada às “realidades” psicológicas de cada povo e de cada cultura, baseada numa leitura histórica otimista e orgulhosa da vida primitiva.

A fonte de inspiração inicial para o movimento, até mesmo para o nome, Antropofagia, foi uma tela que Oswald ganhou de Tarsila do Amaral. Oswald dá à tela o nome *Abapuru* (ilustração 17), palavra originária da língua tupi, cujo significado é “aquele que come”, o antropólogo. Os elementos constitutivos da tela são metáforas pictóricas do movimento, pois percebe-se que a figura estranha do homem parece sonhar com um mundo diferente. O intenso sol amarelo, que, de repente, sugere uma flor que nasce do belo cacto verde, e a planície verde, na qual repousa o homem, são todos indicativos de que o nosso homem de cabeça inclinada pensa sobre a nossa cultura. Os imensos pés plantados no chão direcionam o olhar para a nossa terra, nossa cultura, para o conhecimento de nossas tradições.



Ilustração 17 – Tarsila do Amaral - Abapuru, 1929

Fonte: Tarsila do Amaral , 2007

Oswald de Andrade propõe a “deglutição” da cultura ocidental, ressaltando o seu remanejamento e a valorização da cultura original brasileira. Ou seja, inspirou-se na “deglutição do Bispo Sardinha” pelos índios brasileiros, pela qual a cultura européia é ingerida e moldada em terra brasileira.

Com o Movimento Antropofágico, Oswald propõe não o regresso à vida natural, mas a construção de uma cultura que se diferenciava das culturas ocidental e oriental, as quais eram concebidas como as melhores. Porém, com a exposição de Tarsila em 1929, evidencia-se que nem tudo seria tão simples. A exposição causou grande polêmica, até houve necessidade de intervenção da polícia para impedir agressões entre os críticos modernistas presentes. Tudo indica que, depois de doze anos da polêmica exposição de Anita Malfatti e de sete após as grandes agitações da Semana de 22, não muita coisa havia mudado nas concepções artísticas de nossos críticos de arte.

Nesse clima de acertos e contradições é que o modernismo vai se alastrando pelo Brasil. Sendo que, somente a partir da segunda metade da década de 1910, é que consegue transcender para além dos estados de São Paulo e Rio de Janeiro. No entanto, é interessante considerar que o Modernismo, com seus alcances e limites, foi assimilado, de forma específica, em cada região, embora não tenha tido uma total autonomia estética a partir das propostas lançadas na Semana de 22.

Contudo, quando se busca verificar, de forma geral, como a crítica social desenvolve-se, no decorrer dessas duas décadas, mais especificamente, como a imagem do trabalho é construída pelo artista brasileiro, percebe-se que esta se dá a partir de um olhar um tanto estrangeiro, híbrido, embora com anseios de constituição de uma arte nacional. Busca-se, de forma ingênua, às vezes, mítica, recorrer ao nacional para se construir um conjunto imagético que mostre as raízes da cultura brasileira, entretanto, parte-se de um olhar indiferente às transformações políticas e sociais em plena ebulição.

O artista brasileiro, das décadas de 10 e 20, vivia um momento de transição entre o acadêmico e o moderno. Esteve, por muitos anos, preso aos padrões estéticos acadêmicos, exercendo a função de artífice, aquele que aprendeu sua função numa corporação de ofício, numa busca pela profissionalização. Nesse sentido, por não ter se envolvido com as questões sociais e políticas do momento, é possível entender porque o artista desse período, embora mais aberto às questões do moderno, ainda não possuía uma unanimidade de conceito e de postura.

O papel do artista no Brasil, desde a vinda da Missão Francesa até o início da década de 20, continuou, praticamente, o mesmo, como pintor real, retratista da burguesia, escultor de personagens, ourives, produtor de mobiliário e de vitrais, ilustrador de livros, decorador, entre outras. Ou seja, percebe-se a não distinção entre artista e artífice. Nesse sentido, entende-se que a ausência da imagem do trabalho, na arte desse período, dá-se justamente porque este aparece enquanto produto do artista, ou seja, fruto de seu fazer braçal,

de sua função.

Somente quando o artista busca romper com os padrões estéticos vigentes é que irá repensar o seu papel na sociedade, passando a exercer não mais a função de artífice e sim a de intelectual, isto a partir das idéias emergentes nesse período de transição, mais efetivamente, a partir da década de 1930. Assim, a imagem do trabalho passa a ser fruto do intelecto, passa a ser objeto de reflexão e denúncia.

CAPÍTULO 2

2 ARTE E CONSCIÊNCIA POLÍTICA

2.1 O ARTISTA E A IMAGEM DO TRABALHO NA DÉCADA DE 1930

Verificou-se, no capítulo anterior, o papel do artista na sociedade, a partir de seu envolvimento com a arte de cunho social, mais especificamente, buscou-se investigar como se manifestou a imagem do trabalho nessa primeira fase do modernismo. Percebe-se a quase ausência da imagem do trabalho nesse momento, o que nos leva a entender as colocações de Carlos Zílio a respeito do modernismo no Brasil. O autor chama a atenção para dois momentos distintos do modernismo: o primeiro, visto no capítulo anterior, tem por objetivo “[...] a criação de uma linguagem que, sendo moderna, fosse também brasileira”, ou seja, a busca pela modernização dos padrões estéticos, e ao mesmo tempo, a valorização do nacional; o segundo, analisado nesse capítulo, “[...] quando o movimento vai-se adaptar às necessidades de uma arte de temática social.”

Se antes o centro cultural do país era o Rio de Janeiro, a capital da república, onde se encontravam as principais instituições culturais, como a Academia Brasileira de Letras e, sob amparo do governo, a Escola Nacional de Belas-Artes, depois, este passa a ser São Paulo. A cidade vivia, desde 1889, um período próspero, a exemplo das atividades do Porto de Santos e do crescente número de habitantes, tornando-se importante centro industrial, comercial e político, chegando, em 1910, a ultrapassar o Rio de Janeiro.

Certamente, todas estas transformações influenciam a arte, que ainda estava vinculada à construção de prédios e monumentos para praças públicas e à decoração das novas construções, geralmente executadas por artistas estrangeiros. Com a força do desenvolvimento econômico, logo São Paulo passou a apresentar características de uma cidade do século XX. A sociedade da máquina já havia tomado conta da cidade, sem sombra de dúvida, alterando todo o cotidiano e abrindo um novo espaço entre o homem e o seu meio. A rapidez com que as transformações econômicas ocorreram não possibilitou o acompanhamento cultural, surgindo um descompasso entre o desenvolvimento urbano e o da arte, que permanecia estagnada.

Embora a centralização do poder político permanecesse no Rio de Janeiro, São Paulo fora ocupada, militarmente, por sediar os movimentos de reivindicação social e de classe e, por esse motivo, em nenhum estado da Federação o processo de transformação política e social foi tão marcante. Ali os conflitos foram mais acirrados, resultando na revolta da burguesia e da pequena burguesia, as quais almejavam a reconstitucionalização do Estado. Até mesmo a divisão da sociedade brasileira em classes foi mais perceptível em São Paulo; como exemplo, pode-se citar a edição *Luta de Classes*, (completar dados do livro) e, em 1932, a abertura da editora Unitas.

Alguns fatores são marcantes nesse período de transição, da primeira para a segunda fase do modernismo: a crise internacional de 1929; as revoluções de 1930 e 32; a crise das instituições; a crise do café; e o nazismo vitorioso que, aqui no Brasil, assumia a forma do integralismo e da redução do predomínio político de São Paulo sobre os demais estados, marcando uma mudança de rumos. Nesse momento, houve, também, uma mudança significativa no campo cultural, pois as inquietações políticas que emergiam e os acontecimentos do país passaram a fazer parte das preocupações dos artistas e intelectuais, ou seja, o ambiente de elevada tensão social e permanente crise institucional não comportava mais as manifestações essencialmente estéticas e culturais da Semana de Arte Moderna.

Deve-se ainda levar em consideração outros acontecimentos internacionais que foram de grande relevância para a formação do senso crítico, social e político, dos artistas brasileiros, a exemplo da pintora Tarsila do Amaral que, enfrentando grandes dificuldades financeiras resultantes da crise do café, viaja para URSS em 1931. Esta viagem e as mudanças políticas, econômicas e sociais pelas quais passa a sociedade brasileira são marcantes para a transição ideológica da pintora, levando-a a redefinir as suas concepções culturais e políticas, embora a sua fase de militância social seja extremamente curta e se resume a dois quadros importantes, *Segunda Classe* (ilustração 18) e *Operários* (ilustração 19). Entretanto, já é um começo para a tomada de consciência dos artistas sobre as questões sociais de seu tempo, os quais iniciam uma busca maior de engajamento.



Ilustração 18 – Tarsila do Amaral - Segunda Classe, 1933

Fonte: Revista Museu, 2007



Ilustração 19 – Tarsila do Amaral - Operários, 1933

Fonte: Tarsila do Amaral, 2007

De fato, todas as transformações pelas quais a sociedade brasileira vinha passando resultaram num crescimento significativo dos atritos entre uma sociedade agrária e os relevantes setores industrial, comercial e financeiro em ascensão. As capitais dos estados vivem um período de intenso aumento do contingente populacional, especialmente, da classe média e do operariado urbano, fatores estes que passaram a ser o fio condutor do processo de desenvolvimento do setor cultural, impulsionando os artistas e os intelectuais para um novo

olhar, voltado para a realidade brasileira, um olhar que os motivou para a criação de um novo conjunto imagético da sociedade.

