

UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA

Arte, trabalho e indústria na primeira metade do Século XX: Eugênio de Proença Sigaud e a representação do trabalho operário

Vanessa Maria Gonçalves
Magister Scientiae

VIÇOSA - MINAS GERAIS
2024

VANESSA MARIA GONÇALVES

Arte, trabalho e indústria na primeira metade do Século XX: Eugênio de Proença Sigaud e a representação do trabalho operário

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Educação, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

Orientador: Luciano Rodrigues Costa

Coorientadora: Luciana de F. M. Evangelista

**VIÇOSA - MINAS GERAIS
2024**

**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade
Federal de Viçosa - Campus Viçosa**

T

G635a
2025
Gonçalves, Vanessa Maria, 1988-
Arte, trabalho e indústria na primeira metade do século XX:
Eugênio de Proença Sigaud e a representação do trabalho
operário / Vanessa Maria Gonçalves. – Viçosa, MG, 2025.
1 dissertação eletrônica (145 f.): il. (algumas color.).

Orientador: Luciano Rodrigues Costa.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Viçosa,
Departamento de Educação, 2025.

Referências bibliográficas: f. 137-145.

DOI: <https://doi.org/10.47328/ufvbbt.2025.108>

Modo de acesso: World Wide Web.

1. Arte e sociedade. 2. Sigaud, Eugênio de Proença,
1899-1979. 3. Modernismo (Arte). 4. Representações sociais.
I. Costa, Luciano Rodrigues, 1974-. II. Universidade Federal de
Viçosa. Departamento de Educação. Programa de
Pós-Graduação em Educação. III. Título.

CDD 22. ed. 700.103

VANESSA MARIA GONÇALVES

Arte, trabalho e indústria na primeira metade do Século XX: Eugênio de Proença Sigaud e a representação do trabalho operário

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Educação, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

APROVADA: 25 de outubro de 2024.

Assentimento:

Vanessa Maria Gonçalves
Autora

Luciano Rodrigues Costa
Orientador

Essa dissertação foi assinada digitalmente pela autora em 17/07/2025 às 17:12:04 e pelo orientador em 17/07/2025 às 18:13:15. As assinaturas têm validade legal, conforme o disposto na Medida Provisória 2.200-2/2001 e na Resolução nº 37/2012 do CONARQ. Para conferir a autenticidade, acesse <https://siadoc.ufv.br/validar-documento>. No campo 'Código de registro', informe o código **FQUK.EVDD.2OWG** e clique no botão 'Validar documento'.

Dedico essa pesquisa ao meu querido filho Joaquim, com apenas dois meses de vida, que trouxe uma nova luz e significado aos meus dias. Que esta conquista seja um exemplo de que com determinação e amor, tudo é possível. Você é minha maior inspiração e motivação.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho foi realizado com o apoio das seguintes agências de pesquisa brasileiras: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) e Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

A realização desta dissertação de Mestrado representa a concretização de um sonho que se tornou possível graças à contribuição e o apoio de diversas pessoas. Em primeiro lugar, gostaria de expressar minha profunda gratidão aos meus colegas do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Viçosa – PPGE/UFV. Vocês foram mais do que companheiros de estudo, foram parceiros que compartilharam comigo as alegrias e desafios deste percurso.

Ao programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Viçosa, agradeço pela oportunidade de desenvolver este projeto. Desde a aprovação inicial até a realização das atividades acadêmicas, o suporte oferecido foi fundamental para que eu pudesse alcançar este objetivo.

Não poderia deixar de mencionar meu orientador, Dr. Luciano Rodrigues Costa, cujo conhecimento, paciência e orientações foram inestimáveis. Suas conversas e conselhos não só enriqueceram este trabalho, mas também me proporcionaram um crescimento pessoal e acadêmico significativo.

Ao término desta jornada, gostaria ainda de dedicar o meu reconhecimento para expressar minha profunda gratidão a minha coorientadora Dra. Luciana de Fátima Marinho Evangelista, com sua competência, com suas sugestões, questionamentos críticos e encorajamento. A minha gratidão aos dois doutores, que muito enriqueceram esta dissertação com suas colaborações e me inspiraram a concluir este trabalho, pois acreditaram e me guiaram com sabedoria nesta caminhada.

Gostaria de expressar os meus agradecimentos ao professor Dr. Arthur Meucci, membro da banca examinadora, cujas valiosas contribuições foram fundamentais para o término deste trabalho.

Ao concluir este Mestrado, sinto ainda a necessidade de expressar os meus agradecimentos às pessoas não citadas que tornaram possível a realização deste trabalho, especialmente considerando as adversidades enfrentadas ao longo do caminho.

Durante este período, enfrentei uma gravidez de risco e os desafios de saúde decorrentes, o que tornou a jornada ainda mais árdua.

Apesar dessas dificuldades, encontrei forças para continuar graças ao apoio e a compreensão de muitas pessoas.

Quero ainda, fazer um agradecimento especial ao Prof. Carlos Roberto da Silva, revisor deste trabalho. Seu olhar crítico e suas valiosas sugestões foram essenciais para aprimorar esta dissertação. Sua dedicação e atenção aos detalhes contribuíram significativamente para a qualidade final desta pesquisa.

Minha gratidão ainda se estende aos meus familiares e amigos mais próximos, que estiveram ao meu lado, oferecendo apoio emocional e prático. Vocês foram uma rede de suporte indispensável, especialmente nos momentos em que precisei equilibrar as demandas acadêmicas com as questões de saúde.

Por fim, um agradecimento ao meu marido Guilherme Mateus, e em especial à minha mãe América Borges. Sua força, generosidade e apoio incondicional foram a base que sustentou todo este processo. Sem você, nada disso seria possível.

A todos vocês, o meu mais sincero agradecimento. Este sucesso é compartilhado com cada um que esteve ao meu lado nesta caminhada.

Com gratidão,

Vanessa Maria Gonçalves

RESUMO

GONÇALVES, Vanessa Maria, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, outubro de 2024. **Arte, trabalho e indústria na primeira metade do Século XX: Eugênio de Proença Sigaud e a representação do trabalho operário**. Orientador: Luciano Rodrigues Costa. Coorientadora: Luciana de Fátima Marinho Evangelista.

Esta pesquisa de cunho bibliográfico e documental objetivou refletir sobre a representação artística do mundo industrial urbano brasileiro na primeira metade do século XX e investigar a representação do trabalho na obra de Eugênio de Proença Sigaud (1899-1979), “o pintor dos operários”, cuja arte não era um ato gratuito, mas de compromissos artísticos, políticos e sociais. O cerne da pesquisa é a relação entre a arte e a representação artística do trabalho no momento em que o Modernismo se consolidava na sociedade brasileira, ou seja, como o trabalho urbano-industrial era representado pela arte. Foram realizadas análises de documentos, pesquisas iconográficas, entrevistas com especialistas, examinadas a pintura mural e suas telas que representam trabalhadores da construção civil e de outros segmentos sociais. Verificou-se ainda a dimensão política, social e educativa do modernismo brasileiro com questões históricas da primeira metade do século XX, bem como os impactos do muralismo mexicano na pintura brasileira a partir da década de 1930. Por meio dos estudos de Representações Sociais, discutiu-se também a função social de uma arte engajada como formação política e a dimensão da mesma como princípio educativo.

Palavras-chave: Eugênio Sigaud; Modernismo Brasileiro; Representações Sociais; Função Social da Arte ; Educação das Massas

ABSTRACT

GONÇALVES, Vanessa Maria, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, October, 2024. **Art, work and industry in the first half of the 20th Century: eugênio de proença sigaud and the representation of worker work.** Adviser: Luciano Rodrigues Costa. Co-adviser: Luciana de Fátima Marinho Evangelista.

This bibliographic and documentary research aimed to reflect on the artistic representation of the Brazilian urban industrial world in the first half of the 20th century and to investigate the depiction of labor in the work of Eugênio de Proença Sigaud (1899-1979), "the painter of workers," whose art was not a gratuitous act but one of artistic, political and social commitments. The core of the research is the relationship between art and the artistic representation of labor at the moment when Modernism was being consolidated in Brazilian society – specifically, how urban-industrial labor was portrayed through art. The study involved analyzing documents, conducting iconographic research, interviewing experts, and examining mural paintings and canvases depicting construction workers and other social segments. Furthermore, the political, social, and educational dimensions of Brazilian Modernism were examined in relation to historical issues of the first half of the 20th century, as well as the impact of Mexican muralism on Brazilian painting from the 1930s. Through the study of Social Representations, the social function of engaged art as political education and its dimension as an educational principle were also discussed.

