

A PRESENÇA DO NEGRO NA COLEÇÃO DE ARTES VISUAIS MÁRIO DE ANDRADE

*Yone Soares de Lima **

Quando o Instituto de Estudos Brasileiros edita um número especial de sua Revista, número comemorativo do Centenário da Abolição da Escravatura no Brasil, pareceu-nos oportuno trazer a público uma documentação que se traduz, a um só tempo, num componente iconográfico da publicação, e numa amostragem do que é a riqueza cultural que o Instituto guarda em seu Acervo. Vide às páginas 157 a 185, a exaustiva e bem elaborada Bibliografia levantada por nossa colega e bibliotecária Catharina Cristoforo.

Nossa participação se constitui numa seleção de peças pertencentes à Coleção Mário de Andrade, pela qual se evidencia a presença do negro e do mulato em diversas circunstâncias. Para tanto estabelecemos, a priori, dois enfoques de maneira a tornar mais clara e objetiva nossa proposição: em primeiro lugar, veremos a presença do negro na Coleção através de sua "mão-de-obra", isto é, enquanto agente realizador — artista ou artesão — ainda que anônimo; em segundo lugar, veremos a presença significativa do negro como um "modelo vivo", ou seja, como objeto de estudo (ou motivação) no terreno das artes plásticas — não apenas como um exemplar da espécie humana ou como o documento vivo e curioso de uma determinada época; veremos as imagens do negro e do mulato como os representantes de uma raça, cujos atributos físicos sempre exerceram um certo fascínio sobre o artista plástico. Vale lembrar aqui Debret com seus tipos descritivos ou Di Cavalcanti que, bem mais tarde, faria da mulata um referencial em sua carreira artística.

O saudoso Professor Mariano Carneiro da Cunha (Doutor em História da religião mesopotâmica pela Escola de Altos Estudos da Universidade de Paris) em seu estudo "Arte afro-brasileira" procurou detectar as raízes africanas nas artes plásticas brasileiras. Conforme afirma (in *História geral da arte no Brasil*,

(*) — Professora-assistente do IEB (Área de Artes).

S. Paulo, 1983), a arte africana, embora significativamente voltada para o aspecto religioso, possui também seus "aspectos políticos, econômicos e domésticos, caracterizando-se, entre outras coisas, por sua capacidade de influir sobre outras culturas", sendo da área sudanesa a influência que marcou mais fortemente as artes plásticas brasileiras e, desde a época da colonização, nosso processo cultural e histórico. Recordamos de como a arte européia ocidental viu-se atingida no início deste século, citando artistas plásticos como Matisse, Braque, Vollard, Picasso e outros.

O negro trazido para o Brasil e outros países americanos, mesmo na condição de escravo, trouxe com suas origens um "conhecimento técnico bastante desenvolvido na arte da cerâmica e um pleno domínio da escultura em madeira e na metalurgia". Na verdade foi a mão-de-obra do negro e do pardo a principal responsável pela arte da talha e douração de nossas igrejas barrocas desde o século XVI. Atestou ainda sua habilidade artesanal, uma vez que o trabalho realizado nas senzalas, ainda que artístico, estava longe, muito longe de ser considerado.

A expressão "afro-brasileira", segundo o Professor Mariano, corresponde às manifestações artísticas ligadas ao culto dos orixás ou religiões de origem africana e foi com esta preocupação que arrolou a Coleção Mário de Andrade como um dos conjuntos que, em nosso país, abriga peças representativas da arte afro-brasileira, realizadas, provavelmente, no início dos anos trinta. São elas dois oxês de Xangô e um exu de ferro. As duas primeiras, esculpidas em madeira, se caracterizam por representar a mulher e são ambas trabalhadas em "relevo completo", isto é, o trabalho de escultura é feito por todos os lados; ambas são desnudas da cintura para cima.