Como exemplo destas novas manifestações artísticas que formam o conjunto imagético da sociedade brasileira, nesta segunda fase do modernismo, verifica-se a inserção do trabalho como temática recorrente. A emergência do trabalhador como uma preocupação explícita da nova geração de artistas brasileiros mostra-se como nunca havia se mostrado antes, mesmo que, em períodos anteriores, as manifestações do movimento operário tenham sido mais intensas desde a década de 1910. Do ponto de vista estético ou formal, houve também mudanças significativas, pois este novo momento traz uma pintura mais despojada e econômica, menos experimental e muito mais próxima daquilo que vemos no mundo natural. Segundo Mário de Andrade, surge “uma fase mais calma, mais modesta e cotidiana, mais proletária por assim dizer, de construção.”

A pintora Tarsila do Amaral vive intensamente a primeira fase do modernismo. Seus trabalhos foram de grande contribuição para que se repensasse as questões estéticas do modernismo brasileiro. Porém, em fins de 1929, quando é lançado o Movimento Antropofágico, percebe-se que a sua pintura ainda transita apenas em torno das questões de ordem estética e da busca de uma identidade nacional (ilustração 17). É nesse sentido que as dificuldades financeiras e ideológicas pela qual a sociedade brasileira passa, na década de 1930, marcam, visivelmente, uma certa desorientação do processo artístico em termos estéticos.

Percebe-se que, enquanto em suas pinturas da década de 1920, Tarsila contempla, sobretudo, as paisagens naturais e urbanas, embora apareça a figura humana em alguns poucos trabalhos, como “Vendedor de Frutas” e “O Pescador” (ilustrações 15 e 16), em sua curta fase social, nota-se a centralidade da figura do homem. *Segunda Classe* (ilustração 18) ganha o sentido de pintura social, justamente pelo fato de a figura do homem não ser utilizada apenas como elemento compositivo da obra, ou seja, de uma maneira romântica, como o foi na primeira fase do modernismo, numa valorização da temática nacional.

Em *Segunda Classe*, a centralidade da figura humana dá-se em sentido duplo, é parte constitutiva da obra, enquanto elemento compositivo, e faz parte de seu conteúdo mais subjetivo, tanto imagético como literal. Ou seja, trata do tema miséria, ganha o sentido social e trabalha mais próximo da realidade brasileira. Porém, quanto à questão estética, Tarsila continua com o equilíbrio simétrico, que se dá, nesse caso, em torno de uma

pirâmide, sendo que o desenho das figuras e as cores ainda permanecem segundo o padrão estético de sua fase Pau-Brasil.

Em sua obra, *Operários* (ilustração 19), Tarsila consegue trabalhar com a temática social e avançar nas questões estéticas. Trabalha com inúmeras cabeças em primeiro plano, formando um imenso triângulo de pessoas, o qual cresce no sentido esquerda inferior para direita superior. O equilíbrio é proporcionado, não através do recurso da simetria, mas pelo contraste de cores claras, o espaço da fábrica, com cores mais escuras, os operários. Para separar o primeiro e o segundo planos, faz uso de uma linha diagonal (esta diagonal constrói dois triângulos um inverso do outro) formada pelo limite entre homens e espaço da fábrica. Consegue romper com o espaço da tela, tanto no campo compositivo, onde corta todos os corpos dos operários, aproximando-se de recortes fotográficos, como no campo do conteúdo social, onde articula questões relevantes de sua percepção da realidade brasileira: homem e fábrica no mesmo patamar, como peças que se encaixam, como engrenagens que se complementam. E ainda, a sua percepção da presença do negro no trabalho urbano, o qual aparece representado, embora em menor número, no campo visual, e da exploração da mão de obra infantil nas indústrias.

O trabalhador é evidenciado, considerando-se o campo que ocupa, no primeiro plano da pintura, aparecendo como o motor do desenvolvimento industrial, pois está à frente. É como se a indústria estivesse subordinada ao operário. Em contrapartida, a não individualidade do mesmo é evidenciada em sua face, onde todos, independente de raça e cor, compartilham o mesmo espaço, numa mesma situação, vivenciando a falta de expressão. Por outro lado, pode-se pensar que a artista falhou, talvez por seus limites técnicos e estéticos, ou por sua posição social, que não lhe permitiu uma percepção mais crítica da situação do trabalhador, na medida em que poderia ter se aproximado mais de sua realidade, no sentido de perceber a real expressão daquele que é explorado, que vive a falta de respeito, que sofre maus tratos, que não consegue usufruir dos direitos mínimos no trabalho, que se sente excluído da sociedade.

Recorrendo à obra do pintor norueguês, Edvard Munch, que retrata trabalhadores, *Operários Voltando para Casa*, 1913-15 (ilustração 20), é possível estabelecer algumas relações em termos de percepção e expressão da imagem do trabalho pelos dois artistas.

Em termos de composição, enquanto Tarsila trabalha planos chapados, verifica-se, na pintura de Munch, um ponto de fuga, para o qual convergem as principais linhas da composição, direcionando o olhar do espectador para o infinito, para o nada. Logo, o

olhar do espectador é redirecionado, sua atenção recai sobre a agitada imagem do trabalhador, que preenche todo o primeiro plano espacial, plástico.

Tanto Tarsila como Munch tomam, como ponto de partida, a realidade, pois o tema é inspirado na vida cotidiana do trabalhador. Ambos evidenciam a relação homem e trabalho, porém, não representam o homem trabalhando, colocam os operários fora da fábrica. Os traços que constituem a imagem do trabalhador, em Munch, são distintivos, caracterizando, de forma particular, a fisionomia de cada trabalhador, dando-lhes vida própria. Com isto, percebe-se que a fisionomia e o porte de cada trabalhador foram, minuciosamente, observados e expressados artisticamente, através de pinceladas agressivas e do uso simbólico da cor. Nota-se que existe, na globalidade da composição, uma atmosfera clara que vem do céu e ilumina até o chão, demarcando alguns poucos pontos de luz nos trabalhadores. Esta claridade global contrapõe-se com a sombra escura que paira sobre a imagem dos trabalhadores. Aqui, a escuridão exerce uma forte carga expressiva, harmonizando-se, através do contraste com a luz.

Na pintura de Tarsila, percebe-se que a expressão, a fisionomia e o posicionamento do conjunto de trabalhadores são praticamente os mesmos, ao passo que em Munch são significativas as diferenças entre os trabalhadores que constituem a pintura. Enquanto em Tarsila os trabalhadores parecem pousar, com olhar direcionado para frente, estáticos diante de determinada situação, em Munch, encontram-se em movimento, diferenciando-se um do outro, até mesmo pelo posicionamento: alguns de cabeça erguida, com olhar direcionado para frente, outro de cabeça mais baixa, com olhar escondido.

As diferenças entre um e outro são muitas, mas quanto à questão plástica e estética, é interessante destacar que Munch teve toda uma trajetória demarcada por uma preocupação temática intimamente ligada à vida, em alguns escritores rotulada como “as idades da vida”. Expressou conflitos do homem desde a sua infância até a sua velhice. Deste modo, entende-se que o cenário dramático, expresso através de agitadas linhas e cores tensas, é pura manifestação de sua percepção do homem nesta fase de sua vida, enquanto operário. Já em Tarsila, sua preocupação, até pouco tempo antes, em pintar *Operários*, estava totalmente insensível às questões sociais que afetam o homem, pois a sua atenção voltava-se apenas para as questões de ordem plástica e estética. Sua trajetória e seu meio artístico são totalmente diferentes dos de Munch, que vive intensamente o expressionismo; a pintora vivia a fase de transição entre o acadêmico e o moderno, sua pintura expressa a insegurança do novo e a assimilação do moderno brasileiro com seus limites.



Ilustração 20 – Edvard Munch - Operários Voltando para Casa, 1913-15

Fonte: A matéria do tempo, 2006

Seguindo nesta perspectiva, outro acontecimento internacional que deve ser destacado como motivação de nossos artistas à percepção das questões sociais emergentes, foi a Guerra Civil Espanhola. Artistas e intelectuais do mundo todo expressaram indignação em relação a este acontecimento, entre eles, o jovem Lívio Abramo, um dos pioneiros a levantar questões sociais na arte do Brasil.

Sua presença, como filho de imigrantes italianos sensíveis às artes, descendente da colônia italiana, que colaborou para o desenvolvimento cultural e político de São Paulo, remete-nos à ação que o operário europeu desenvolvia, pois de lá vieram tanto os trabalhadores quanto os ativistas políticos, os intelectuais anarquistas e os socialistas. Nesse sentido, entende-se que, embora o substrato do movimento operário de origem italiana, alemã e espanhola tenham articulado a massa operária de São Paulo e Rio de Janeiro, não se pode negar que intelectuais, como Piccarolo e Alceste De Ambris, a tenham influenciado e que, a partir da “Lega Lombarda” promoviam constantes programações culturais. Assim, tanto na lavoura quanto no trabalho na indústria, os operários formavam grupos que buscavam ação no meio cultural. Segundo o depoimento de Fúlvio Abramo, “Bórtolo Scarmagnan, com o grupo de Piccarolo, e o sapateiro Rossi, entre outros quiseram realmente dar início a um movimento literário que expressasse a luta de classes aqui existente”.

Desde 1920, o artista ocupa cargos relevantes e que marcam a sua postura política. Foi ilustrador de vários periódicos italianos e, em 1930, do *Jornal do Partido Comunista*. Em 1931, afasta-se do Partido Comunista e passa a exercer atividade de ilustrador no *Luta de Classes*, jornal de esquerda da oposição. Ainda, ilustrava a *Petracchone*, também socialista, e para a Athena Editora, *Gesta*, de Alfio e Arsênio Palácios e, em 1933, o *O Homem Livre*, entre outros.

O artista segue a linha expressionista, influenciado pelo expressionismo alemão desde fins dos anos de 1920. As características do expressionismo são marcantes em seu protesto diante a Guerra Civil Espanhola e da situação do operariado paulistano na década de 1930 (ilustrações 21-22).