Keywords: Eugênio Sigaud ; Brazilian Modernism; Social Representations ; Social Function of Art ; education of the masses

LISTA DE SIGLAS

ABI – Associação Brasileira de Imprensa
AICA – Associação Internacional de Críticos de Arte
AI-5 - Ato Institucional nº 5
ANPUH – Associação Nacional de História
CEPAL – Comissão Econômica para a América Latina
CIA – Central Intelligence Agency
CLT – Consolidação das Leis do Trabalho
CNC – Conselho Nacional de Cultura
CNP – Conselho Nacional do Petróleo
CPDOC – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil
CSN – Companhia Siderúrgica Nacional
CVRD – Companhia Vale do Rio Doce
DOPS – Departamento de Ordem Política e Social
ENBA – Escola Nacional de Belas Artes
FGV – Fundação Getúlio Vargas
FIARI – Federação Internacional da Arte Revolucionária e Independente
IBAD – Instituto Brasileiro de Ação Democrática
IPES – Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais
MAM-RJ – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MAR – Museu de Arte do Rio
MNBA – Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro
MPB – Música Popular Brasileira
ONU – Organização das Nações Unidas
PCB – Partido Comunista do Brasil
PCB – Partido Comunista Brasileiro
PCdoB – Partido Comunista do Brasil
PSB – Partido Socialista Brasileiro
PSI – Processo de Substituição de Importações
SNBA – Salão Nacional de Belas Artes
TFP – Sociedade Brasileira de Defesa da Tradição, Família e Propriedade
UFF – Universidade Federal Fluminense

UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

UFV – Universidade Federal de Viçosa

UNESP – Universidade Estadual Paulista

UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas

USP – Universidade de São Paulo

LISTA DE FIGURAS

- Figura 01 Siqueiros. Del Porfirismo a la Revolución (1957-1964), 27
- Figura 02 Tarsila do Amaral. Operários (1933), 42
- Figura 03 Tarsila do Amaral. Segunda classe (1933), 42
- Figura 04 Portinari. O lavrador de café (1934), 44
- Figura 05 Portinari. Café (1935), 45
- Figura 06 Portinari. Painéis em azulejos no Palácio Capanema (1941-1945), 47
- Figura 07 E. P. Sigaud em seu ateliê (1979), 49
- Figura 08 Sigaud. Morro do Castelo (1923), 52
- Figura 09 Sigaud. Morro do Castelo (1923), 52
- Figura 10 Pinturas murais de Sigaud na Catedral Metropolitana de Jacarezinho (1954-57), 60
- Figura 11 Retrato de Luís Carlos Prestes (1945), 62
- Figura 12 Sigaud. A Torre de Concreto (1936), 92
- Figura 13 Sigaud. Os Trabalhadores (1938), 94
- Figura 14 Sigaud. Esboço de Os Trabalhadores (1938), 95
- Figura 15 Sigaud. A Estátua do Comércio e a Rua (1942), 98
- Figura 16 Sigaud. Esboço de Acidente de Trabalho (1943), 101
- Figura 17 Sigaud. Acidente de Trabalho (1944), 103
- Figura 18 Chico Buarque. Capa do disco Construção (1971), 109
- Figura 19 Sigaud. Acidente de Trabalho (1944), 112
- Figura 20 Debret. Calceteiros (1824), 116
- Figura 21 Sigaud. Os Trabalhadores (1938), 117
- Figura 22 Debret. Aplicação da Chibata, 118
- Figura 23 Sigaud. Êxodo dos Escravos (1938), 121
- Figura 24 Sigaud. Auto-retrato (1963), 129

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 – PRESSUPOSTOS TEÓRICOS, REPRESENTAÇÃO SOCIAL DO TRABALHO NAS ARTES PLÁSTICAS E AS ORIGENS DO MODERNISMO BRASILEIRO	
1.1 Cultura visual e as representações sociais e do trabalho nas artes plásticas.....	20
1.2 Conceito de representação social	21
1.3 Muralismo mexicano e a sua influência nas artes plásticas brasileiras	24
1.4 Influências do modernismo europeu da <i>Belle Époque</i> nas artes plásticas brasileiras...	29
1.5 Considerações sobre a Semana de Arte Moderna de 1922: rupturas e reverberações .	30
1.6 Sigaud e a fundação do Núcleo Bernardelli.....	37
1.7 Diálogos da arte socialmente engajada de Sigaud, Portinari e Tarsila: a representação do trabalho nas décadas de 1930 e 1940	39
CAPÍTULO 2 – ITINERÁRIO DE E. P. SIGAUD E A CONTEXTUALIZAÇÃO DE SUA VIDA E OBRA	
2.1 Aspectos da vida e da obra de Sigaud	47
2.2 A formação acadêmica e profissional do arquiteto-pintor	48
2.3 Partido Comunista do Brasil: origens, participação e militância de artistas plásticos .	54
2.4 Exposição dos artistas plásticos do Partido Comunista Brasileiro.....	60
2.5 Atuação político-artística de Sigaud nos anos 1950 a 1970	67
CAPÍTULO 3 – AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS DO TRABALHADOR NAS OBRAS DE EUGÊNIO SIGAUD	
3.1 Contextualização política e social	76
3.1.1 Conjuntura brasileira dos anos 1930 e Vargas no poder	76
3.1.2 Industrialização do Brasil: dimensão política e social do mundo industrial urbano na primeira metade do século XX	78
3.1.3 Construção civil no <i>boom</i> da industrialização do Rio de Janeiro	83
3.2 A representação do trabalhador nas obras de Sigaud: construção civil e outros segmentos	89
3.2.1 Análise das obras: A Torre de Concreto, Os Trabalhadores, A Estátua do Comércio e a Rua, Acidente de Trabalho	89
3.2.2 <i>Acidente de Trabalho</i> , de Sigaud e <i>Construção</i> , de Chico Buarque: correlações ...	107
3.2.3 Debret e Sigaud: a representação do trabalho e a desumanização do trabalhador...	114
3.3 Apropriação da obra sigaudiana: críticos e apreciadores	122
CONSIDERAÇÕES FINAIS	129
REFERÊNCIAS	137

INTRODUÇÃO

“Minha pintura nunca foi um ato gratuito, nem mesmo minha arquitetura. É antes de tudo, uma atitude consciente e firme, uma finalidade com objetivos artísticos, políticos e sociais. Celebro com ela, especialmente, a magnitude e a grandeza do trabalho do operário, esse trabalhador anônimo em todos os setores da grandeza da Pátria.” (Eugênio de Proença Sigaud, 1972 In: MORAIS, 1982, p. 89)

Eugênio de Proença Sigaud (1899-1979), um dos pintores mais emblemáticos do modernismo brasileiro, desenvolveu uma obra que transcende o campo da estética para abraçar uma dimensão política e social. Na epígrafe acima, Sigaud, que tinha a alcunha de “O pintor dos operários”, expressa a intenção consciente e firme por trás de sua arte, destacando a celebração do trabalho operário. Conforme ele próprio afirma, sua arte não é um ato gratuito, mas denota um compromisso com objetivos artísticos, políticos e sociais. A pintura de Sigaud vai além da simples representação, pois provoca uma reflexão crítica sobre as condições de trabalho e a exploração operária, diante do avanço da industrialização e da urbanização do país na Era Vargas, que causaram profundos impactos sociais.

Pretende-se com essa pesquisa, refletir sobre a representação artística do mundo industrial urbano na primeira metade do século XX no Brasil, a partir da obra do pintor Eugênio Sigaud. No caso específico da representação das atividades de trabalho e do cotidiano dos trabalhadores, esta manifestação não se inicia no chamado Modernismo Brasileiro. A missão artística francesa no início do século XIX, com destaque para Jean-Baptiste Debret (1768-1848), já retratava o trabalho dos escravizados e o cotidiano no Rio de Janeiro, e inspirava artistas locais. O tema do trabalho foi uma constante no século XIX entre pintores brasileiros influenciados por pintores imigrantes, em sua maioria, italianos. São várias as representações dos ofícios rurais, com destaque para técnicas artesanais dos camponeses nos ambientes rústicos das fazendas.

Para Meneguello (2014, p. 31) é possível perceber a temática da paisagem industrial “a partir de fins do século XIX – os quadros sobre a presença da indústria nos arrabaldes das cidades, os vitrais e painéis existentes nos próprios edifícios fabris de administração, as fotos de operários nos álbuns de indústria”. No entender de Lourenço (1995, p. 13): “O Brasil viu nascer durante o século XIX um sistema artístico, a englobar academias, museus e salões em

consonância aos padrões europeus vigentes naquele momento.” O mundo industrial urbano a partir das fábricas, armazéns, máquina a vapor e canteiros de obras começa a ser retratado, principalmente através da pintura. Um breve olhar sobre as obras já no início do século XX revela esta temática que dominará por algumas décadas a representação do trabalho na obra dos principais artistas.

Sabemos que o impacto da Semana de Arte Moderna de 1922 é um marco no rompimento com o tradicionalismo acadêmico que busca, com sucesso, formas de arte que valorizasse o Brasil e sua cultura. Cita-se, com frequência uma obra significativa da década de 1930 que expressa o mundo do trabalho e da industrialização: a pintura *Operários*, de Tarsila do Amaral, de 1933, que retrata a paisagem industrial com seus cenários fabris. Esta temática, com um forte apelo nacionalista, esteve presente nas obras de Cândido Portinari (1903-1962), de Clóvis Graciano (1907-1988), de Fulvio Pennacchi (1905-1992), de Eugênio Sigaud (1899-1979), entre outros (Meneguello, 2014).