Uma delas, com 47 cm de altura, é feita em uma só peça e tem sua postura em pé sobre uma pequena base retangular, seguida pelo "punho" — segmento cilíndrico por onde são manuseadas, conforme explica o texto do Professor Mariano. Bastante desproporcional, tem os braços caídos ao longo do corpo, contrariando o habitual de apresentar as mãos segurando os seios em relevo. As pontas dos dedos, bem delineados, tocam a extremidade do saiote que acaba na altura dos joelhos tendo apenas a barra trabalhada. A cabeleira, marcada com riscas à moda africana, é encimada pelo machado duplo, símbolo da divindade à qual é dedicada, e apresenta alguns ornamentos cavados, semelhantes aos da face. Os olhos são "saltados em forma de grão de café", seguindo alguns cânones destas esculturas "nagô-yorubá".

A outra peça representa a figura feminina, também de pé, sobre uma base cilíndrica de 8 cm de altura, somando 23,3 no total da estatueta. A superfície da madeira é negra, possui um brilho tênue e tal como a anterior traz os braços caídos; as mãos minúsculas tocam a altura dos quadris. Nesta escultura nota-se maior proporcionalidade entre corpo e cabeça e o relevo dos seios; as feições são bem delineadas, com tendência para o naturalismo. O saiote caprichosamente sulcado à guisa de pregas, acentua a idéia do volume abalado.

Quanto à terceira peça afro-brasileira destacada pelo autor do estudo, trata-se do exu de ferro, articulado, que se apóia pelo pé direito sobre uma chapa quadrangular do mesmo material. Sua imagem é acrescida de um "emblema" de sete pontas, igualmente de ferro, cuja haste é introduzida na mão direita e encontra um pequeno orifício na base. Ao todo somam 42cm de altura. Trata-se de uma figura extremamente representativa dos rituais africanos, pois possui uma série de detalhes "que definem o caráter e a função do Exu".

A figura do negro registrada pela arte de Debret (França, 1768-1848) é por demais conhecida graças à popularidade que suas gravuras foram adquirindo

paulatinamente, tornando-se um verdadeiro documento (conográfico-artístico do escravo no Brasil. Como artista plástico costumista que era, suas aquarelas e gravuras detalham, numa concepção essencialmente personalizada, a natureza, os hábitos de viver do povo e de uma época, mostrando o negro ou o mulato nas ruas, no tronco ou nas senzalas. São exemplos, as duas litogravuras: *Nègres cangueiros — Différentes nations nègres* (28x32,5cm) e *Grand costumes de cour* (32,8 x 24,2cm). De suas figuras, estereotipadas, diferem profundamente os dois belos originais de seu contemporâneo Rugendas (Alemanha, 1802-1858): *Cabeça de mulato* (13,7x10,2cm) e *Cabeça de baiana* (14,4x11,7cm), ambos desenhos executados a lápis no mais puro realismo.

A Coleção Mário de Andrade conta ainda com uma série de obras em que a figura do negro ou do mulato é vista, agora, não mais sob o estigma do escravo. São imagens que se apresentam sob diferentes óticas, em valores plásticos bastante distintos, independentemente das técnicas utilizadas ou da heterogeneidade de seus autores. São mais de vinte obras em que o negro é visto na escultura, na pintura, gravura ou desenho, em forma de esboço ou num estudo mais apurado ou mesmo como uma procura puramente estética. Via de regra estas obras revelam um aspecto no mínimo curioso, pois retratam o negro ou o mestiço quase que sistematicamente relacionados com as condições sociais de segundo plano: sua representação está sempre associada ao tipo popular, à simplicidade de vida e de trabalho. Sem depreciar os caracteres étnicos, o artista plástico viu na raça negra uma inesgotável fonte para sua criatividade, como por exemplo são algumas das excelentes figuras de prostituição nas gravuras de Portinari ou Lasar Segall; é inegável também a beleza nos desenhos a tinta de Carlos Leão, onde o artista soube valorizar os traços sensuais da mestiça. Mas, é pela arte de Di Cavalcanti que a mulher de vida duvidosa encontra sua melhor caracterização, generalizando-se, também, como parte das "mulatas do Di"; nas obras aqui referidas, este artista, mais desenhista do que pintor, dá uma demonstração da habilidade com que tratou e criou este tipo feminino: desde a figura bem modelada e sensual da mulata bonita ao simples desenho de uma "baianinha" que apenas serviu para ilustrar uma carta dirigida ao amigo Mário de Andrade.