Ilustração 21 – Lívio Abramo - Meninas de Fábrica, 1935

Fonte: Itaú Cultural, 2007



Ilustração 22 – Lívio Abramo - Operário, 1935

Fonte: Itaú Cultural, 2007

As gravuras, *Meninas de Fábrica* (ilustração 21) e *Operário* (ilustração 22), não representam apenas a subjetividade do artista, mas juntamente com a subjetividade presente no processo de criação, trazem a própria consciência do criador. De forma intencional, tratam a temática do trabalho. Evidenciam meninas em fábricas e o homem trabalhador, levantando a bandeira dos direitos dos trabalhadores frente a tantas reivindicações e conflitos. O que fez, foi realizar, na matriz, o combate que habitava seu próprio espírito, marcado pela consciência revolucionária. Por isso, o efeito de suas obras não repousa sobre um conjunto de idéias programáticas, mas sofre suas experiências sociais, reais, marcadas pelo sofrimento da classe operária, visivelmente expressa pelo tratamento dado às formas e ao uso dos materiais, bem como, pela dramaticidade do preto e branco, apresentado em suas gravuras, tornando-se instrumento de denúncia das condições precárias em que viviam os trabalhadores brasileiros.

Entende-se que, pelo posicionamento crítico social do pintor, em sua obra *Meninas de Fábrica*, a imagem das meninas não se dá apenas como recurso plástico, pois o que o artista evidencia é um problema social, a presença da criança nas indústrias, a exploração do trabalho infantil. Passa-nos a sensação de proximidade entre as meninas e a fábrica, porém, trata-se de uma proximidade opressiva pela classe dominante. Enquanto, em sua obra *Operário*, mostra-nos, através das linhas expressivas e do contraste do branco e preto, a expressão de solidão. O olhar distante do trabalhador expressa a luta que, muitas vezes, travou com a classe dominante, na qual, sem apoio nenhum, foi vencido. Através da ação de seus cortes decisivos e duros, transmite luminosidade ao trabalhador, evidenciando seu rosto fino e marcado pela força do trabalho, olhar distante e solitário, ombros estreitos, que indicam a sua fragilidade frente às imposições de uma sociedade injusta. Ao mesmo tempo, o trabalhador expressa-nos firmeza, pois, ereto e de cabeça erguida, sugere-nos uma postura de disposição para lutar pelos seus direitos.

Mário Pedrosa, no texto *Da Semana de Arte Moderna às Bienais*, faz um levantamento crítico das artes plásticas no Brasil. Situa a exposição da artista gravurista Alemã, Kaethe Kollwitz, em 1933, no Clube dos Artistas Modernos, como um acontecimento relevante para a motivação dos artistas brasileiros em relação a uma produção compromissada com a realidade social. Coloca a emergência de se trabalhar o político nas artes. Certamente, dentro desse espírito, e influenciadas pela exposição da gravurista alemã, nascem as imagens de Lívio Abramo. Afirma Mário Pedrosa, apud Amaral (1984, p.36):

É ele o primeiro artista, ao que se saiba, a transpor a xilo o tema luta de classe: o operário na fábrica, o operário coletivamente em protestos, a velha fábrica de tecidos com seu perfil recortado, grades e chaminés erectas como uma infantaria em face do inimigo e em volta, pela acidentada topografia adjacente, o casario operário, em grupos, trepados pelas elevações como troços emboscados de assaltantes (guerrilheiros?). Havia nos xilos e linólios de Abramo, num desenho límpido e forte, um acento caloroso de solidariedade de classe.

No campo artístico cultural, a França vivia o retorno à ordem. Os artistas expressavam-se através da pintura figurativa, voltada aos cuidados técnicos, ao gosto de uma pintura “bem feita”. Sem sombra de dúvidas, esta será uma forte influência entre os artistas brasileiros das décadas de 1930 e 40, a exemplo do Grupo Santa Helena.

O grupo Santa Helena surgiu, lá pelos anos 1933-34, pelo espírito de camaradagem entre alguns pintores, como Volpi, Manuel Martins, Graciano, entre outros.

Eles aproximaram-se, espontaneamente, uns dos outros, identificados pela origem social e por vivências artísticas ou artesanais. Devido à afinidade, associaram-se e passaram a trabalhar em conjunto, num mesmo espaço físico. Reuniam-se em uma sala do Palacete Santa Helena, quase todas as noites, onde trocavam informações sobre arte, técnica e sobre a situação nacional e internacional, o socialismo, o fascismo, o comunismo.

Faziam parte do grupo Santa Helena, artistas oriundos da classe proletária, operários ou filhos de operários, antigos decoradores, pintores de parede, bordadores, torneiros, ourives, açougueiros, entre outros. A preocupação constante que permeava as discussões do grupo era a falta de trabalho, principalmente para aqueles pintores que viviam antes de decorar as paredes das casas da alta sociedade paulistana. Comungavam das mesmas preocupações, pois quase todos vinham da mesma classe e sentiam as conseqüências da crise pela qual passava o país. Como afirma Martins Ibiapaba, apud Amaral (2003, p. 35):

Quase todos eram ou tinham sido operários e sentiam na própria carne as conseqüências da crise. Homens ligados aos problemas de seu tempo, empolgavam-se pelo ascenso das forças democráticas do país, conduzidas pela Aliança Nacional Libertadora. Sua pintura era o reflexo de uma formação autodidata.

É interessante destacar que, embora os artistas do grupo Santo Helena fossem de origem operária, em sua produção imagética, a crítica social não se deu através do uso da imagem do trabalho. A questão social está inserida na própria questão do ofício de artista e da modernidade. Voltados ao seu ofício, ousaram partir de um aprendizado básico, com o objetivo comum de fazer pintura, de sobreviver como operários da própria arte.

A ausência da imagem do trabalho no grupo Santa Helena não significa a falta de percepção dos problemas no campo do trabalho ou a falta de consciência política dos artistas operários. Entende-se que isto se dá pelo fato de que não buscavam o singular ou o exótico, mas o simples, o corriqueiro, o banal, o popular. Rejeitavam as expressões plásticas dos acadêmicos e queriam a pintura verdadeira, que não fosse narrativa, queriam “a pintura pela pintura”. Daí recorriam, com freqüência, às temáticas das naturezas-mortas; paisagens urbanas, suburbanas, rurais e litorâneas (ilustração 23); e as figuras, como retratos, cenas religiosas, reuniões e festas populares. Quase todos, independentemente dos caminhos formais que iriam seguir, conservariam e até mesmo exacerbariam essa tendência.



Ilustração 23 – Rebolo - Paisagem com Casas, 1934

Fonte: Ciência e Cultura, 2007

Contudo, percebe-se que o que atraiu o interesse de Mário de Andrade pelo Grupo Santa Helena, identificando-o como uma “escola paulista”, foi justamente o fato de eles se distinguirem por tendências coletivas de cor, de técnica e tema, dentro de propostas regionais, não acadêmicas e nem de vanguarda.

Ainda no tocante às manifestações artísticas, considera-se de extrema importância, na formação dos artistas modernos da década de 1930, o Muralismo Mexicano. Sua influência abrange todo o continente nas décadas de 1930 e 40 e atrai a atenção de muitos artistas inquietos.

O muralismo mexicano é extremamente marcado pelo apelo social e nitidamente delineado pela postura política engajada. Embora Rivera, sempre de esquerda, tenha sido expulso do P.C. Mexicano em 1929 e readmitido somente em 1953, esclarece que, quando assina o manifesto com Breton em 1938, onde defende a idéia de uma arte independente, dando ênfase à liberdade de criação, não está exaltando o “indiferentismo político”, nem mesmo querendo “ressuscitar uma suposta ‘arte pura’ que, ordinariamente, serve aos fins impuros de reação”. E afirma (RIVERA, 1979, p.26):

[...] Consideramos que a tarefa suprema da arte, em nossa época, é participar conscientemente na preparação da revolução. Entretanto, o artista só pode servir na luta emancipadora se se deixou penetrar subjetivamente por seu conteúdo social e individual, se levou a seus nervos o sentido e o drama daquela e se trata livremente de dar uma encarnação artística a seu modo interior”.

Rivera tornou-se cada vez mais crítico, chegando, pouco antes de sua morte, a tecer avaliações construtivas referentes à importância e às limitações do próprio movimento muralista mexicano. Afirmou ser este o primeiro movimento da história da arte da pintura monumental a deixar de expressar “como heróis centrais dela, os deuses, os reis chefes de Estado, generais heróicos etc.”, enaltecendo-o pelo fato de ter sido ele quem “fez herói da arte monumental a massa, isto é, o homem do campo, das fábricas, das cidades, do povo”. Porém, quanto à sua contribuição de ordem formal estética, aponta que o “O muralismo mexicano não deu em suas formas nenhuma contribuição nova à plástica universal, tampouco à arquitetura e menos ainda à escultura” (RIVERA, 1979, p.27).

É interessante ressaltar que, embora Rivera aponte com olhar crítico a falta de contribuição dos muralistas mexicanos no campo formal estético, ressalta a necessidade de se fazer uma arte não “tóxica”, ou seja, que atenda aos interesses da burguesia, da relevância de se criar uma “obra de arte útil”. Para isso, coloca que o artista tem que ser um “bom receptor, condensador e transmissor das idéias, desejos e aspirações das massas exploradoras”. Ressalta, ainda, a importância da formação ideológica política dos artistas para que consigam produzir uma arte realmente comprometida com as questões de seu tempo, afirmando que “para isto é indispensável, pelo menos, estudar tudo aquilo que como conhecimento mínimo deve saber um revolucionário e receber treinamento nas organizações marxistas”. Quanto às questões de ordem formal e ao conteúdo abordado na obra de cunho revolucionário, deixa explícito que devem ser suscetíveis às massas e úteis “aos seus interesses de classe”, demonstrando que a sua maior preocupação não reside na contribuição às inovações no campo plástico formal e estético.