Para compreendermos aspectos da arte moderna brasileira, é preciso entender o interregno entre a vida rural tradicional orientada pelas oligarquias e a nascente sociedade urbano-industrial. Nos anos 1930, a temática social esteve presente nos artistas modernistas brasileiros, ou seja, buscou-se uma interação entre uma arte engajada e, mais consciente da realidade do país. Desta forma, os trabalhadores urbanos e rurais, bem como o seu cotidiano de trabalho serão cada vez mais representados nas telas de pintores como Eugênio Sigaud, Cândido Portinari, Quirino Campofiorito, Tarsila do Amaral, dentre outros.

A questão central e objeto de nossa investigação foi saber como algumas obras do pintor Sigaud expressam a dimensão política e social do Brasil industrial urbano na primeira metade do século XX. Em suas obras seminais, o pintor fluminense por meio da representação do trabalho, retrata os operários da construção civil, bem como trabalhadores de outros segmentos sociais - no campo e no litoral. O cerne da pesquisa é a relação entre arte e a representação artística do trabalho no momento em que o Modernismo se consolidava na sociedade brasileira, e mais especificamente, como o trabalho urbano e industrial é representado pela arte e na pintura de Sigaud, que possui obras cruciais de representação do trabalho.

O nosso intento foi discutir nesta pesquisa alguns aspectos da arte modernista brasileira na primeira metade do século XX, no contexto da industrialização e da urbanização do país e a sua interface com o muralismo mexicano e, por consequência, de outros artistas comunistas brasileiros nas décadas de 1930 a 1950. Enfim, apresentar aspectos da vida e das obras com temáticas sociais e a representação do trabalho industrial do “pintor dos operários”. Assim, queremos contribuir, criticamente, para entender como a arte modernista brasileira refletiu as

transformações sociais e políticas do período, além de demonstrar o engajamento social dos artistas naquela conjuntura.

A pesquisa teve por objetivo analisar a representação do trabalho operário da primeira metade do século XX, a partir das obras de Sigaud, artista modernista, que teve uma atuação marcada pelo compromisso político-social na primeira metade do século XX. É um pintor de obras murais e de telas que tematizam questões sociais graves no Brasil desde a década de 1930, e mais, conectado às tendências do movimento modernista da segunda geração¹ e em consonância com os grandes pintores da época, Sigaud não teve o devido reconhecimento de parte da crítica especializada em arte moderna.

Por isso, neste trabalho, foi feita uma análise de parte da obra do “pintor dos operários”, que assinava suas criações como E. P. Sigaud, dando ênfase à representação do trabalho operário, relacionando a dimensão político-social e educativa com questões históricas da primeira metade do século XX. Pretende-se, assim, contribuir para ampliar o debate historiográfico sobre o engajamento social de artistas deste período, especificamente do “pintor dos operários”, inclusive, provocando outros estudiosos a se debruçarem sobre relevante obra deste artista que explora a função social da arte, sobretudo na temática do trabalho dos anos 1930 a 1940.

Além de sua preocupação com a acessibilidade da arte, Sigaud via nela um meio de educação das massas. Ele acreditava que a arte poderia não apenas sensibilizar o público para os problemas sociais, mas também atuar como uma ferramenta pedagógica que ajudasse a formar um olhar crítico sobre a realidade. Através de seus quadros, ele pretendia ensinar o público a enxergar as estruturas de poder que moldavam a sociedade e a entender os impactos dessas estruturas na vida dos mais pobres. Para Sigaud, a arte tinha o poder de iluminar a verdade e abrir os olhos do público para as injustiças, de uma forma que a educação formal muitas vezes não conseguia.

Assim, fica claro que a dimensão política da obra de Sigaud era inseparável de seu compromisso com a educação das massas. Ele acreditava que, ao expor o público à dura realidade dos trabalhadores do campo e da cidade, estava contribuindo para uma transformação social. Suas pinturas funcionavam como um apelo visual à mudança, provocando reflexões e debates sobre a situação dos mais vulneráveis. Dessa forma, Sigaud usava a arte como uma

¹ EVANGELISTA (2016, p. 37): “Sigaud foi definido por Aracy Amaral como um representante da Segunda Geração, pintava e participava de exposições importantes já na década de 1920. [...] Na verdade, o próprio Sigaud fazia questão de se posicionar como um dos pioneiros do Modernismo brasileiro, o qual, segundo ele, foi lançado, em 1921, no Rio de Janeiro, conforme Jornal do Brasil, 20/3/1972”.

forma de expressão política e educativa, apostando na sua capacidade de gerar empatia, conscientização e, eventualmente, ação. Em seu pensamento, a arte era mais do que estética: era uma ferramenta de transformação social.

Nesta pesquisa foram utilizados procedimentos metodológicos que se concentram na pesquisa bibliográfica e documental, para contextualizar a trajetória e as obras de Eugênio de Proença Sigaud, bem como para se estudar a função social da arte, como uma questão política. Nesta perspectiva, Evangelista entende que Sigaud: “Assumia a arte em conjugação com a política. [...] Modernista, comunista e ateu, defendia tanto o fazer artístico como um ato político, quanto a popularização da arte”. (EVANGELISTA, 2021, p. 149). Assim, foi feita uma revisão bibliográfica sobre a obra de Sigaud, pintor, gravador, artista gráfico, cenógrafo, ilustrador, crítico, professor, arquiteto e poeta brasileiro, assim como destacamos a importância do artista plástico que teve um comprometimento com a função social da arte no cenário da arte moderna brasileira. Foram realizadas análises de documentos, pesquisas iconográficas, bem como uma revisão bibliográfica, a partir de estudos de especialistas e historiadores de arte.

Esse procedimento possibilitou compreender e analisar a vida e as obras de Sigaud dentro do contexto histórico, cultural, social e político em que viveu e como sua trajetória influenciou sua arte. Consultamos diversas fontes secundárias, tais como revistas, jornais, livros, dissertações, teses, artigos acadêmicos de historiadores, críticos de arte e especialistas em arte brasileira, bem como consultamos o arquivo digital da Biblioteca Nacional para analisar o contexto histórico e social em que as obras foram produzidas. Fizemos uso ainda de uma entrevista concedida por Paulo Sigaud ao prof. Luciano Rodrigues Costa.

Segundo Meneguello (2014, p. 49), “dos documentos de Sigaud, há pouca coisa guardada. Segundo seu filho, o artista mesmo não guardava seus papeis. Muitos dos artigos que escreveu e não publicou desapareceram.” Ainda, segundo a historiadora paulista, “muitos de seus quadros estão nas mãos de particulares e poucos em museus. Não há cartas e a biblioteca se dissipou. [...] Dos projetos arquitetônicos, nada restou.” Entretanto, um material valioso que foi utilizado por Luís Felipe Gonçalves, biógrafo de Sigaud, foi doado ao MNBA.

A presente dissertação encontra-se dividida em três capítulos. O primeiro capítulo está intitulado *Pressupostos teóricos, representação social do trabalho nas artes plásticas e as origens do Modernismo brasileiro*. Discutimos no referencial teórico o conceito de Cultura Visual e os seus desafios, promovendo um diálogo entre a arte e outros campos do conhecimento por meio da interdisciplinaridade. Assim, fizemos uma análise crítica de como as obras de arte funcionam como documentos culturais que refletem e respondem às condições sociais e políticas de seu tempo. Em seguida, procedemos à análise da obra sigaudiana por meio

do conceito de cultura visual, o que nos permitiu compreender os significados e simbolismos que transcendem o visual imediato. Ainda dentro do referencial teórico, utilizamos o conceito de representações sociais de Moscovici, para entender a dinâmica da construção social do conhecimento e da interação social. Moscovici definiu as representações sociais como sistemas de valores, ideias e práticas que ajudam os indivíduos a interpretar e dar sentido ao mundo a seu redor, com a utilização dos conceitos de ancoragem e objetivação. A aplicação da teoria das representações sociais na análise das obras de Sigaud nos ofereceu uma nova perspectiva sobre seu trabalho, revelando as camadas de significado e de influência social, e a materialização da sua consciência política presentes em suas pinturas.

Examinamos também a apropriação do muralismo mexicano que começou a se manifestar na década de 1920, período marcado pelo Modernismo brasileiro. Artistas brasileiros começaram a se inspirar nas técnicas e nos temas abordados pelos muralistas mexicanos, adaptando-os ao contexto brasileiro, principalmente Portinari, Di Cavalcanti e Sigaud. Outra temática discutida foi a Semana de Arte Moderna de 1922, considerada um marco ou divisor de águas nas artes plásticas, na literatura e na música, ao promover uma ruptura com as tradições acadêmicas, abrindo caminho para novas formas de expressão artística. Os modernistas propuseram uma arte que refletisse a realidade e a diversidade do Brasil, incorporando elementos da cultura popular, indígena e africana. Esta valorização da cultura nacional era vista como essencial para a construção de uma identidade brasileira autêntica e moderna.