Aliás, a imagem da baiana foi sempre exaltada pelo artista plástico brasileiro — tanto como pelo músico popular. Neste conjunto de obras, vamos encontrá-la na concepção tradicional da "preta-velha", isto é, a bonachona, a "pachorrenta" no dizer de Monteiro Lobato, com seu indefectível turbante na cabeça e quase sempre associada às lidas do forno-e-fogão. Assim, podemos citar desde uma vendedora de acarajés, em belíssima aquarela de Ismael Nery, aos tipos soturnos xilogravados por Goeldi; de uma representação mais caricata, como é a negra baiana esboçada por Menotti Del Picchia, ou a excelente figura criada por Voltolino para um anúncio comercial da "Lacta-Guaraná-Espumante" — ambas com seu perfil avantajado: seios fartos e traseiro volumoso. Nos guaches de Luís Soares podemos sentir o autêntico meio popular em que o artista insere a figura do negro: seja numa festa de casamento de interior, em fandangos, seja em folias de carnaval ou num Maracatu. São ao todo seis trabalhos intensamente coloridos, ingênuos, de agrupamentos festivos onde a presença do negro é vista cá e lá dando uma nítida noção destas manifestações típicas de Pernambuco. Um sentido absolutamente diverso vamos encontrar nos desenhos de Figueira, Clóvis Graciano, Portinari ou de Pedro Nava, que se ativeram a uma realização puramente formal: maneiras particularizadas de ver, sentir e interpretar a raça negra, inclusive na escultura em madeira, como é a pequena *Cabeça de negro*, obra assinada por Ricardo Cipichia.

Mas, sem dúvida, é o *Esboço para Negra* de Tarsila do Amaral a peça que se destaca neste conjunto, não só pela beleza de sua fatura como, também, pelo

exotismo de sua concepção. Como diz bem o título, representa um esboço rápido e espontâneo, aparentemente inacabado: projeto de uma das figuras mais significativas na obra pictórica desta artista do modernismo brasileiro.

Para encerrar estas observações se faz necessário dar, ainda, um destaque para a pintura de Guignard — a *Família do fuzileiro naval*. Aqui a figura do negro se impõe em todos os sentidos. É o retrato vivo, expressivo, ingênuo e bem acabado da Família que “posa” cheia de orgulho, para a posteridade.

Citamos em seguida as obras responsáveis pela presença do negro na Coleção de Artes Visuais Mário de Andrade. Estão relacionadas segundo a ordem e os dados contidos no *Catálogo da Coleção*:

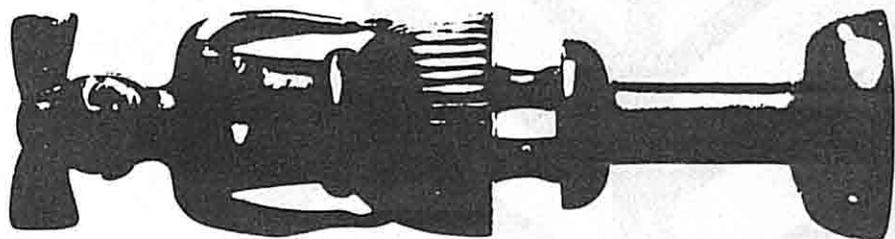
1. *Esboço para Negra*. 1923 — TARSILA DO AMARAL
lápis e aquarela s/papel. 23,4 x 18 cm
2. *Cabeça de negro* — RICARDO CIPICCHIA
escultura em madeira. 18,5 x 13,3 x 10,8 cm
3. *Negra*. 1943 — MENOTTI DEL PICCHIA
lápis s/papel. 22 x 16,5 cm
4. *Mulher sentada com mão no queixo* — DI CAVALCANTI
nanquim e pastel s/papel. 38,5 x 26,5 cm
5. *Mulatas* — DI CAVALCANTI
nanquim e pastel s/papel, 46,5 x 34,2 cm
6. *Bar da Lapa*. 1930c — DI CAVALCANTI
lápis, crayon e nanquim s/papel. 32,7 x 21,7 cm
7. *Carta ilustrada para Mário de Andrade*. 1922 — DI CAVALCANTI
lápis de cor, tinta de caneta e nanquim s/papel. 32,7 x 17,7 cm
8. *Cabeça de jovem mulato*. 1942 — FIGUEIRA
crayon s/papel. 38 x 27,8 cm
9. *Paisagem*. 1928 — ROSÁRIO FUSCO
tinta de caneta s/papel. 22,5 x 15,3 cm
10. *Baianas* — GOELDI
xilogravura s/papel. 11,9 x 14,9 cm
11. *Cabeça de jovem mulato*. 1941 — C. GRACIANO
guache s/papel. 40 x 29,7 cm
12. *Família do fuzileiro naval* — GUIGNARD
óleo s/madeira. 58 x 48 cm
13. *Duas mulheres* — CARLOS LEÃO
tinta de caneta s/papel. 23,2 x 16 cm
14. *Dorcelina* (nu feminino com flor). 1927c — PEDRO NAVA
lápis s/papel. 23,5 x 16,2 cm
15. *Nu feminino em pé*. 1926/27c — PEDRO NAVA
lápis s/papel. 23,5 x 16,2 cm
16. *Baiana do acarajé* — ISMAEL NERY
aquarela s/papel. 26 x 20,3 cm
17. *Cabeça de mulata*. 1934 — PORTINARI
lápis s/papel. 21,2 x 16,8 cm
18. *Três mulatos* — PORTINARI
gravura em metal s/papel. 20,2 x 14,9 cm
19. *Mulata sentada* — PORTINARI
gravura em metal s/papel. 25 x 19,8 cm
20. *Duas mulheres* — LASAR SEGALL
gravura em metal s/papel. 23,5 x 17,5 cm