Desse modo, parece-nos que o mais importante, que fica em termos de contribuição do muralismo mexicano, tanto em relação aos artistas de esquerda dos Estados Unidos nos anos 30, assim como, em toda a América Latina, é a preocupação social que flui fortemente. Assim, pode-se verificar, no Brasil, através das obras de Di Cavalcanti e Candido Portinari, entre outros, que as mudanças sociais emergentes, no período, são manifestadas sob influência do movimento mexicano.

Entre os artistas brasileiros, Di Cavalcanti, apud Rivera (1979, p.56), foi o primeiro modernista a ter uma opção política mais marcante, como se pode verificar em uma de suas declarações:

Era uma profunda e doida vida de artista a minha vida naqueles anos que precederam a revolução de 30. Vida de artista possuído de uma inquietação humana diante dos problemas sociais. [...] Abri o portão de uma velha casa de cômodos. Ali morava o preto salvador. Tinha ido à Rússia. Éramos umas quinze pessoas ouvindo: operários, gráficos, carpinteiros, duas mulheres...e foi naquela noite que assinei meu nome no Partido Comunista.

Antes da década de 1930, a arte de Di Cavalcanti caracterizava-se mais pelo Pós-Cubismo e a opção temática ficava em torno de festas populares (ilustração 24). Depois de sua viagem à Europa, chega a afirmar que os mexicanos estavam influenciando a sua arte. Após 1930, ficou perceptível a sua preocupação social e a incorporação das características expressionistas em suas pinturas. Quanto à temática, buscou a crítica de costumes, sobretudo nos desenhos (ilustração 25).



Ilustração 24 – Emiliano Di Cavalcanti - Samba, 1925

Fonte: BIENAL, 2007



Ilustração 25 – Emiliano Di Cavalcanti - Operários, 1933

Segundo Carlos Zílio, Di Cavalcanti foi o artista que demonstrou estar mais preparado para se adaptar às transformações ocorridas pós 1930. Quando retorna da Europa, relaciona-se com artistas e intelectuais do Rio e São Paulo, o que lhe permite verificar os acontecimentos sob o ponto de vista de seus colegas de 1922. Desde essa época, demonstra interesse pelas questões sociais e políticas, enquanto que o grupo de 1922 estava envolvido apenas com os problemas de ordem estética. A exemplo, pode-se verificar um de seus relatos, apud Rivera (1970, p.56):

Lembro-me de ter muitas vezes conversado, naquela época, com Mário de Andrade, Guilherme de Almeida e Oswald de Andrade sobre o destino político do Brasil. Eles riam de mim e não compreendiam meu apego incipiente aos estudos de novas doutrinas sociais. Menotti e Oswald viviam presos ao PRP, eram amigos de Washington Luís e Júlio Prestes, Guilherme e Mário filiaram-se ao recém-nascido Partido Democrático. Nenhum deles se interessava pela luta popular oriunda do crescimento industrial na área das grandes cidades e pela desorganização da zona agrária. As conversas que eu mantinha com líderes operários e intelectuais comunistas, como Everardo Dias, Pimenta, Afonso Schmidt, gente vinda do anarquismo de grande repercussão em São Paulo na época Ferri, o marco socialista italiano do começo do século, e de Kropotkine, o autor de *A conquista do pão*, quando transmitidas ao grupo dos literatos da Semana de Arte Moderna só serviam para que eles zombassem de mim acreditando-me um criancola de sempre.

Contudo, torna-se mais fácil a compreensão da dificuldade que muitos artistas tiveram nesse momento de transição. Se os artistas de 1922 ainda viviam afastados das

questões sociais e políticas, após 1930, a sua produção perde o sentido. No caso de Di Cavalcanti, a passagem da primeira para a segunda fase do modernismo não apresenta uma brusca mudança, pois o artista já trazia consigo as preocupações inerentes à sociedade de seu tempo. Consegue, assim, manter uma coerência entre a produção da primeira para a segunda fase do modernismo.

Em 1933, Di Cavalcanti escreve um texto a propósito da exposição de Tarsila do Amaral, no Palace Hotel do Rio de Janeiro, nesse mesmo ano, incluindo seus dois quadros mais significativos da fase social, *Operários* e *2ª Classe*. No artigo, reivindica a participação do artista brasileiro, através de sua obra, no processo revolucionário. Motivado pela revolução russa, chega a citar, várias vezes, Bogdanov, em seu artigo. O artista faz apelo aos colegas para que não abandonem as questões que os circundam.

Longe de afirmar que Di Cavalcanti se dedicasse, exclusivamente, em toda a sua carreira, à questão social, porém, quando convoca seus colegas à percepção dos problemas sociais de seu meio, percebe-se que o artista estava bem atento às mudanças e aos conflitos que emergiam no país. Nota-se que, em sua obra *Operários* (ilustração 25), produzida justamente em 1933, ele aborda uma problemática que permeava a sociedade já há algum tempo, porém, ainda muito pouco expressa no meio artístico. Faz uso de sua expressão artística para colocar em evidência o operário que, desde a década de 1910, já se organizava e se levantava em movimentos cada vez mais freqüentes, expressos em várias greves e acirrados conflitos.

Nota-se que a composição visual de *Operários* (figura 25) contempla muitos elementos: evidencia construções ao fundo e os operários, amontoados, preenchem o primeiro plano, destacando-se como elemento principal da pintura. Em alguns casos, como nas obras de Tarsila do Amaral, *Vendedor de Frutas* e *O Pescador* (figuras 14 e 15, a apropriação da imagem do trabalhador é apenas uma questão plástica o de contemplação de uma temática nacional. Isto desperta o anseio de se refletir sobre como o pintor se apropria da imagem do operário. Seria também o operário apenas elemento constitutivo na obra de Di Cavalcanti? Se não, o que determina esta distinção?

Voltando a atenção à formação da imagem na obra *Operários* (ilustração 25), é possível notar que, no pequeno quadro visual, o pintor consegue expressar inúmeros elementos que remetem a vários problemas acerca da questão do trabalho. Em meio a vários operários, que parecem estar reunidos no pátio da fábrica numa luta em prol de seus direitos, aparece, em primeiro plano, a imagem de uma mulher com duas crianças, uma nos braços e outra no chão. Imbuídos de senso crítico acerca dos direitos dos trabalhadores, é quase

inerente ao pensamento do homem o questionamento: é no chão da fábrica o lugar dessas crianças? Retornando a imagem, percebe-se que o pintor expressa um cenário tenso e angustiante. Nota-se que os operários, à esquerda, expressam, através de suas mãos, ansiedade e apelo. Em meio à imagem, nossa atenção recai sobre a expressão de consolação e companheirismo, pois uma grande mão amiga ampara o ombro do companheiro que demonstra, através da cabeça baixa, desilusão.

Estas considerações colocam em evidencia a aproximação que o pintor tinha com o trabalhador, a ponto de conseguir expressar a sua angústia e os seus problemas. Entende-se que o pintor fez uso da imagem do trabalhador, muito além do limite plástico, técnico e estético. A apropriação da imagem do trabalhador pelo artista transpassa o limite visual do quadro. Ele consegue sensibilizar o espectador para os problemas sociais que permeiam seu tempo.

Dentro dessa mesma perspectiva, pensando a arte social, mais especificamente, como o artista aborda temas centrados no trabalho, emerge, no cenário artístico brasileiro, em 1934/35, Candido Portinari. Quando, em 1930, o artista chega ao Brasil, retornando de uma viagem feita a Paris, depara-se com a arte moderna vinculada, de certa forma, à vida cultural brasileira. Já circulavam algumas obras modernas importantes e haviam se instalado algumas instituições culturais, onde os modernistas se encontravam, podendo-se dizer que havia um pequeno número de pessoas que estavam aderindo à arte moderna.

Portinari, artista provindo do ensino acadêmico e chegado de uma viagem recebida como prêmio, encontra, aqui no Brasil, um ambiente cultural marcado pela politização da vida cultural, que marcará, nos intelectuais e artistas, certas posições em torno das ações políticas. De sua viagem, absorve influências francesas, mais especificamente, pode-se dizer, no plano subjetivo, pois, no período que esteve em Paris, produziu apenas três obras, naturezas-mortas, as quais muito se aproximam da estética pré-impressionista.

As primeiras manifestações plásticas de Portinari, após seu retorno de Paris, continuaram extremamente ligadas aos padrões convencionais, apresentando apenas algumas mudanças, como a simplificação das formas e a maneira de utilizar a cor. É somente a partir de 1934 que surgem as mudanças de ordem plástica que iriam marcar a base estética de seu estilo. Sobretudo, permaneceria, da primeira fase, o seu interesse nacionalista, através da abordagem da temática brasileira. Assim, a figura do trabalhador rural e urbano e as pessoas populares tornaram-se centrais em sua produção. Sem sombra de dúvida, a predominância

será o trabalho e a pobreza, contemplando o período fortemente marcado pela politização cultural brasileira.

É interessante enfatizar que a formação artística de Portinari é bem eclética, pois sofre influências do Cubismo, principalmente de Picasso, e de artistas da Escola de Paris, do Muralismo Mexicano, do Quattrocento italiano e da Escola de Belas-Artes. Ou seja, a formação de seu estilo compreende a assimilação de características de diversas fontes. De certa forma, após 1939, será bem evidente, em sua obra, fortes características do Pós-Cubismo, tendo seu apogeu entre 1943 e 1944, quando produz as pinturas para o Ministério da Educação e a série dos profetas.

O ano de 1935 é de extrema importância na carreira artística de Portinari, ano em que pintou a sua obra denominada *Café* (ilustração 26), através da qual recebeu um prêmio de viagem aos Estados Unidos. Esta obra, de 1,30 por 1,95cm, tem uma proximidade com o conceito do muralismo mexicano e talvez esse seja um dos motivos que levou Portinari a conquistar a segunda menção honrosa do Prêmio Carnegie, visto que os Estados Unidos, nesse período, estavam sendo influenciados pela pintura mural de temática social.