Investigamos, em seguida, a fundação do Núcleo Bernardelli, em 1931, no Rio de Janeiro, por um grupo de jovens artistas insatisfeitos com o conservadorismo da ENBA². Além de Sigaud, destacam-se entre os fundadores Ado Malagoli, Edson Motta, Milton Dacosta e outros. O Núcleo Bernardelli representou uma ruptura significativa com as práticas acadêmicas tradicionais, promovendo uma arte mais livre e experimental. O objetivo do Núcleo Bernardelli era proporcionar um espaço de liberdade criativa e incentivar a experimentação artística. Os membros do Núcleo buscavam alternativas às rígidas convenções acadêmicas, promovendo uma arte mais conectada com a realidade social e cultural do Brasil.

Encerramos o primeiro capítulo, analisando os diálogos e a representação social do trabalho nas décadas de 1930 e 1940 com a arte socialmente engajada de Sigaud, Portinari e Tarsila. Os três artistas renomados do Modernismo, por meio de suas obras, abordaram as

² A criação da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), no Rio de Janeiro, é efetivada em 8 de novembro de 1890, quando são aprovados os estatutos da instituição.

questões do trabalho e dos trabalhadores, criando um diálogo intenso entre a arte e a realidade social do Brasil. A ressonância das vanguardas artísticas internacionais e do realismo social são evidentes nas obras desses artistas. No entanto, eles adaptaram e se apropriaram dessas tendências para refletir a realidade brasileira, criando uma arte enraizada no contexto nacional.

No segundo capítulo, *Itinerário de E.P. Sigaud e a contextualização de sua vida e obra*, num primeiro momento, investigamos aspectos fundamentais da vida e da obra de Sigaud e - a formação acadêmica e profissional do arquiteto-pintor. Dentro do movimento Modernista, ele foi um dos artistas que se dedicou a representar o cotidiano dos trabalhadores – no campo e na cidade – e suas obras são marcadas por um compromisso explícito com a verdade social e uma crítica densa às desigualdades existentes na sociedade brasileira nos anos 1930 e 1940. Em seguida, discutimos sobre a militância de artistas plásticos dentro dos quadros do Partido Comunista do Brasil, inclusive a realização da famosa “Exposição de 1945”. A década de 1940 no Brasil foi marcada por intensas transformações políticas e sociais, que também se refletiram no campo das artes. Dentro desse contexto, os artistas plásticos ligados ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) desempenharam um papel significativo, utilizando sua arte como uma ferramenta de engajamento político e social durante a ditadura do Estado Novo (1937-1945), liderada por Getúlio Vargas, que combinava características autoritárias com algumas reformas sociais e trabalhistas. O Partido Comunista do Brasil, apesar de sua ilegalidade durante grande parte desse período, manteve-se ativo na luta pelos direitos dos trabalhadores e na promoção de ideais socialistas. Dentro desse ambiente repressivo, a arte tornou-se um importante veículo de expressão e resistência política. Artistas comunistas como Cândido Portinari, Carlos Scliar, Clóvis Graciano e Eugênio Sigaud utilizavam suas obras para retratar a realidade dos trabalhadores urbanos e rurais, expondo a exploração e a pobreza. Suas pinturas, desenhos e gravuras eram carregadas de crítica social, buscando sensibilizar o público e provocar uma reflexão sobre as desigualdades sociais.

Fechamos o segundo capítulo, analisando a atuação político-artística de Sigaud nos anos 1950 a 1970. Na década de 1950, o Brasil passava por um período de industrialização acelerada e urbanização, que trouxe profundas transformações sociais. A classe trabalhadora crescia, e com ela, a luta por melhores condições de vida e direitos trabalhistas. Sigaud, já reconhecido por suas pinturas que retratavam a vida dos operários, intensificou seu compromisso com a justiça social. A situação política se agravou em 1964, quando um golpe civil-militar depôs o presidente João Goulart, instaurando uma ditadura que duraria até 1985. O regime foi marcado pela repressão, censura e perseguição a opositores políticos. Neste cenário, muitos artistas e intelectuais usaram suas obras para resistir ao autoritarismo e lutar

pela democracia. Discutimos nesta pesquisa, a escolha de Sigaud desde a década de 1930, pelo desenvolvimento de sua obra com foco nas questões sociais. Ele participou de exposições importantes e recebeu reconhecimento por seu estilo realista e sua temática social. Suas pinturas retratavam o cotidiano dos trabalhadores, suas lutas e adversidades, servindo como um espelho das tensões sociais da época. Alinhado com o movimento realista-social, buscava utilizar a arte como uma ferramenta de transformação social, pois acreditava que a arte deveria refletir a realidade e ser um instrumento de conscientização e mobilização política.

No terceiro capítulo, *As representações sociais do trabalhador nas obras de Eugênio Sigaud*, fizemos, inicialmente, uma análise da conjuntura brasileira dos anos 1930 com a chegada de Getúlio Vargas ao poder, cujo governo representa um período de grandes transformações na história do Brasil, pois, por meio de suas políticas de modernização, industrialização e trabalhismo, buscou redefinir as bases do poder e da economia no país. Embora seu governo tenha sido marcado por autoritarismo, suas ações deixaram um legado duradouro que continua a influenciar a política e a sociedade brasileiras.

Tendo em vista que Eugênio Sigaud residia no Rio de Janeiro, onde produziu a maioria de suas obras, fizemos uma análise do processo de urbanização da então capital federal. Esta foi impulsionada por um crescimento demográfico significativo e por um influxo de migrantes que buscavam melhores condições de vida na capital. Nesse contexto, a construção civil desempenhou um papel fundamental. A Era Vargas (1930-1945) foi particularmente relevante, pois o governo implementou políticas que estimularam o desenvolvimento industrial e urbano. Nesse contexto, a construção civil desempenhou um papel fundamental. Assim, a construção civil no Rio de Janeiro passou por uma fase de intensa atividade nas primeiras décadas do século XX. Grandes projetos de infraestrutura foram iniciados, incluindo a construção de avenidas, pontes, edifícios públicos e sistemas de saneamento. A modernização da cidade era vista como essencial para acompanhar o ritmo da industrialização e para melhorar as condições de vida da população urbana, apesar de todas as ambiguidades que esse processo gerou com a exclusão de segmentos mais pobres.

Em seguida, fizemos uma análise da representação do trabalhador nas obras de Sigaud, destacando: *A Torre de Concreto* (1936), *Os Trabalhadores* (1938), *A Estátua do Comércio e a Rua* (1942) e *Acidente de Trabalho* (1944). As quatro referidas obras não apenas capturam a essência do trabalho manual, mas também servem como críticas incisivas às condições sociais e econômicas de sua época. Ao dignificar a figura do trabalhador e denunciar as injustiças sociais, Sigaud transformou sua arte em uma ferramenta de conscientização e mobilização social, deixando um legado duradouro na história da arte brasileira. *Acidente de Trabalho*

(1944) é talvez a obra mais explícita de Sigaud em termos de crítica social, pois retrata a dramaticidade do acidente de um operário, em uma cena carregada de ação e emoção no canteiro de obras. Algum tempo depois, Chico Buarque com a música *Construção* (1971), fez uma crítica profunda à desumanização dos trabalhadores, ao refletir e questionar a realidade social de seu tempo. Procuramos estabelecer algumas possíveis conexões entre as duas obras consagradas, as quais criticam a exploração e a falta de segurança dos operários da construção civil nas respectivas conjunturas.

Julgamos oportuno também, fazer uma discussão sobre duas obras do pintor francês Debret – *Calceteiros* e *Aplicação da Chibata* – valiosas tanto do ponto de vista artístico quanto histórico, pois fornecem uma perspectiva pertinente sobre a vida no Brasil durante as décadas de 1810 e 1820, principalmente no que concerne à representação do trabalho dos escravizados, bem como sobre a violência preconizada pelos escravagistas. Sobre essa temática da escravidão, por outro lado, procuramos estabelecer também algumas possíveis conexões com a obra *Êxodo dos Escravos*, de Sigaud, encáustica produzida no ano de 1938, naquela conjuntura de comemorações do cinquentenário da Abolição.

Encerramos o último capítulo com uma discussão sobre a apropriação da obra sigaudiana, ou seja, por meio de seus críticos e apreciadores. Eugênio Sigaud, é amplamente reconhecido por suas representações realistas dos trabalhadores urbanos e das condições sociais do Brasil, mesmo não sendo devidamente retratado e valorizado pela crítica. Assim, percebe-se uma obra marcada pelo compromisso com a justiça social.

A apropriação e interpretação de sua arte variam significativamente entre críticos e apreciadores, refletindo diferentes visões sobre sua técnica, temática e impacto cultural. Examinamos como a obra de Sigaud foi recebida e valorizada por críticos e apreciadores, destacando os aspectos mais debatidos e apreciados de seu trabalho.