21. *Um casamento matuto* — LUÍS SOARES
guache s/papel. 23,7 x 20,6 cm
22. *Frevo — Carnaval pernambucano* — LUÍS SOARES
guache s/papel. 25 x 18,3 cm
23. *Maracatu — Cabinda Velha* — LUÍS SOARES
guache s/papel. 25,1 x 18,2 cm
24. *Serenata de subúrbio* — LUÍS SOARES
guache s/papel. 25 x 18,3 cm
25. *Fandango* — LUÍS SOARES
guache s/papel. 23,8 x 21,5 cm
26. *Guaraná na Bahia* — VOLTOLINO
nanquim s/papel. 11,7 x 14,3 cm
27. *Nègres cangueiros — Différentes nations nègres* — DEBRET
gravura s/papel. 28 x 32,5 cm
28. *Cabeça de mulato* — RUGENDAS
lápis s/papel. 13,7 x 10,3 cm
29. *Cabeça de baiana* — RUGENDAS
lápis s/papel. 14,4 x 11,7 cm
30. *Escravo do Rio de Janeiro* (anônimo)
litografia colorida s/papel. 30,3 x 19,2 cm
31. *Oxê de Xangô*
madeira, 47 cm (alt.)
32. *Oxê de Xangô*
madeira, 23,3 cm (alt.)
33. *Exu*
ferro, 42 cm (alt.)

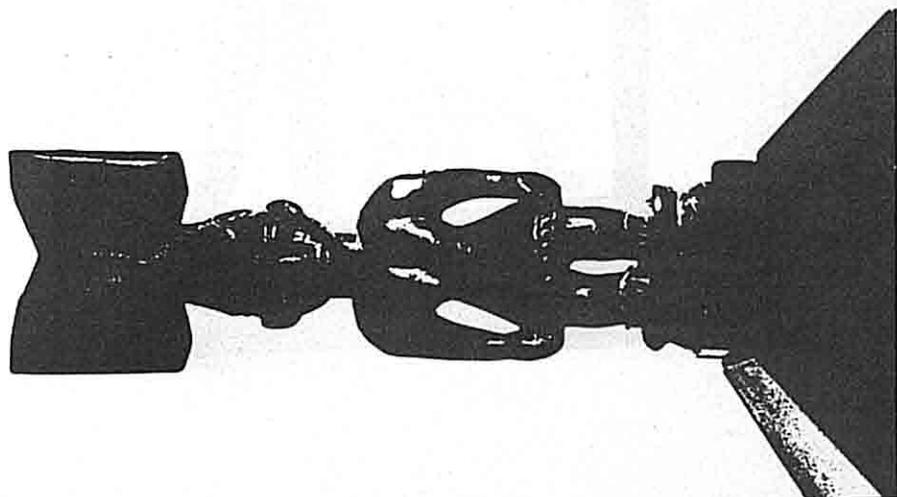
Recebido para publicação em 24 de fevereiro de 1988



Mulher sentada com mão no queixo, nanquim e pastel. DI CAVALCANTI.