Ilustração 26 – Candido Portinari - *Café*, 1935

Fonte: Portinari (site)

A importância atribuída à obra *Café* (ilustração 26), de Portinari, reside em dois fatores que permeiam toda a carreira do artista: por um lado, esta apresenta a sua consagração como pintor de reconhecimento internacional, marcando sua fase de maior

sucesso, de 1935 a 1945, colocando-o na categoria de artista preferido pela maioria dos intelectuais e, ainda, como o retratista mais requisitado do período. Além disto, é o artista convidado pelo governo para executar várias encomendas, o que lhe garantirá o título de maior pintor nacional. Por outro lado, paralelamente, surgem os ressentimentos, que levam ao chamado “portinarismo” e “antiportinarismo”. Ou seja, vários críticos começam a se manifestar colocando, com certa pertinência, que tudo o que Portinari fazia era aprovado sem ser analisado com olhar crítico, surgindo, assim, vários textos críticos sobre a sua produção plástica e, até mesmo, alguns de ordem mais pessoal.

Em meio aos elogios e críticas severas que surgem, no período, em relação às obras, bem como, ao posicionamento político de Portinari, destacam-se as informações que remetem à importância da abordagem da imagem do trabalhador pelo artista. Se, para alguns, a obra *Café* (ilustração 26), entre outras, aproxima o artista aos muralistas mexicanos, para o crítico norte-americano, Milton Brown, existem evidentes diferenças entre os mesmos. Segundo o autor, os muralistas “estavam expressando as aspirações revolucionárias de um povo e um período. Portinari, por outro lado, está produzindo decorações murais para um governo semifacista, cujos ideais certamente não são nem os de Portinari ou do povo brasileiro”. O autor acrescenta, para concluir o artigo, que se Portinari conseguir dar “um pontapé no elegante mundo artístico e pintar o que conhece e sente, realística ou surrealisticamente, ele poderá ser Portinari do Brasil”.

Contudo, percebe-se que existem algumas aproximações entre Portinari e os muralistas mexicanos, como, por exemplo, a questão da abordagem nacional e as influências dos renascentistas na pintura moderna. Porém, esta aproximação se dá, muito mais, pela busca de uma arte social e realista e pelo desenvolvimento da pintura mural. No entanto, as diferenças em relação às influências, na questão de ordem plástica e temática, são muitas. Enquanto os muralistas referenciavam-se em Michelangelo e no Barroco, Portinari aproximava-se muito mais dos primitivos italianos. Se o experimentalismo fazia parte da prática dos mexicanos, no pintor brasileiro havia a predominância da técnica mais tradicional. E quanto à temática, embora Portinari tenha explorado a imagem do trabalhador, percebe-se que a faz de uma forma menos crítica, ou seja, esta tem um significado de apreensão do cotidiano popular, enquanto nos muralistas, é muito forte a dominação da mensagem política direta.

Mário Pedrosa afirma que, a partir de 1934, quando Portinari pinta a sua primeira obra denominada “*Café*” (ilustração 27), mais especificamente, em 1935, com sua segunda pintura denominada *Café* (fig. 26), o pintor “chega ao auge de sua pintura de

cavalete”. E, fazendo referencia às obras *Índia* e *Mulata*, diz que “O valor extraplástico (social) surgiu, assim, independente da intenção imediata do artista”. Pedrosa, apud Amaral (2003, p. 59), coloca que:

Começa aqui a reação do artista sobre a natureza, sobre os temas e motivos incontrolados da matéria e da vida. Ele chegou aos extremos limites da unidade estrutural do quadro, da estética particular do quadro de cavalete. Aprofunda-se a sua reação sobre a matéria social”.



Ilustração 27 – Candido Portinari - Café, 1934
Fonte: Portinari (site)

Contudo, Mário reconhece que o pintor estava vivendo uma contradição entre a emergência da abordagem social e o seu limite técnico. A questão plástica, técnica, em Portinari, permanecia convencional, pois insistia no óleo e na pintura de cavalete, recursos, especificamente, burgueses. Então, entende-se que é chegada a hora do artista atender à sua percepção, é o momento em que as figuras marrons de sua fase anterior já não mais satisfazem às suas inquietações. O artista passa a perceber a pintura mural como solução pictórica capaz de dar conta das mudanças que ocorriam no país. De certo modo, percebe-se que Mário, ao estabelecer a passagem de Portinari da pintura de cavalete para o mural, deixa dicas sobre a principal diferença entre o pintor e os muralistas mexicanos. Enquanto o caráter

plástico e técnico do mural era o que mais interessava a Portinari, para os pintores mexicanos, era o poder de passar uma mensagem, ou seja, o dado literário.

Não se pode negar que Candido Portinari traz à tona a imagem do trabalhador e isso lhe confere a denominação de pintor social. Consegue colocar, para a sociedade brasileira, um conjunto imagético que mostra a imagem do povo, a imagem de uma classe emergente e marginalizada, a operária. Coube a ele, com sua sensibilidade perceptiva, captar imagens diferenciadas daquelas que a sociedade estava acostumada a ver: retratos da alta burguesia e a pintura decorativa. O que fica evidente na carreira de Portinari e o que levanta tanta polêmica é, principalmente, o fato dele ter sido o pintor que mais trabalhou para o governo. Como poderia ter tido ele a oportunidade de contestar a situação e a angústia do trabalhador se estava produzindo para o próprio governo, o responsável por tal situação?

Após *Café*, 1935 (ilustração 26), Portinari realiza a pintura mural que será extremamente importante em sua carreira, onde a imagem do trabalhador brasileiro é exaltada. Em 1936, realiza os painéis do *Monumento Rodoviário* (ilustrações 26, 27, 28, e 29), encomenda do governo. E, ainda no mesmo ano, é convidado para executar vários trabalhos para o Ministério da Educação, os quais serão executados somente em 1939.

No mesmo ano, realiza três painéis para o pavilhão brasileiro da Feira Mundial de Nova York. Entre uma e outra encomenda, o governo financia parte de seu projeto de construção de vários painéis para a Fundação Hispânica, da Biblioteca do Congresso, em Washigton. Contudo, a pergunta permanece: seria uma arte de crítica social aquela produzida por Portinari, resultado de tantas encomendas do governo? A centralidade da imagem do trabalho em suas obras é resultado dos conflitos sociais emergentes em seu meio?

Pensando as obras de Portinari, do ponto de vista governamental, poderíamos aceitar a hipótese de que se concretizava uma política de conciliação: o governo trouxe para o seu lado alguns modernistas mais dosados e, paralelamente, mantinha uma política de boa vizinhança com as correntes mais tradicionais, enquanto que os pólos culturais buscavam o apoio do governo, na tentativa de fazer parte das decisões do Estado, seguindo o pensamento do artista engajado. Nesse sentido, pela ótica da implantação e assimilação da arte moderna no Brasil, as obras de Portinari foram extremamente importantes, ao passo que contribuíram para a conquista das instituições governamentais, pois, deve-se levar em consideração, que os modernistas do Rio de Janeiro almejavam esta conquista, mesmo correndo o risco de ficarem atrelados a tais instituições.

A série “trabalhadores urbanos”, encomendada pelo governo para fazer referência aos trabalhadores, foi composta por quatro painéis de 0,96 por 7,68m (ilustrações 28, 29, 30 e 31) e realizada por Portinari em 1936, para ser colocada junto ao *Monumento Rodoviário* na Rodovia Presidente Dutra. Este foi o primeiro trabalho do pintor em mural e é considerado a primeira obra, nessa categoria, de enfoque socialista. Analisando-se o conjunto de obras pelo método da iconografia, priorizando o assunto do tema e os dados sociais definidores do mesmo, verifica-se que há uma prática engajada. O engajamento social, aqui, dá-se pela referência às questões sociais e, ainda, pela exaltação do nacionalismo. Como afirma Amaral (2003, p.18):

[...] a preocupação social emerge de forma mais clara e definida nos meios intelectuais e artísticos da América Latina, a partir da década de 20. Somada à intensificação dos nacionalismos de todo o mundo, essa preocupação surge como consequência direta da Revolução Russa de 1917.



Ilustração 28 – Candido Portinari - Construção da Rodovia I, 1936

Fonte: Portinari (site)



Ilustração 29 – Candido Portinari - Construção da Rodovia II, 1936

Fonte: Portinari (site)



Ilustração 30 – Candido Portinari - Construção da Rodovia III, 1936

Fonte: Portinari (site)



Ilustração 31 – Candido Portinari - Construção da Rodovia IV, 1936

Fonte: Portinari (site)

Portinari foi o artista brasileiro que mais se evidenciou na representação da imagem do trabalhador. Conhecido como o pintor que fez dos trabalhadores rurais e urbanos a sua inspiração artística, deixou de representar a burguesia e a beleza da natureza. Sua obra, *Construção da Rodovia*, chama a atenção para o operário, fazendo um apelo social e exaltando a sua imagem. Percebe-se, no painel *Construção da Rodovia I* (ilus. 28), que o trabalhador aparece em primeiro plano e em tamanho maior. A proporção entre máquina e homem não se dá de maneira lógica, imprimindo um clima surreal na composição, recurso utilizado pelo pintor, que abre espaço para diversas leituras. O operário compete com a máquina, ambos disputam o mesmo espaço pictórico. A força braçal do homem, representada pelos braços e mãos fortes segurando o instrumento de trabalho, em primeiro plano, contrapõe-se à força da máquina, em segundo plano, que parece andar em direção ao homem como se fosse esmagá-lo. Embora robusto e forte, o trabalhador demonstra, através do semblante, cansaço físico, olhar distante e triste, expressando a angústia inerente à força de trabalho que compete com a máquina (ilustração 32).