CAPÍTULO 1 – PRESSUPOSTOS TEÓRICOS, REPRESENTAÇÃO SOCIAL DO TRABALHO NAS ARTES PLÁSTICAS E AS ORIGENS DO MODERNISMO BRASILEIRO.

1.1 Cultura visual e as representações sociais e do trabalho nas artes plásticas.

A *cultura visual* vê a imagem como um objeto envolvido na formação de diferentes subjetividades individuais e coletivas na construção de identidades. A cultura visual, como campo de estudo, transcende a mera análise de imagens para se tornar um exame abrangente. A importância do estudo da cultura visual nas artes plásticas não se limita ao entendimento de obras de arte como isoladas, pelo contrário, é essencial inseri-las num contexto mais amplo de práticas visuais e discursos culturais. As artes plásticas, portanto, tornam-se um terreno fértil para explorar questões de poder, identidade e resistência através da visualidade.

Pra se adentrar na análise das imagens, necessário se faz compreender as particularidades do contexto social e artístico, ou seja, “as circunstâncias sociais têm efeito particular nas decisões sobre a composição visual das obras.” (FERNANDES, 2017, p. 26). No campo historiográfico, cada vez mais a interdisciplinaridade se faz presente e nesta pesquisa queremos nos apoiar nos estudos visuais que se desenvolveram nos Estados Unidos a partir da década de 1990. O conceito de *cultura visual* ou estudos sociais é amplo e não pertence a uma única corrente de pensamento. No entendimento de Knauss (2006, p. 99): “Numa definição abrangente, o conceito de cultura visual se aproxima da diversidade do mundo das imagens, das representações visuais, dos processos de visualização e de modelos de visualidade.” Braga (2006, p. 10), afirma que: “os estudos da cultura visual têm como finalidade possibilitar que indivíduos se familiarizem com a cultura e a sociedade em que vivem”, e acrescenta que podemos “investigar as visões sobre a imagem do trabalhador em representações artísticas das artes plásticas no Brasil.” Na mesma linha de pensamento, Coelho (2021, p. 329) postula: “Trabalhar com Cultura Visual de um determinado contexto histórico é pensar não só como se constituem os processos sociais, como também sobre como é construída a dimensão que possibilita a visão, para além dos atributos fisiológicos.”

A *cultura visual* não se limita apenas à análise iconográfica, embora ela tenha sua importância, mas também envolve a compreensão de como essas imagens são percebidas e interpretadas pelas sociedades ao longo do tempo. Devemos estar atentos às leituras possíveis de uma imagem, de suas representações simbólicas e ao momento em que foram produzidas. Em última análise, os Estudos Culturais para as artes plásticas transcendem as interpretações

estéticas tradicionais, situando as obras de arte dentro de um contexto mais amplo de relações sociais, políticas e históricas.

Isto posto, para compreendermos as representações do trabalho e a interpretação das principais obras de Sigaud – que serão analisadas numa seção específica desta pesquisa – também faremos uso dos pressupostos teóricos a partir da contribuição dos Estudos Culturais. Nesta incursão é preciso definir que “os estudos culturais não configuram uma ‘disciplina’, mas uma área onde diferentes disciplinas interagem, visando o estudo de aspectos culturais da sociedade.” (SILVA, 1980, p. 7).

Quanto à teoria da representação do trabalho, é imprescindível observar as profundas alterações das formas de trabalho vinculadas aos contextos político-sociais. Para Silva (2011), as representações são descrições de reflexões sobre a realidade, quando construções simbólicas passam a orientar práticas racionais bem determinadas e aceitas pelos atores envolvidos.

1.2 Conceito de representação social

O conceito de *representações sociais*, introduzido por Serge Moscovici (1925-2014), psicólogo romeno, naturalizado francês, revolucionou a psicologia social, na década de 1960, ao propor uma nova forma de entender como os indivíduos e grupos constroem e compartilham conhecimentos sobre o mundo que os rodeia. A Teoria das Representações Sociais nas últimas seis décadas influenciou pesquisadores europeus, latino-americanos e especificamente, brasileiros. A tese de doutorado de Moscovici foi publicada em 1961 e com uma reedição revisada em 1976 com o título *Psychanalyse, son image et son publique*. Esta obra seminal, foi publicada no Brasil, em 1978, com o título de *A representação social da psicanálise*³, considerada entre os estudiosos, como um marco no campo da psicologia social. Segundo Castro (2002, p. 950): “O conceito de representação social de Moscovici foi cunhado para tomar uma posição ‘mista’, para fazer uma ponte entre uma série de conceitos sociológicos e uma série de conceitos psicológicos”. O cerne da teoria se refere à maneira como as pessoas elaboram, interpretam e comunicam informações em seu ambiente social.

As Representações Sociais são formas de conhecimento coletivo, construídas e compartilhadas em um grupo social que permitem aos indivíduos interpretar e dar sentido à

³ “Apesar do título, o livro de Moscovici não se situa no campo da Psicanálise. Esta ciência foi utilizada pelo autor apenas como objeto de uma investigação na área da Psicologia Social e da Sociologia do Conhecimento, visando compreender o fenômeno das representações sociais”. (MOUSSATCHÉ, 1994, p. 1).

realidade a seu redor. Elas servem para organizar a realidade e orientar comportamentos e comunicações. Moscovici reconhece que foi fortemente influenciado pelo pensamento do sociólogo francês, Émile Durkheim (1858-1917), o primeiro teórico que se manifestou sobre as representações sociais, ao introduzir a ideia de representações coletivas. Segundo Farr (1995, p. 35), Durkheim distinguiu o estudo das representações individuais (domínio da Psicologia) e o estudo das representações coletivas (a cargo da Sociologia), porque na visão do positivista francês, as leis que explicavam os fenômenos sociais eram diferentes das leis que explicavam os fenômenos individuais, ou seja, a sociedade é regida por leis naturais, invariáveis, independentes da ação e da vontade dos indivíduos. Para Castro (2002), Durkheim ao criar a noção de representação coletiva queria explicitar que a condição de existência de todo o pensamento organizado é a vida social, ou seja, “A vida social, com as suas formas características de organização, produz representações coletivas que se impõem aos indivíduos, mesmo que estes não tenham delas consciência.” (CASTRO, 2002, p. 950)

Assim, enquanto Durkheim com o conceito de representação coletiva quer compreender os fenômenos sociais que visam a estabilidade da vida em sociedade, Moscovici com sua teoria das representações sociais, prioriza as mudanças, ou seja, na sociedade contemporânea existe uma pluralidade de entendimentos e modos de organização do pensamento. “São representações no nosso universo interior, presentes nos indivíduos, mas com características que nos autorizam a chamá-lhes também sociais”. (MOSCOVICI, 1978, p. 26). Para Mazzoti (1994, p. 60), “A noção de representação social proposta por Moscovici corresponde à busca dessa especificidade, através da elaboração de um conceito verdadeiramente psicossocial, em que procura dialetizar as relações entre indivíduos e sociedade, afastando-se da visão sociologizante de Durkheim.”

Moscovici (1978, p. 26) conceitua *representação social* como “modalidade de conhecimento particular que tem por função a elaboração de comportamentos e a comunicação entre indivíduos.” Sob esta ótica, no entender do pensador romeno-francês, as relações sociais estabelecidas no dia a dia são fruto de representações facilmente apreendidas. Portanto, segundo Crusoé (2004, p. 106), “A representação social para Moscovici possui uma dupla dimensão: sujeito e sociedade, e situa-se no limiar de uma série de conceitos sociológicos e psicológicos”.

Nos últimos anos, a teoria da representação social tem sido utilizada na antropologia, psicologia, sociologia e na história. Por isso, segundo Castro (2002), os estudos em representações sociais podem ser enriquecidos com a dimensão histórica, para se investigar variadas questões contemporâneas. Denise Jodelet, psicóloga francesa, nascida em 1935, uma das principais colaboradoras de Moscovici, em 1989, com o livro *Les représentations sociales*,

ampliou significativamente a teoria de seu mestre, consolidando a ideia das representações sociais como um domínio em expansão. Ela entende a representação social como “uma forma de conhecimento, socialmente elaborada e partilhada, com um objetivo prático, e que contribui para a construção de uma realidade comum a um conjunto social.” (JODELET, 2001, p. 22). Aprofundando ainda mais a mencionada teoria, ela define a representação social como “uma forma específica de conhecimento, o saber do senso comum, cujos conteúdos manifestam a operação de processos generativos e funcionais socialmente marcados [...] são modalidades de pensamento prático orientadas para a compreensão e o domínio do ambiente social, material e ideal. (JODELET, 2001, p. 361)