Oxé de Xangô, madeira.



Oxé de Xangô, madeira.



Exu, ferro.



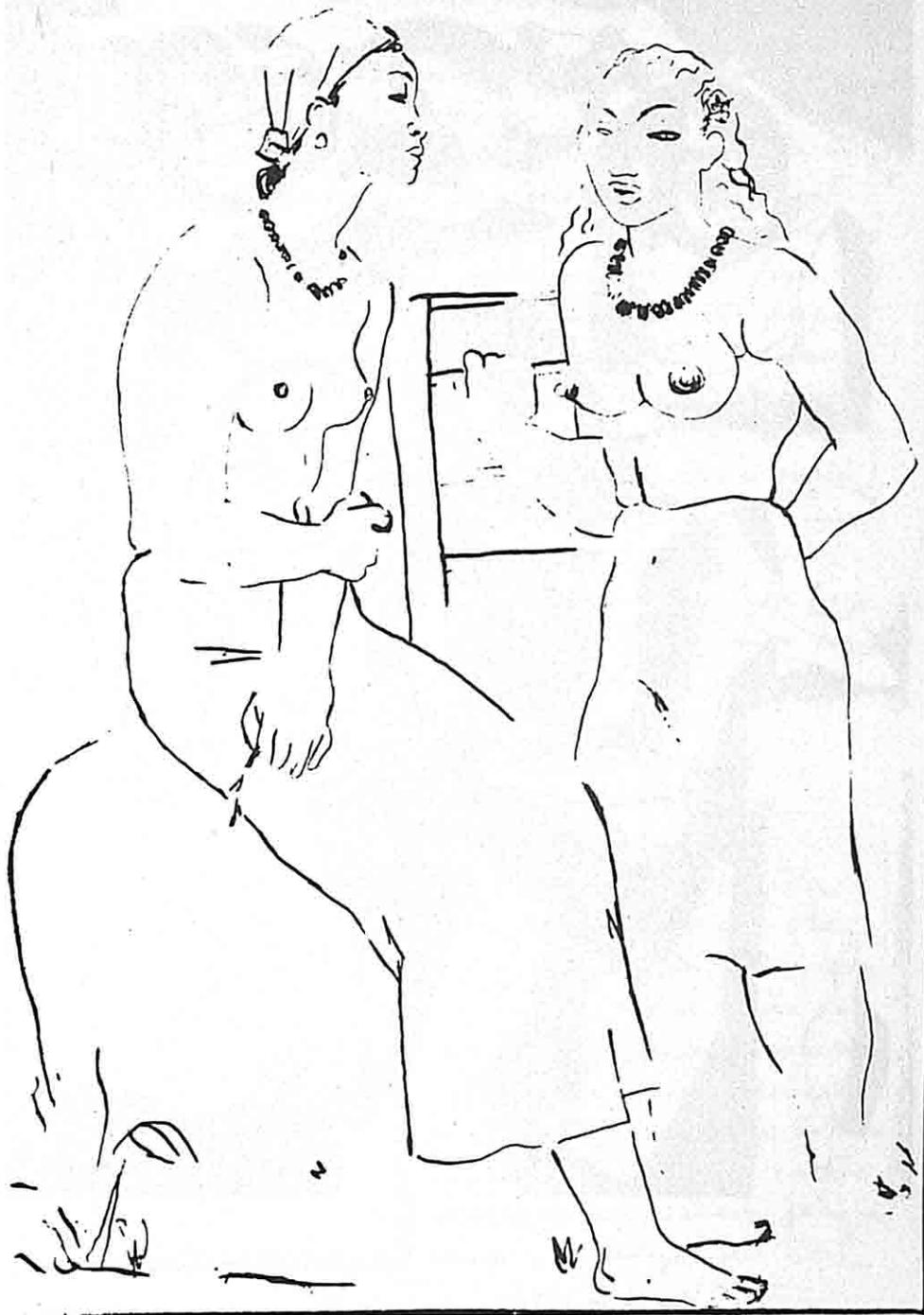
Cabeça de mulato, lápis. RUGENDAS



Cabeça de baiana, lápis. RUGENDAS



Duas mulheres, gravura em metal. LASAR SEGALL



Duas mulheres, tinta de caneta. CARLOS LEÃO



Mulatas, nanquim e pastel. DI CAVALCANTI

Mário Quinto

Hoje recebi a tua carta de felicitações, que também traz-me a participação que o grupo vai ter uma revista: "Alaxou". Muito bem, as felicitações eu e Maria agradecemos com todo coração, e as revista uma vida eterna. Mandarei breve o desenho pedido em todo prazo. Eu também ando com ideias de fazer aqui uma pequena revista, que absolutamente não prejudicará a do grupo, pelo contrário... mas tudo depende. Tenho trabalhado bastante e com muito amor. Cheguei-lhes da Europa mais um pouco o grupo, é o Alberto Cavalcanti (parente) decorador e architecto. Elle é extraordinario de modernismo. Recem-do-fer a S. Paulo uma exposição aqui com o que provavelmente isto lá para tentarmos esse festa da festa do centenario civil. Verás então o que tenho de novo. Aqui todos vão bem e dali de-afora saber se os illustres: 195:



Rubens de Moraes
Oswaldo de Andrade
Luiz Aranha
filherme de Almeida
Sege Illiet e Pedro Rodrigues de Almeida, ainda existem e se estão dispostos a responder novas peças de correspondencia. Radiante como esta valia minha amigo esta carta. Radiante por saberte feliz e sempre amigo do seu

Um abraço de Mário

Carta ilustrada para Mário de Andrade, lápis de cor, tinta de caneta e nanquim. DI CAVALCANTI



Baiana do acarajé, aquarela. ISMAEL NERY



Guaraná na Bahia, nanquim. VOLTOLINO



Negra, lápis. MENOTTI DEL PICCHIA



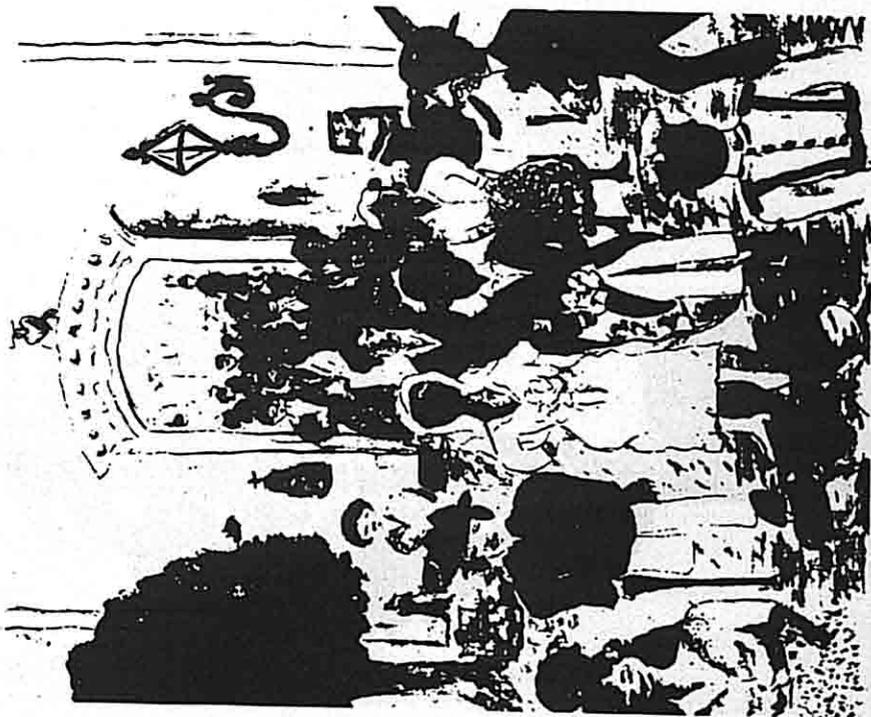
Dorcelina, lápis. PEDRO NAVA



Baianas, xilogravura. GOELDI



Maracatu — Cabinda Velha, gauche. LUIS SOARES



Um casamento matuto, gauche. LUIS SOARES



Cabeça de jovem mulato, crayon. FIGUEIRA



Cabeça de negro, escultura em madeira. CIPICCHIA



Cabeça de mulata. lápis. PORTINARI



Família do fuzileiro naval, óleo. GUIGNARD



Tarsila

Esboço para Negra, lápis e aquarela. TARSILA

NOTA SOBRE A POSSE DE ESCRAVOS NOS ENGENHOS E ENGENHOCAS FLUMINENSES (1778)