Ilustração 32 – Fragmento do painel Construção da Rodovia I

Fonte: Portinari (site)

Outra questão relevante, na abordagem da temática do trabalho na série *Construção da rodovia*, é o fato de o pintor exaltar a imagem do trabalhador que faz uso da força braçal. Em primeiro lugar, chamam a atenção os aspectos físicos do homem, ombros

largos, braços bem definidos, mão grandes e rosto que carrega as marcas fisionômicas de um mestiço, traços fortes. Em segundo lugar, ao se deter com mais atenção à leitura das imagens, verifica-se que, em todas as cenas onde o trabalhador aparece, este é apresentado junto aos instrumentos de trabalho (ilustrações 28 e 30), com exceção do painel onde o pintor representa o mesmo em descanso (ilustração 29).

Por outro lado, quando aparece o instrumento de trabalho máquina, o homem, enquanto trabalhador que apenas opera a mesma, sem esforço físico, não aparece (ilustrações 33 e 34), é como se as máquinas trabalhassem sozinhas. A partir desta consideração, entende-se que o pintor inicia, aí, um diálogo reflexivo sobre as questões sociais emergentes: o trabalho braçal e a sua substituição pelo avanço industrial e tecnológico.

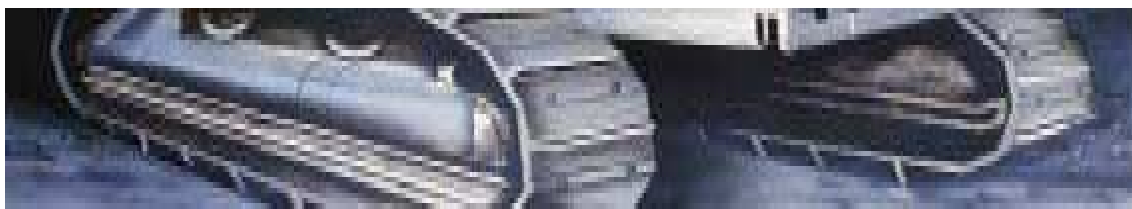


Ilustração 33 – Fragmento do painel Construção da Rodovia I

Fonte: Portinari (site)

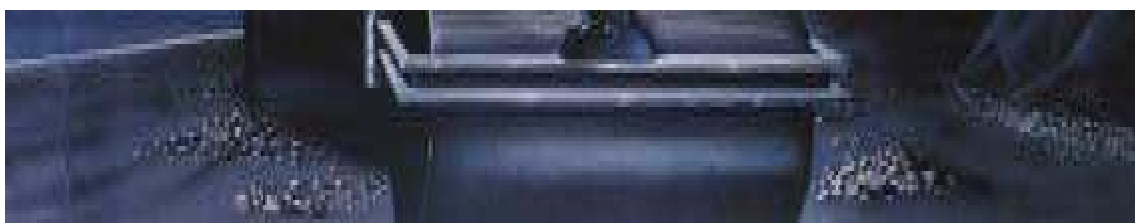


Ilustração 34 – Fragmento do painel Construção da Rodovia II

Fonte: Portinari (site)

Quanto à questão da constituição plástica de seu trabalho, percebe-se que todos os painéis apresentam a fragmentação das figuras. O pintor consegue, através de recortes específicos em suas composições, aproximar-se da estética fotográfica, recurso moderno. Os recortes direcionam a atenção do observador para os elementos principais da composição, através da aproximação do objeto. Assim, como na fotografia, dá-se a impressão de que esteve muito próximo do trabalhador, demonstrando intimidade com a linguagem pictórica e com a temática abordada.

Contudo, entende-se que, embora Candido Portinari seja um dos pintores mais polêmicos da Arte Brasileira, por recair sobre ele o jugo de ser o pintor oficial do Estado, seria impossível negar que sua criação, situando-a ou não no campo ideológico, manifesta um posicionamento crítico frente às questões emergentes de seu tempo. Sua obra não apenas reflete a realidade circundante, mas expressa o seu ponto de vista.

Neste sentido, pode-se entender que a arte dentro de uma sociedade dividida pela luta de classes, exerce um papel singular e imediato: suprir as diferenças sociais existentes. Ou seja, a arte concebida como um fenômeno social, histórico, expressa a mais profunda relação entre o homem e o mundo. Percebe-se que, a partir de fins da década de 1920, o artista brasileiro, em sua individualidade, expressa seu ponto de vista sobre as questões sociais que permeiam seu meio, ansiando dialogar com a sociedade. Não apenas reproduz a realidade circundante, mas faz apontamentos que levam a sociedade à auto-reflexão. Este diálogo, entre artista e sociedade, é uma necessidade inerente à vida da obra de arte, compreendendo-se que o artista anseia por ser um ser total, que não vive na conformidade de ser um indivíduo separado da sociedade. Desse modo, encontra a sua plenitude na integração de seu produto com a sociedade. Afinal, o artista é um ser social, sua arte, seus processos técnicos, suas descobertas nutrem-se no desenvolvimento social e tecnológico. É certo que não surgem do nada ou apenas de sua “inspiração” e de seus ímpetus solitários, mas são, certamente, resultado de uma integração dialética com o meio.

A função e a razão da existência da arte durante o decorrer da história, desde seus primórdios, difere de um período para outro. Desde a década de 1910, o Brasil vinha passando por várias transformações de ordem política, social e econômica. Vivia-se uma sociedade onde as diferenças sociais funcionavam como o motor motivador da luta de classes. Assim, a partir de fins da década de 1920, os artistas passam a expressar, através de sua arte, o seu ponto de vista sobre os problemas sociais emergentes. Porém, é interessante notar que cada artista tem o seu modo particular de ver e expressar a realidade circundante. Por isto, entende-se que arte não é reflexo da sociedade, mas a manifestação individual de cada artista. Se arte fosse reflexo da sociedade, já na década de 1910, teríamos um conjunto imagético bem significativo da imagem do trabalho, pois, como visto, este foi um período de intensa mobilização e manifestação dos operários. E ainda, na década de 1930, não foram todos os artistas que se apropriaram da imagem do trabalhador, e sim aqueles que estavam, conscientemente, comprometidos com a causa social. Ou seja, isto depende da formação do artista, do meio em que vive, da conscientização política, entre outros fatores que interferem no seu modo de ver e interpretar a realidade.

A partir da década de 1930, vários artistas brasileiros passaram a ter outra percepção da arte, de sua função na sociedade, de sua razão de existir. Trouxeram, à tona, imagens latentes de problemas sociais. Lançaram luz sobre as reivindicações e os conflitos dos operários, transformando-os em formas artísticas. Cada imagem que expressa o trabalhador brasileiro em meio às reivindicações, manifestações e conflitos, são fragmentos que se juntam a outros fragmentos e compõe a realidade vivenciada no período. Esta realidade é formada a partir do olhar de cada artista comprometido com as questões sociais de seu tempo. Assim, como um texto escrito, as imagens pictóricas que expressam a condição dos trabalhadores, neste período, partem da interpretação de seu autor.

A partir das várias leituras e interpretações das imagens do trabalho, é possível conceber a idéia de que os artistas, conscientes da influência que a arte pode exercer na sociedade, como lançadora de luz sobre questões e sujeitos opacos dentro da sociedade, incitando uma ação que supõe mudança na ordem estabelecida, conseguem propor transformações sociais. Entende-se que o artista não se limita a colocar suas imagens como representação racional do real, mas possibilita, a partir da percepção e do senso crítico do leitor em relação às mesmas, diversas leituras e interpretações. Segundo Fischer (in VELHO, 1971, p.20):

[...] a arte jamais é uma mera descrição clínica do real. Sua função concerne sempre ao homem total, capacita o “Eu” para identificar-se com a vida de outros, capacita-nos para incorporar a si aquilo que ele não é, mas tem possibilidade de ser.

Seguindo esta linha de pensamento, é necessário recorrer-se às colocações de Canclini acerca da questão da arte revolucionária. Este afirma que a verdadeira arte de libertação não está centrada na representação da realidade do povo, porque, esse tipo produção, os populistas da arte dominante também fazem, mas consiste em representá-la através de uma consciência crítica, de modo que o artista seja capaz de criar uma linguagem que se integre com as propostas de transformações sociais impulsionadas pela massa popular. “A arte verdadeiramente revolucionária é aquela que, por estar a serviço das lutas populares, transcende o realismo. Mais do que reproduzir a realidade, interessa-lhe imaginar os atos que a superem”.

Contudo, vale considerar que a linguagem artística como meio de proposição de mudanças e transformações sociais difere-se das demais modalidades, justamente pelo fato de ser ela uma linguagem acessível, não fechada, mas flexível. Pode-se

considerar que a arte só se torna arte à medida que é recebida. A recepção da arte pelos espectadores completa o ciclo artístico, alterando o seu sentido conforme a classe social, a formação cultural e política desses espectadores. A partir destas considerações, entende-se que cada artista abordado no texto, ao aproximar-se da imagem do trabalho, vivenciou a sua realidade e a transpôs através de sua linguagem, transformando-a em ponto de denúncia, e cada imagem, a partir de seu leitor, passou a ser autônoma, estando aberta a várias interpretações. Dessa forma, os seres de uma sociedade, independente da classe social a que pertencem, são partes constitutivas da obra, a partir de sua interpretação da mesma. Assim sendo, é importante considerar que os seres recebem a imagem não de forma mecânica, a partir de um significado estabelecido, a priori, pelo artista; ao contrário, interagem e alteram a significação, criam situações e elaboram novas idéias a partir do que foi proposto, constituindo, ai, o elo entre artista e sociedade.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foi possível perceber, através da abordagem histórica que introduz a pesquisa, que a base política e artística brasileira permanece, praticamente a mesma, não havendo mudanças significativas desde a configuração do sistema político e da formação do campo artístico pela Missão Francesa, até início da década de 1910. Somente a partir de 1910, é que se verificou o início de manifestações, tanto no campo artístico, como no campo social, as quais abriram caminho para profundas transformações.