Fica claro que as representações sociais são sistemas de valores, ideias e práticas que permitem aos indivíduos interpretar e interagir com o mundo social. Moscovici identifica dois processos fundamentais na formação das representações sociais: a ancoragem e a objetivação. O processo de ancoragem no pensamento de Moscovici, diz respeito à “integração cognitiva do objeto representado no sistema de pensamento preexistente” (ALVES-MAZZOTTI, 2000, p. 60). Por outro lado, de acordo com Moscovici (1978, p. 110), “O processo de objetivação faz com que se torne real um esquema conceptual”. Nesse sentido, a objetivação envolve a transformação das representações sociais em símbolos ou imagens concretas que facilitam a comunicação e a disseminação dessas ideias dentro de um grupo. Segundo Alves-Mazzoti (2000, p. 60), para Jodelet, a objetivação de um determinado conceito ou objeto, por parte dos sujeitos, depende basicamente dos condicionantes culturais e dos aspectos valorativos do grupo. Em síntese, Moscovici com esse conceito de objetivar, quer compreender quando uma pessoa torna uma abstração em algo quase concreto e físico, isto é, o indivíduo transforma as noções abstratas em imagens e as imagens em elementos da realidade. “Objetivar é descobrir a qualidade icônica de uma ideia, ou ser impreciso; é reproduzir um conceito em uma imagem”. (MOSCOVICI, 2003, p. 71)

As representações sociais têm aplicações amplas e variadas. Na política, moldam a opinião pública e a legitimação de políticas públicas. Na mídia, as representações sociais são fundamentais para a construção e disseminação de narrativas e estereótipos. No entanto, interessa-nos neste trabalho, a aplicação da teoria das representações sociais na análise de imagens nas artes plásticas. Ela nos oferece uma perspectiva interdisciplinar para desvendar nuances culturais, históricas e sociais presentes, por exemplo, nas obras visuais. Pois, ao considerar as representações sociais como um fenômeno compartilhado e construído socialmente, é possível explorar as imagens artísticas como reflexos de ideias, valores e concepções presentes em uma determinada sociedade ou grupo cultural. A análise de imagens

e telas em um quadro à luz da teoria das representações sociais proporciona uma abordagem significativa para revelar as múltiplas camadas de simbolismo que permeiam uma obra de arte.

A ancoragem das representações sociais em uma pintura revela-se na escolha dos elementos visuais presentes na obra. A paleta de cores escuras, a disposição espacial, os objetos representados proporcionam *insights* sobre como a obra se conecta e dialoga com a compreensão coletiva de uma comunidade ou época específica, além da dimensão sociopolítica que caracteriza os artistas do período estudado, sobretudo Sigaud. Essa ancoragem desnuda como o artista traduz e adapta símbolos culturais em uma linguagem visual que ressoa com o público-alvo. Por sua vez, a objetivação destaca-se na maneira como o artista transforma conceitos abstratos em formas visuais tangíveis. A escolha de técnicas artísticas, composições, estilos e texturas serve como uma objetivação dessas representações sociais, traduzindo-as em uma linguagem visual que evoca emoções, desperta reflexões e possibilita a comunicação efetiva com o espectador. Assim, a objetivação permite uma compreensão mais densa de como as ideias compartilhadas são visualmente expressas e comunicadas, ampliando a interpretação além do mero reconhecimento de símbolos.

Em última análise, a teoria das representações sociais, proposta por Serge Moscovici, oferece uma lente valiosa para entender como o conhecimento coletivo é formado e disseminado em sociedades.

1.3 Muralismo mexicano e a sua influência nas artes brasileiras.

O muralismo mexicano surgiu no início do século XX como uma resposta aos tumultuosos eventos sociais e políticos do México pós-revolução. Este movimento artístico foi impulsionado por artistas como Diego Rivera (1886-1957), David Alfaro Siqueiros (1896-1974) e José Clemente Orozco (1883-1949), que buscaram utilizar a arte como uma ferramenta de mudança social e educação popular. O muralismo mexicano foi profundamente influenciado pela Revolução Mexicana (1910-1920), a partir do governo de Álvaro Obregón, durante a administração de José Vasconcelos que comandou a Secretaria de Educação Pública e que buscaram transformar as estruturas sociais e políticas do país. Os muralistas, apoiados pelo governo, criaram obras públicas de grande escala que abordavam temas como a opressão dos povos indígenas, a luta dos trabalhadores e a história revolucionária do México. Para Santiago (2015, p. 20), “Rompendo com a tradição artística burguesa individualista e de pintura de cavalete, a arte mural pretendia-se monumental, pública e responsável por uma mudança de paradigmas onde as massas ocupassem o protagonismo das transformações sociais”.

As obras de Rivera são marcadas pela grandiosidade e pelo detalhamento histórico, retratando cenas da vida mexicana com um foco especial nos trabalhadores e nas culturas indígenas. O pintor acreditava que a arte deveria ser acessível a todos e, por isso, optou por murais públicos ao invés de pinturas de cavalete. Siqueiros era um fervoroso comunista (marxista-stalinista) e suas obras refletem seu compromisso político. Ele buscava inovar tecnicamente, utilizando materiais modernos e técnicas experimentais. Siqueiros via a arte como uma ferramenta de luta política e social, acreditando que os artistas tinham o dever de se engajar na revolução proletária. Suas obras são caracterizadas por um dinamismo e uma força expressiva que visam impactar e mobilizar o espectador. Conforme Prado (2020), “Siqueiros, em 1923, lança um manifesto no qual dá início a uma nova arte no México através da produção de obras monumentais que alcançariam as massas, com uma estética que refletisse a luta”. Ainda de acordo com a reflexão de Prado (2020), “Siqueiros destacou-se pela pintura mural, onde inovou intensamente em termos técnicos, com uma arte revolucionária e na busca por novos materiais e novas técnicas de pintura”.

Nas primeiras décadas do século XX, o muralismo mexicano teve um grande impacto na pintura brasileira, trazendo a ideia de que a arte pode ser utilizada como uma ferramenta de comunicação e transformação social. O movimento, liderado por artistas como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros e José Clemente Orozco, surgiu na década de 1920 no México com o objetivo de alcançar as massas através de murais em espaços públicos. Para SANTIAGO (2018, p. 18),

Ainda que o mecenato do Estado tenha sido responsável por parcela significativa das encomendas murais, é preciso levar em consideração aspectos como a liberdade de representação do artista e sua postura crítica diante do cenário sócio-político estabelecido no contexto pós-revolução, manifestada em discursos e no conteúdo dos próprios murais.

O muralismo mexicano se apropriou de vertentes artísticas como as artes populares, do realismo socialista e retratava temas sociais, políticos e culturais da época, incluindo a luta dos trabalhadores, a história da nação e a cultura indígena. Segundo Capelato (2005, p. 277), “O objetivo principal dessa produção artística era a representação de uma nova forma de identidade nacional voltada para as raízes do povo mexicano e para a cultura popular”. Essa abordagem revolucionou a forma como a arte era percebida e aproximou dela o público, tornando-a acessível a todos.

Na década de 1930, intelectuais e artistas brasileiros convidaram o pintor muralista e vanguardista Siqueiros para fazer uma conferência no Brasil, a qual foi realizada no dia 30 de

dezembro de 1933, às 21h no Studio Nicolas. Sobre a palestra, o jornal carioca *Diário de Notícias*, de cunho conservador, teceu elogios à estética muralista do pintor mexicano, mas criticou a função social da arte, afirmando que “A arte é uma expressão desinteressada, independente de doutrinas econômicas, de misérias ou sublimações sociais.” A matéria diz ainda que

O pintor mexicano David A. Siqueiros que, com Orozco e Rivera, constituiu a escola de pintura muralista moderna, pretendendo restaurar a pintura afresco, como a única capaz de expressar os sentidos e as determinantes da moderna estética, fez no penúltimo sábado, nesta Capital, uma conferência no Studio Nicolas. [...] O pintor Siqueiros é um excelente expositor e sua palestra foi deveras interessante, expondo a técnica da nova pintura, os esforços realizados para descobrir os métodos de processos novos. [...] Siqueiros como Rivera é bolchevista e entende que a arte deve ter uma função social. (CONFERÊNCIA, 1934, p. 18). (Figura 1)



Figura 1. Siqueiros. Del Porfirismo a la Revolución (1957-1964). 4,46m x 76,89m. Museu Nacional de História, Castillo de Chapultepec⁴

O Realismo Socialista soviético inspirou movimentos artísticos fora da Europa, como é o caso do muralismo mexicano, o qual teve grande repercussão na América Latina. Para Coelho (2017) a preocupação social da arte no continente americano na primeira metade do século XX pode ser relacionada com a influência exercida pelo muralismo mexicano e de ecos do realismo socialista, principalmente no Brasil das décadas de 1930 e 1940. Aracy Amaral (2003) destaca sobretudo a importância da arte mural por promover uma democratização social,

⁴ Disponível em: <https://www.inah.gob.mx/foto-del-dia/mural-del-porfirismo-a-la-revolucion-de-david-alfaro-siqueiros>. Acesso em: 15 mar. 2024.

isto é, expõe obras de temática engajada a um contingente significativo de pessoas, em locais de ampla movimentação, em contrapartida às pinturas em quadros, relegadas a paredes privadas ou museus.