Iraci del Nero da Costa *

Já ficou demonstrado que em muitas áreas do Brasil colônia, considerados distintos substratos econômicos, era dos mais expressivos o peso relativo dos pequenos escravistas; evidenciou-se, ademais, que grande parte dos cativos agrupava-se em plantéis de porte médio ou pequeno; destarte, nem o escravo típico integrava um grupo com número muito elevado de cativos, nem o escravista típico mostrava-se um grande proprietário.¹ Tais evidências decorreram de estudos nos quais foram contemplados, para dadas comunidades, todos os proprietários de escravos, sem discriminação, portanto, desta ou daquela atividade econômica desenvolvida pelos mesmos e por sua massa de cativos. Neste artigo, obedecendo à limitação imposta pelos dados, efetuamos a análise da estrutura de posse de escravos dos engenhos e engenhocas fluminenses arrolados na *Relação do Marquês de Lavradio*.² Os dados concernem a 1778 e, conforme nota dos editores da revista que estampou este documento, correspondem às "relações parciais enviadas ao Marquês de Lavradio pelos mestres de Campo, a cujo cargo estavam os distritos milicianos, compreendendo as freguesias do recôncavo do Rio de Janeiro".³ Para efeito de cômputo contemplamos, aqui, as propriedades efetivamente produtivas, voltadas ao preparo do açúcar ou da aguardente, e para as quais constou o número de escravos pos-

(*) — Professor-Assistente Doutor do Departamento de Economia da FEA-USP.

(1) — A título ilustrativo lembramos as seguintes obras: LUNA, F. V. *Minas Gerais: escravos e senhores*. São Paulo, IPE-USP, 1981; SCHWARTZ, Stuart B. Padrões de propriedade de escravos nas Américas: nova evidência para o Brasil. *Estudos Econômicos*, IPE-USP, São Paulo, 13 (1):259-87, jan./abr. 1983; COSTA, Iraci del Nero da & LUNA, F. V. Posse de escravos em São Paulo no início do século XIX. *Estudos Econômicos*, IPE-USP, São Paulo, 13 (1):211-21; GUTIÉRREZ, Horacio. *Senhores e escravos no Paraná (1800-1830)*, São Paulo, IPE-USP, 1986. mimeo.

(2) — *Relação do Marquês de Lavradio*, parte II, *Revista do IHGB*, tomo 76, parte 1, 1913, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1915. p. 285-360.

(3) — *Relação do Marquês de Lavradio*, *op. cit.*, p. 287.

suídos por seus proprietários; foram excluídas, portanto, as unidades desativadas e umas poucas para as quais faltou a informação aludida.⁴

As engenhocas, como sabido muito mais modestas que os engenhos, representavam 35,1% das propriedades aqui contempladas e absorviam, tão-somente, 14,0% dos escravos em tela. Em média, em cada engenhoca contavam-se 10,82 cativos, a moda correspondia a 6 escravos e o valor do índice de Gini era 0,416, a indicar que não havia grande concentração da propriedade escrava dos proprietários voltados à produção da aguardente. Ademais, este índice era superior ao observado nos engenhos de algumas localidades paulistas e baianas e inferior ao daqueles situados na área fluminense; isto significa que os proprietários de engenhocas, no que diz respeito à posse de escravos, mostravam-se como u'a massa relativamente mais heterogênea do que os senhores de engenhos paulistas e baianos e mais homogênea do que os proprietários de engenhos do Rio de Janeiro. Lembre-se, por fim, que apenas duas propriedades que produziam exclusivamente aguardente — 1,1% do total das mesmas — apresentavam-se sem cativos.