A década de 1910 é bastante significativa em termos de direcionamento da pesquisa e de embasamento teórico para a abordagem do objeto deste estudo, visto que, a partir daí, verificou-se o início de importantes transformações. No campo social, foi possível detectar que houve uma intensa e conflituosa movimentação dos operários, considerando-se a ação dos mesmos, nos principais centros da indústria, do comércio e das organizações sindicais, Rio de Janeiro, São Paulo e Santos.

Conforme a abordagem histórica, verificou-se que a abolição da escravatura foi um acontecimento chave no processo de formação do primeiro movimento operário no Brasil. Considera-se que, somente após a abolição da escravatura, houve alguma mudança na política oficial, ao qual veio beneficiar a imigração dos trabalhadores europeus. Houve, então, a elaboração de leis e programas destinados à motivação da imigração, pelo governo federal e governos estaduais. A partir daí, vários imigrantes portugueses, italianos e espanhóis começaram a fazer parte da mão de obra brasileira. Estes, por sua vez, compuseram, junto aos trabalhadores brasileiros, o primeiro movimento operário do Brasil, chegando a ser a maioria deles.

Entre altos e baixos, o movimento operário foi se fortalecendo e ganhando corpo. As paralisações, manifestações e conflitos foram se tornando cada vez mais frequentes e acirrados. Houve a formação de novos sindicatos e um aumento considerável no número dos associados. À medida que foram fortalecendo as suas bases, deixaram de fazer reivindicações apenas de ordem financeira, como aumento de salário, e passaram a colocar, em pauta, questões mais críticas como o alto custo de vida e o trabalho infantil, entre outras pertinentes à classe operária.

Quanto à posição dos líderes políticos e econômicos diante da ação do movimento operário, esta foi a pior possível. Certamente, influenciaram-se pelas experiências européias, que faziam uso tanto da repressão como da reforma, para tentar conter e amenizar

os problemas que permeavam toda classe dos trabalhadores. Foi possível até se ouvir, na época, rumores sobre reforma e muitos comentários sobre repressão. Ainda assim, os trabalhadores conseguiram conquistar alguns benefícios, como a jornada de trabalho de oito horas, por uma lei aprovada em 1919.

A partir daí, o movimento operário foi se enfraquecendo. O governo tornou-se, cada vez mais, preparado para evitar que o trabalho organizado ganhe corpo novamente. A greve, uma das armas mais poderosas e eficazes do movimento operário, passou a ser usada, pelo governo, como motivo para exercer o seu poder através de invasões, repressões, agressões, prisões e deportações em massa.

De 1922 a 1927, vigorou o estado de sítio, acontecimento relevante que marca o movimento operário, pois, além de combater as ameaças ao regime militar, pretendiam sufocar as possíveis tentativas de ressurgimento do trabalho organizado. Certamente, este acontecimento marcou o fim do movimento, pois, quando os anarquistas militantes tiveram a oportunidade de reagir, não encontraram motivação, por parte dos trabalhadores, para participarem, novamente, do movimento, para se reorganizarem. Até porque, muitos dos trabalhadores militantes que participaram, efetivamente, do movimento operário foram deportados, alguns morreram e outros não estavam dispostos a correr os riscos inerentes à ação militante do operariado. Os novos trabalhadores que constituíam a força de trabalho, agora eram cidadãos muitos jovens, que não vivenciaram a força do movimento operário e nem estavam dispostos a desapontar as autoridades.

No plano artístico, na década de 1910, não se verificam tantas transformações, pelo menos no sentido do coletivo, como na ação do movimento operário. Porém, em termos de manifestação individual, há expressões significativas para o desencadeamento das transformações artísticas posteriores, das décadas de 1920 e 1930, assim como foi o movimento operário para as gerações seguintes.

Como verificou-se desde a Missão Francesa, a arte brasileira vinha seguindo os mesmos padrões pré-estabelecidos de técnica e estética. As restritas mudanças que ocorreram, neste sentido, foram pouco significativas, de um modo geral, para promover um processo de ruptura com as ordens tradicionais vigentes. Porém, na década de 1910, observa-se que houve algumas manifestações individuais que foram fundamentais para a motivação dos artistas e críticos de arte: a primeira exposição em 1913, do pintor russo Lasar Segall, e, em seguida, as exposições de Anita Malfatti, em 1914 e 1917.

Certamente, as manifestações dos dois artistas repercutiram de forma diferente. A exposição de Lasar Segall, embora apresentasse trabalhos que fugiam dos

padrões aqui seguidos, não causou grande impacto. Isto se deve ao fato de Segall ser um pintor estrangeiro, por estar apenas de passagem pelo Brasil. Por outro lado, com pintora brasileira, a reação dos pertencentes ao círculo artístico foi bem diferente, principalmente com relação à exposição de 1917. Não aceitaram a sua pintura, dentro de padrões tão diferentes daqueles seguidos pelos artistas brasileiros, fruto da influência do expressionismo. Há, em sua pintura, um tratamento moderno, que trouxe à tona, pela primeira vez, a discussão entre o moderno e o acadêmico.

Contudo, verificou-se que as manifestações individuais, principalmente as de Anita Malfatti, foram o motor gerador de discussões que acabaram por formar o grupo dos jovens artistas que organizou, em 1922, a Semana de Arte Moderna. A partir daí, a arte brasileira tomou outro rumo. O fio condutor da arte passou a ser as propostas dos jovens artistas da Semana de 22 e a criação de uma linguagem moderna e brasileira, ou seja, a modernização das estéticas e a valorização do nacional.

Tratou-se a década de 1910 e 1920 como um período de transição, justamente por se dar, neste período, mudanças significativas em prol do rompimento com arte acadêmica. A Semana de 22 significa um marco na história da arte brasileira e sua principal motivação foi a exposição de Anita Malfatti, que se deu em 1917. Neste sentido, vale lembrar, que os artistas brasileiros, deste período, viviam, realmente, uma fase de transição e, certamente, não existia, entre eles, uma unanimidade de conceitos e postura. Levando-se em consideração, estas colocações, entende-se porque a arte deste período, considerada o primeiro momento do modernismo, tem suas conquistas e seus limites.

A década de 1930 é um período importante, tido como o segundo momento do modernismo, onde os artistas vão adaptar as suas necessidades a uma arte social. Ou seja, pode-se entender que é um período onde vão dar forma artística às reivindicações e anseios da massa popular.

Foi possível verificar que, em 1920, as preocupações dos nossos artistas estavam voltadas às questões de ordem estética e à valorização do nacional, não se posicionando em relação às questões sociais emergentes. Não é de se estranhar que, ainda na década de 1920, há quase uma ausência da imagem do trabalhador, pois suas reivindicações e manifestações não fazem parte das preocupações dos artistas.

Considerando-se o fato de que, até a década de 1910, o artista ainda vivenciava os padrões acadêmicos impostos pela Missão Francesa, parece-nos claro que o seu papel na sociedade também permanecia o mesmo, o de artífice e decorador, a serviço da classe dominante. Somente após 1922, com o novo grupo, houve o rompimento com estes

padrões e, em fins desta década, o artista começa a perceber que o seu papel na sociedade poderia ser outro.

A sociedade da máquina já havia, sem sombra de dúvida, tomado conta da cidade, alterando todo o cotidiano e abrindo um novo espaço entre o homem e seu meio, de tal maneira que as transformações geraram um descompasso entre a modernidade urbana e a arte estagnada que era produzida. Alguns outros fatores contribuíram para o desenvolvimento do senso crítico de nossos artistas: a crise internacional de 1929; a revolução de 1930 e 32; a crise das instituições; a crise do café; o nazismo vitorioso que, aqui no Brasil, assumia a forma do integralismo; e o principio do fim da predominância política de São Paulo. Nesse momento, houve, também, uma mudança significativa no campo cultural: as inquietações políticas que emergiam e os acontecimentos do país passaram a fazer parte das preocupações dos artistas e intelectuais, ou seja, o ambiente de elevada tensão social e permanente crise institucional não comportava mais as manifestações essencialmente estéticas e culturais da Semana de Arte Moderna.

Desta forma, verifica-se que a imagem do trabalho torna-se temática central a partir da década de 1930, não apenas como reflexo da sociedade, mas como manifestação individual e crítica de cada artista que se apropriou da mesma. Foi possível a percepção de como o artista, ao se apropriar da imagem do trabalhador, evidencia a sua postura crítica política. Neste sentido, pode-se afirmar que a centralidade da temática do trabalho, a partir daí, não pode ser entendida como modismo ou reflexo dos acontecimentos sociais. Até porque, se fosse apenas reflexo da sociedade, a centralidade da temática do trabalho deveria ter se dado na década de 1910, onde se verificou uma intensa mobilização do operariado.

A partir das leituras realizadas nas obras dos artistas abordados na pesquisa, consegue-se perceber que, embora a apropriação da temática do trabalho, por cada artista, dá-se de forma individual, segundo sua formação, seu meio e, principalmente, a sua postura política, os quais influenciam o seu jeito de perceber os acontecimentos em seu entorno, estes fatores agem no campo do coletivo, sobre a vida social dos indivíduos, não apenas representando os acontecimentos da sociedade, mas dando forma às reivindicações, contestando fatos e propondo mudanças.

REFERÊNCIAS

ABRAMO, Lívio. *Operário*. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_obras_fra&cd_verbete=3971>. Acesso em: 20 jun. 2007.

ADES, Dawn. *Arte na América Latina*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

ALAMBERT, Francisco. *A semana de 22: a aventura modernista no Brasil*. São Paulo: Scipiose, 1994, p.38.

ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

AMARAL, Aracy A. *Arte para quê? : a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

_____. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

_____. *Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Nobel, 1983.

AMARAL, Tarsila. *A gare*. Disponível em: <http://www.tarsiladoamaral.com.br/index_frame.htm>. Acesso em: 03 maio 2007.

AMARAL, Tarsila. . *Apaburu*. Disponível em: <http://www.tarsiladoamaral.com.br/index_frame.htm>. Acesso em: 03 maio 2007.