A apropriação do movimento muralista mexicano, segundo a historiadora e crítica de arte Aracy Amaral (2003) é percebida nas obras de Cândido Portinari (1903-1962), o artista mais reconhecido entre nós pela arte mural, Di Cavalcanti (1897-1976) e Eugênio Sigaud (1899-1979), sendo que este foi atraído pela pintura mural com o objetivo de alcançar as massas por meio da arte. Para Lourenço (1995, p. 254)

O muralismo emerge, entre nós, como desejo em se erigir arte pública, acessível ao transeunte. Ela daria respostas à finalidade do artista na ordem industrial e acena com a possibilidade de esclarecer o povo e arrebatá-lo a um ideal. Direta ou indiretamente o povo está na pintura ou na escultura, dentro de uma arte ainda temática, exaltado de diferentes formas, entre as quais por ser vítima e, também, pela simplicidade, luta e pureza. Na obra portinariana estadonovista protagoniza a aventura de constituir e mesmo plasmar uma nacionalidade forte.

No Brasil dos anos 1930 e 1940, segundo Amaral (2003) muitos pintores foram influenciados pelo realismo socialista ou por ele inspirados. “Assim, no Brasil, Di Cavalcanti e Portinari acusavam claramente sua admiração pelos mexicanos em seus trabalhos já nos anos 30”. Não resta dúvida, Portinari foi um dos grandes nomes do muralismo nacional e tinha clareza da função social da arte, pois na sua visão não existiria arte neutra. “A arte é portadora de uma ação intrínseca de consciência crítica dialética, sendo a pintura mural a mais adequada para a arte social, porque o muro geralmente pertence à coletividade.” (Portinari, 1947).

Existem divergências entre os críticos de arte brasileiros, se Portinari sofreu ou não influência dos mexicanos. Coelho e Zanelatto (2018, p. 312) afirmam: “Aracy Amaral em seus estudos, diz que há sim uma derivação artística da pintura mural de Portinari devido à influência da escola mexicana”. Por outro lado, Mário Pedrosa, outro respeitável crítico de arte, contrapõe: “não foi o conhecimento dos murais de Rivera que provocou no pintor brasileiro Portinari a ideia ou a vontade de fazer também mural.” (PEDROSA, 1981, p. 12). Outra crítica é tecida por Annateresa Fabris por dizer que Portinari não sofreu influência dos mexicanos na sua pintura mural. Vejamos:

Por seu interesse pela temática social e pelo caráter expressionista de sua linguagem, a arte de Portinari tem sido frequentemente comparada às realizações do muralismo mexicano. Se há alguma semelhança estilística entre Portinari e os mexicanos, esta deve ser mais procurada nas fontes em comum (Renascimento, vanguardas europeias) que na simples transposição de uma expressão revolucionária por parte do artista brasileiro. (FABRIS, 1990, p. 79)

Eugênio Sigaud é reconhecido, conforme já dito anteriormente, pela forte influência dos temas sociais e pela dedicação às questões dos trabalhadores e das classes marginalizadas. Assim como os muralistas mexicanos, Sigaud viu na arte um meio significativo para transmitir mensagens de cunho social e político. Suas obras refletem uma profunda preocupação com a representação do sofrimento humano no trabalho, características centrais do muralismo mexicano. Sigaud utilizou sua arte para denunciar as condições de vida dos trabalhadores e para expressar sua solidariedade com os oprimidos. Através de suas pinturas, ele buscou capturar a realidade social do Brasil, retratando cenas do cotidiano dos trabalhadores – nos campos e nas cidades. Este compromisso com os temas sociais é uma clara influência do muralismo mexicano, que também enfatizava a importância de representar a vida e as lutas das classes populares.

Embora Sigaud não tenha produzido murais em grande escala como seus colegas mexicanos, a influência do muralismo é evidente na temática e na abordagem de suas pinturas. Sabe-se que ele fez a defesa do muralismo em textos que escrevia para o jornal mensal *Bellas Artes*. Em artigo publicado no referido jornal, argumenta: “A pintura moral é econômica, tornando-se por isto uma fonte de trabalho constante. Numa escola, num templo, seja onde for, pelas artes plásticas podemos confessar o ceticismo do amor ao estudo e ao trabalho” (SIGAUD, 1935, p. 5). Evangelista (2021, p. 163) realça o compromisso social e político de Sigaud: “O artista reconhecia na pintura mural um potencial de popularização da arte e divulgação de uma mensagem política que as pinturas de cavaletes, expostas em galerias e museus, não tinham.” Sigaud, assim como os muralistas, acreditava que a arte deveria ser acessível e servir como uma forma de educação do público em geral e, assim, sua consequente conscientização. Evangelista (2021) cita Campofiorito, crítico e divulgador da obra de Sigaud que expressa a influência do muralista Orosco na obra de Sigaud: “A partir de 1935, acentua-se o decidido interesse pelo muralismo, acompanhando o exemplo dos famosos mexicanos, dentre os quais Orosco será o mais apreciado por E. P. Sigaud. [...] Em 1937, volta-se decididamente para a temática operária, tomando por inspiração a vida e a ação dos trabalhadores urbanos e do campo.” (Campofiorito, Pintores Fluminenses, 1982, p. 18 apud EVANGELISTA, 2021, p. 152).

Em última análise, no que concerne ao “pintor dos operários”, “o alargamento do campo pictórico proposto pelos muralistas mexicanos teve influência determinante sobre Sigaud.” (PEDROSA, 1981, p. 14). Como já dito, Sigaud difundia a função social da arte e defendia a sua popularização junto às massas, daí a sua experiência estética muralista, principalmente na Catedral Diocesana de Jacarezinho. Para Evangelista (2019, p. 3), “Considerando sua defesa do

muralismo, à popularização da arte, o convite para pintar a catedral de Jacarezinho era bastante atraente. Inclusive empolgava a Sigaud a possibilidade de chamar a atenção de uma população fora dos circuitos das galerias de arte para seu trabalho.”

1.4 Influências do modernismo europeu e da *Belle Époque* nas artes plásticas brasileiras.

As artes plásticas brasileiras passaram por transformações significativas no início do século XX, influenciadas por movimentos europeus como o Modernismo e pela atmosfera cultural da *Belle Époque*. Os artistas e intelectuais brasileiros que se dispuseram na década de 1920 a realizar inovações em relação à arte tiveram as contribuições de movimentos modernistas de vanguardas europeias que se despontaram após o término da Primeira Guerra Mundial. Entretanto, afirma a historiadora Capelato (2005, p. 254): “O modernismo europeu data de uma época anterior – últimas décadas do século XIX. Segundo alguns autores que se propuseram a definir o termo modernismo, ele se refere à arte da modernização que está relacionada ao progresso material, econômico e tecnológico dessa época.”

A princípio, é preciso discernir os conceitos de modernidade e de modernismo artístico. O intelectual francês Henri Lefebvre (1969, p. 5) afirma que o Modernismo “se caracteriza por uma situação em que predominam a certeza e arrogância”, ou seja, “fenômenos de consciência, em imagens e projeções de si”, enquanto a Modernidade “volta-se para a interrogação e a reflexão”, isto é “um esboço de crítica e de autocrítica, numa tentativa de conhecimento”. O geógrafo inglês David Harvey (1993) em sua obra “*Condição pós-moderna*” entende a Modernidade como um projeto que visava o progresso no âmbito da ciência, que irá influenciar os diversos aspectos da cultura, contrapondo-se, na sociedade ocidental, a valores tradicionais. Na mesma direção, Beluzzo (1990, p. 14) entende a modernidade como “modo de ser que se manifesta e é debatido desde os fins do século XVIII”. Já o conceito de Capelato (2005, p. 254), é na perspectiva de que “O movimento denominado genericamente de ‘modernismo’ foi liderado por um conjunto de artistas intelectuais que se dispuseram a propor inovações em relação à arte em vários países da América Latina.”

A *Belle époque* europeia se inicia no final do século XIX, ou seja, naquele interregno entre o fim da Guerra Franco-Prussiana (1871) até o início da Primeira Guerra Mundial (1914) em que o progresso técnico-científico, advindo da Segunda Revolução Industrial, é caracterizado por um clima de grande euforia entre as elites e de densas desigualdades sociais entre a grande massa de trabalhadores excluídos. Os movimentos de vanguarda exprimem toda essa convulsão histórica, alinhavada por confrontos entre a classe burguesa que vivenciava as

benesses da sociedade industrializada e em contrapartida, os dissabores dos trabalhadores assalariados ou desempregados que não usufruíam desses avanços. Todas essas transformações em curso estarão refletidas no campo das artes. Consequentemente, os movimentos estéticos, incluindo as vanguardas artísticas, se moldaram às ambiguidades daquele momento. Na reflexão de Capelato:

O artista do final do século XIX expressava uma tensão e uma incerteza frente a mudanças que redefiniram as relações sociais e produziram novas concepções de mundo. O período se caracterizou por uma mescla de euforia e desespero, esperança no futuro e niilismo, revolucionarismo e conservadorismo, louvor e desprezo à tecnologia. Ou seja, as reações frente às mudanças não eram as mesmas e variavam do extremo otimismo ao extremo pessimismo nostálgico. (CAPELATO, 2005, p. 255).