Consideremos agora os engenhos, nos quais, como repisado, à produção do açúcar associava-se a de aguardente. Conforme se depreende da Tabela 1, parte substantiva dessas propriedades detinha de 21 a 40 cativos: 116 sobre 373, ou seja, 35,9%; nas mesmas compareciam 3.565 cativos, 30,7% do total de escravos dos engenhos. Neste mesmo intervalo de tamanho de plantel colocavam-se a moda — 30 escravos — e a média de cativos por engenho — 35,98; já o índice de Gini alcançava o valor 0,522 (cf. Tabela 2).

TABELA 1
Distribuição dos escravos
(Rio de Janeiro — 1778)

Faixas de tamanho dos plantéis	Engenhos			Engenhocas		
	Número de engenhos	Escravos		Número de engenhocas	Escravos	
		N.ºs abs.	%		N.ºs abs.	%
0 a 5	24	74	0,6	53	167	8,8
6 a 10	40	308	2,6	51	399	21,1
11 a 20	81	1.269	10,9	49	664	35,1
21 a 40	116	3.565	30,7	20	569	30,0
41 a 60	28	1.379	11,9	2	95	5,0
61 a 80	16	1.183	10,2	—	—	—
81 a 100	8	736	6,3	—	—	—
+ de 100	10	3.109	26,8	—	—	—
Totais	323	11.623	100,0	175	1.894	100,0

Fonte: Relação do Marquês de Lavradio, *op. cit.*

O confronto dos valores destes indicadores com os prevaletentes em algumas localidades de São Paulo e da Bahia⁵ permite-nos inferências adicionais. Assim, a média de cativos por propriedade mostrava-se, no Rio de Janeiro, acima da vigente em São Paulo e muito inferior à observada na Bahia; quanto à

(4) — Tenha-se presente, portanto, que trabalhamos a nível de propriedades, e não de proprietários, e que apenas consideramos as que estavam em condições de produzir pelo menos um daqueles dois bens.

(5) — Para efeitos comparativos tomamos, consentâneos com os em foco, dados concernentes a propriedades produtoras de açúcar e aguardente (engenhos); excluem-se, assim, as engenhocas nas quais produzia-se, tão-somente, aguardente.

moda, nos engenhos fluminenses verificava-se valor que equivalia ao dobro do vigorante em São Paulo. Com respeito ao índice de Gini, o Rio de Janeiro distinguia-se marcadamente das outras duas capitânicas; destarte, a concentração da propriedade escrava era bem superior no Rio (com índice de Gini de 0,522) do que naquelas capitânicas: o valor máximo na Bahia alcançava-se a 0,30 e em São Paulo atingia 0,37. Isto significa que a massa de proprietários fluminenses era marcadamente mais heterogênea do que a paulista e a baiana. Do exposto pode-se concluir que a escala dos engenhos paulistas era menor do que a dos demais e que o porte dos mesmos não era muito dessemelhante; na Bahia encontravam-se as propriedades maiores e mais homogêneas, enquanto as do Rio mostravam-se mais diversificadas em termos de escala e esta apresentava-se nitidamente superior à de São Paulo e claramente inferior à da Bahia.

TABELA 2

Indicadores estatísticos concernentes a engenhos de açúcar
(localidades e anos selecionados)

Localidades (ano)	Número médio de escravos	Moda	Índice de Gini
Rio de Janeiro (1778)	35,98	30	0,522
Campinas (1804)	21,2	15	0,35
Itu (1804)	24,8	11	0,36
São Sebastião (1804)	32,1	15	0,37
V. de S. Francisco (1816-17)	69,5	—*	0,21
V. de Santo Amaro (1816-17)	61,8	—*	0,30

(*) indicador não apresentado pelo autor.

Fontes: Localidades paulistas (Campinas, Itu e São Sebastião), COSTA, Iraci del Nero da & LUNA, F. V., *op. cit.*, p. 220; localidades baianas (Vila de São Francisco e Vila de Santo Amaro), SCHWARTZ, S.B., *op. cit.*, p. 272.

Aí vão arroladas algumas observações sobre a estrutura de posse de escravos nos engenhos e engenhocas fluminenses. Esperamos que estudos futuros, calcados em dados mais ricos e informações mais detalhadas, nos propiciem conhecimento mais profundo sobre a posse de escravos no Rio de Janeiro.

Recebido para publicação em 4 de dezembro de 1987