_____. *Operários*. Disponível em: <http://www.tarsiladoamaral.com.br/index_frame.htm>. Acesso em: 03 maio 2007.

_____. *O pescador*. Disponível em: <<http://www.tarsiladoamaral.com.br/indexframe.htm>>. Acesso em: 03 maio 2007.

AMARAL, Tarsila. *Palmeiras*. Disponível em: <http://rosebud-rose-bud.blogspot.com/2007/03/tarsila-do-amaral_27.html>. Acesso em: 06 jun.2007.

_____. *Segunda classe*. Disponível em: <http://www.revistamuseu.com.br/em_foco/emfoco.asp?id=11306>. Acesso em: 11 set. 2007.

_____. *Vendedor de frutas*. Disponível em: <http://www.tarsiladoamaral.com.br/index_frame.htm>. Acesso em: 03 maio 2007.

ANDRADE, Euclide; CÂMARA, Hely F. da. *A força pública de São Paulo: esboço Histórico 1831-1931*. São Paulo, 1932, p. 33.

ANITA Malfatti. Disponível em: <<http://willian-online.vila.bol.com.br>>. Acesso em: 15 jun. 2007.

ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Página Aberta, 1991.

A RAZÃO, 1º de Maio de 1919, p. 6.

A TRIBUNA, Santos, 31 de ago. 1912, p.1. In: MARAM, Sheldon Leslie. *Anarquistas, imigrantes e o Movimento Operário Brasileiro - 1890-1920*. Tradução de José Eduardo Ribeiro Moretzohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

AVANCINI, José Augusto. *Expressão plástica e consciência nacional na crítica de Mário de Andrade*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1998.

ÁVILA, Afonso. *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BASTIDE, Roger. *A arte e sociedade*. Tradução de Gilda de Mello e Souza. 3. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1979.

BASTOS, Eliana. *Entre o escândalo e o sucesso: a semana de 22 e o Armory Show*. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 1991.

BEIGUELMAN, Paula. *Os companheiros de São Paulo: ontem e hoje*. São Paulo: Cortez, 2002.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (Org.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial UNESP, 1990.

BIENAL, 24. Disponível em: <[http://www1.uol.com.br/bienal/24bienal/nuh/enuhmodcava03b .htm](http://www1.uol.com.br/bienal/24bienal/nuh/enuhmodcava03b.htm)>. Acesso em: 10 set. 2007.

BOAVENTURA, Maria Eugenia (Org.). *22 por 22: a semana de arte moderna vistas pelos seus contemporâneos*. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 2000.

BOSI, Alfredo. *Alfredo. História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix. São Paulo, 1970.

BOXING do Saddo. Disponível em: <<http://www.saddoboxing.com/ylang/pt/Boxing-Posters/i1734051.html>> Acesso em: 04 set. 2007.

BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

BRITO, Ronaldo. *O trauma do Moderno*. In: TOPOLIN, Sérgio. Sete ensaios sobre o Modernismo, p. 04.

CANCLINI, Nestor García. *A Socialização da arte: teoria e prática na América Latina*. Tradução de Maria Helena Ribeiro da Cunha e Maria Cecília Queiroz Moraes Pinto. 2. ed. São Paulo: Cultrix, s/d.

CAMPOFIORINO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakoteke, 1983.

CARONE, Edgar. *A república velha: instituições e classes sociais*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1970.

CHIARELLI, T. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos, 1999.

CIÊNCIA e Cultura. Disponível em: <<http://cienciaecultura.bvs.br/pdf/cic/v55n114863.pdf>>. Acesso em: 11 set. 2007.

CLIOHISTÓRIA. Disponível em: <cliohistoria.hpg.ig.com.br>. Acesso em: 02 maio 2007.

COSTA, Emília Viotti da. *Da monarquia à república: momentos decisivos*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

DEBRET. Disponível em: <http://www.cliohistoria.hpg.ig.com.br/bco_imagens/debret/debret.htm>. Acesso em: 02 maio 2007.

DEPARTAMENTO ESTADUAL DO TRABALHO. *Mercado do Trabalho*, São Paulo, 1º trimestre de 1917, p. 58-59.

DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/ 1985*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

DUVIGNAUD, Jean. *Sociologia da arte*. Tradução de Antonio Teles. São Paulo: Forense, 1970.

FABRIS, Anna Teresa (Org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 1994. (Coleção arte: ensaios e documentos).

_____. *Portinari: pintor social*. Dissertação (Mestrado)- ECA – USP. 1977. São Paulo, 1977.

FAUSTO, Boris. *Trabalho urbano e conflito social*. 3. ed. São Paulo: DIFEL, 1977.

FANELON, Dea Ribeiro. *50 textos de história do Brasil*. São Paulo: Hucitec, 1986.

FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes: o legado da raça branca*. São Paulo: dominus, 1965. (Ciências Sociais)

FÜCHTNER, Hans. *Os Sindicatos brasileiros: organização e função política*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

FUNDAÇÃO UBALDINO DO AMARAL. *Jornal O cruzeiro do Sul*. Sorocaba. Disponível em: <<http://site.cruzeironet.com.br/sorocaba/fasciculos350anos/fasci14/pg06.shtml>>. Acesso em: 04 set. 2007.

GARCIA, Nelson Jahr. *Estado novo: ideologia e propaganda política*. São Paulo: Loyola, 1982.

GONZAGA, Duque. *A arte brasileira*. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. Campinas, SP: Mercados de Letras, 1995. (coleção Arte: Ensaios e Documentos).

HISTORIANET: a nossa história. Disponível em: <<http://www.historianet.com.br/home/>>
Acesso em: 2007.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

ITAÚ CULTURAL. *O homem amarelo*. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=obra_marcos&cd_verbete=3758&cdobra2054>. Acesso em 04 set. 2007.

LAUER, Mirko. *Crítica do artesanato: plástica e sociedade nos Andes Peruano*. Tradução de Heloisa Vilhema de Araújo. São Paulo: Nobel, 1983.

LUZ, Ângela Âncora. A missão artística francesa: novos rumos para a arte no Brasil. *Revista Da Cultura*, Rio de Janeiro, ano 4, n. 7, p. 16-22, dez. 2004.

MARAM, Sheldon Leslie. *Anarquistas, imigrantes e o movimento operário brasileiro, 1890-1920*. Tradução de José Eduardo Ribeiro Moretzohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. (Coleção Estudos brasileiros; v. 34).

MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: DIFEL, 1979.

_____. *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-1940)*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ensaio 30: ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1980.

MOTTA, Dejamim. *Rebeldias*. São Paulo, 1898, p. 20-22.

MUNCH, Edvard. *Operários Voltando para Casa*. Disponível em: <http://amateriadotempo.blogspot.com/2006_05_01_archive.html . Acesso em: 11 set. 2007.

NAVES, Rodrigo. *A Forma Difícil: ensaios sobre a arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1996.

_____. _____. 2. ed. São Paulo: Ática, 1997.

PEDROSA, Mário. Da missão francesa: seus obstáculos políticos. In: ARANTES, Otília Beatriz Fiori (Org.). *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. São Paulo: EDUSP, 2004.

_____. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

PORTINARI, Cândido. *Café*. Disponível em: < <http://www.portinari.org.br/ppsite/ppa cervo/thumb.asp?tema=0002&indProxObra=126>>. Acesso em: 03 maio 2007.

PRADO, Maria Ligia. *América Latina no século XIX: tramas, telas e textos*, São Paulo: Edusp/ Edusc, 1999.

READ, H. *Arte e alienação: o papel do artista na sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

RECENCEAMENTO DE SANTOS, 1913.

RECENSEAMENTO DO BRASIL DE 1920, p. 54, 787.

RECENSEAMENTO DO RIO DE JANEIRO DE 1906, p. 388-89.

RUPPER, Agnaldo; CHENSO, Paulo André. *História crítica do Brasil*. São Paulo: FTD, 1998.

RIVERA, Diego. *Arte y política*. México, D. F: Grijalbo, 1979.

RODRIGUES, José Albertino. *Sindicato e desenvolvimento no Brasil*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, s/d.

SAES, Décio. *Classe média e sistema político no Brasil*. Tradução de Malu Gitahy. São Paulo: T. A. Queiroz, 1984.

SODRÉ, Nelson Werneck . *Panorama do segundo império*. São Paulo: Ed. Nacional, 1939. 396 p. (Brasiliana, v. 170).

SODRÉ, Nelson Werneck. In: COSTA, Emília Viotti da. *Da monarquia à república: momentos decisivos*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

TOLIPAN, Sérgio; BRITO, Ronaldo. *Arte brasileira contemporânea: sete ensaios sobre o modernismo*. Rio de Janeiro: Funarte: Instituto Nacional de Artes Plástica, 1983. (Caderno de Textos, 3)

U.S. Department of Commerce. Bureau of Foreign and Domestic Commerce, *Brazil: a study of economic conditions since 1913*. Washington, 1920. (Miscellaneous Series n, 86).

VALE, Vanda Arantes do. *A pintura brasileira do Século XIX: Museu Mariano Procópio*. In: 19&20: a revista eletrônica de Dezenove Vinte. v. 1, n.1, maio de 2007. Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net/artistas/mprocopio.htm>>. Acesso em: 20 jun. 2007.

VELHO, Gilberto. Organização e introdução. In: *Sociologia da Arte I*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1971.

VELHO, Gilberto. Organização e introdução. In: *Sociologia da Arte II*. Rio de Janeiro, Zahar, 1967.

VIANNA, Luís Werneck. *Liberalismo e sindicato no Brasil*. 2. ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

WIKIPÉDIA: a enciclopédia lusófona. Disponível em:< http://www.wikipedia.org.br/wiki/P%C3%A1gina_principal>. Acesso em: 20 maio 2007.

ZANINI, Walter (Org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983. 2 v, il.

ZILIO, Carlos. *A querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari/ 1922-1945*. 2. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, s.d.