Assim, a *Belle Époque* foi marcada por um florescimento cultural e artístico na Europa. Por exemplo, cidades como Paris tornaram-se centros vibrantes de inovação, onde novas ideias sobre arte, literatura e ciência prosperaram. Pode-se afirmar que foi uma era de otimismo e progresso, impulsionada pelo desenvolvimento tecnológico e pela expansão das artes.

Percebe-se, assim, que as influências europeias impulsionaram uma revolução estética no Brasil, resultando na criação de um estilo moderno e cosmopolita que, ao mesmo tempo, valorizava elementos da cultura local. O Modernismo no Brasil não foi uma mera imitação das vanguardas europeias, mas um diálogo criativo e transformador. Na seção abaixo, discutiremos como as ideias modernistas chegaram ao Brasil através de artistas e intelectuais que estudaram ou viajaram para a Europa. A Semana de Arte Moderna de 1922, realizada em São Paulo, foi um marco nesse processo de assimilação e adaptação das vanguardas europeias.

1.5 Considerações sobre a Semana de Arte Moderna de 1922: rupturas e reverberações.

Para compreendermos a trajetória das obras pictóricas de Sigaud é preciso, inicialmente, evidenciar aspectos da arte modernista brasileira da primeira metade do século XX, época de grande criatividade e experimentação. Nesse período, a arte brasileira se renovou e se abriu a novas possibilidades de expressão, permitindo aos artistas explorarem novos caminhos e formas de criar, em decorrência disso, desempenhou importante papel na construção das identidades nacionais. A partir disso, artistas buscaram retratar temas relacionados à cultura brasileira e às questões sociais e políticas do país, deixando um legado importante para a história da arte no Brasil.

Assim, a história da arte brasileira é permeada por episódios que dialogam não apenas as transformações estéticas, mas também as dinâmicas sociais e culturais do país. Um dos

aspectos mais marcantes e, ao mesmo tempo, menos discutidos é a expressão do machismo na crítica e na recepção da arte produzida por mulheres. A crítica atribui à pintora Anita Malfatti (1899-1964) a primeira manifestação modernista ao fazer a exposição de suas obras em 12 de dezembro de 1917, intitulada *Exposição de Pintura Moderna Anita Malfatti* com ressonância do movimento expressionista alemão, escandalizando e melindrando a elite e a crítica paulistana de antanho. Segundo Ruy Castro (2019, p. 165), “O público acorreu surpreendentemente, os quadros foram recebidos com simpatia e Anita vendeu oito deles.” Entretanto, oito dias depois, a reprovação da exposição se materializa, por exemplo, na crítica de Monteiro Lobato (1882-1948), intitulada *A propósito da exposição Malfatti*, publicada no jornal O Estado de São Paulo, em 20 de dezembro daquele ano. Lobato não gostava de arte moderna, por isso decretou: “Se tais quadros não forem nascidos ‘da paranoia’, serão ‘mistificação pura’. Anita, pelos quadros que exibia, seria então anormal ou desonesta. O texto de Lobato conduzia à segunda hipótese.” (CASTRO, 2019, p. 165). Por isso esse episódio uniu os intelectuais Di Cavalcanti, Guilherme de Almeida, Menotti del Picchia, Oswald de Andrade e Mário de Andrade que foram à imprensa defender a pintora. E a resultante desse posicionamento coletivo foi “aquilo que mais tarde Mário de Andrade denominaria de arregimentação, a consciência de rebeldia, de espírito novo.” (AMARAL, 1998, p. 100). Este escritor, crítico e poeta, autor de *Paulicéia Desvairada*, diria: “Com a exposição de Anita Malfatti e os seus quadros, nos deram uma primeira consciência de revolta e de coletividade em luta pela modernização das artes brasileiras. Pelo menos a mim.” (BRITO, 1997, p. 65).

Fica claro neste episódio que a recepção negativa à obra de Malfatti não foi apenas uma questão de gosto estético, mas um reflexo das barreiras sociais e culturais que as mulheres enfrentavam. A crítica de Lobato, além de pessoal, reforçava estereótipos de gênero que associavam a criatividade e a inovação exclusivamente ao masculino. Ana Paula Simioni (2022) enfatiza que nem todos os críticos de arte das primeiras décadas do século XX manifestavam uma acolhida favorável às artistas:

Além das questões de história da arte, comuns a todos os artistas, existem aquelas particulares às mulheres, muitas vezes denominadas por “questões de gênero”. Tradicionalmente, as produções feitas pelas criadoras foram vistas como menos profissionais do que as dos homens, como passatempos de amadoras e diletantes e, portanto, pouco merecedoras de atenção. Essa exclusão tem uma longa história, de matrizes econômicas, religiosas, culturais e políticas profundas, quase imemoriais, que compõe o que chamamos de patriarcado. (SIMIONI, 2022, p. 7)

Sabe-se que a Semana de Arte Moderna, promovida em fevereiro de 1922 por intelectuais e artistas na cidade de São Paulo, é um marco decisivo e simbólico para a consolidação das artes no Brasil. O objetivo dos integrantes de 1922 foi provocar a ruptura com o academicismo tradicional, a valorização da cultura nacional e a introdução de padrões mais livres para a criação artística. A proposta era a “reintrodução de modelos nacionais. O intento era renovar o ambiente artístico e cultural, adotando experiências estéticas de vanguarda que ocorriam na Europa, como o futurismo italiano, o cubismo, o expressionismo, mas fazendo uso de uma régua brasileira.” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 338).

Esse movimento, na sua fase de amadurecimento que coincide com o que se denominou fase social, foi fortemente influenciado pela industrialização que estava em pleno desenvolvimento no país, a partir do governo Getúlio Vargas, no início da década de 1930. A industrialização provocou um forte impacto na sociedade brasileira, refletindo também nas artes. Artistas começaram a experimentar novas técnicas e materiais, buscando novas formas de expressão que acompanhassem o ritmo da vida moderna.

Sobre a arte moderna brasileira dos anos 1930, Maria Cecília F. Lourenço (1995, p. 40), diz:

Entre as fontes que encantaram a arte moderna, destaca-se o expressionismo. A arte moderna brasileira busca configurar um estilo a partir dos anos 1930: de um lado consolida as fontes expressionistas, de outro, dá curso às renovações propostas pela arte moderna europeia após a Primeira Guerra. A arte moderna brasileira identifica-se com o expressionismo, sendo alterada apenas diante das bienais dos anos 1950.

Mário de Andrade (1893-1945), poeta, romancista, crítico e historiador de arte fez um balanço conceitual sobre a arte moderna brasileira: “Denomino de *heroico* o período compreendido entre a exposição de Anita e a Semana de 1922, a partir da qual iniciar-se-ia a segunda fase, identificada como *destruidora* e que acredito durar até 1930.” (LOURENÇO, 1995, p. 152). O autor de *Macunaíma* acredita que após 1930 existiria uma outra fase “mais calma, mais modesta e cotidiana, mais proletária, por assim dizer, de construção. [...] Entretanto, já estavam fixados os três princípios fundamentais do movimento modernista: a atualização universal da criação artística brasileira, o direito de pesquisa estética e a estabilização de uma consciência criadora nacional.” (LOURENÇO, 1995, p. 152).

Esse período “destruidor” do Modernismo mencionado por Mário de Andrade girou em torno da afirmação das propostas da Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo de 11 a 17 de fevereiro de 1922, que objetivava fazer uma ruptura com o academicismo tradicional, valorizar a cultura nacional e popular e a introduzir os movimentos vanguardistas europeus que

surgiram depois da Primeira Guerra Mundial. Esse movimento foi integrado por artistas plásticos como Anita Malfatti e Di Cavalcanti, escritores como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Graça Aranha e Menotti del Picchia e músicos, como Villa-Lobos e Guiomar Novaes. No ano seguinte, o modernismo recebeu a adesão de Tarsila do Amaral, que se encontrava na Europa na época da realização da Semana de 1922. É importante destacar aqui a observação de Belluzzo (1990, p. 20) que aponta: “Os artistas modernos brasileiros apropriaram-se dos recursos artísticos da vanguarda europeia, além de rever e modificar as artes nacionais, buscavam também lançar um novo olhar sobre a própria cultura, a partir de novos procedimentos artísticos.”

Outro crítico de arte e ativista político, Mário Pedrosa (1900-1981), em seu consagrado texto, *Entre a Semana e as Bienais*, tece considerações a respeito da institucionalização da arte moderna brasileira:

Considera que o desenvolvimento da arte brasileira moderna passa por uma primeira fase, entre a Semana e a Revolução de 30, em que se reúnem artistas, poetas, literatos e músicos, sob a bandeira do moderno, para apresentar sua plataforma ao burguês provinciano, através do escândalo, como seus colegas vanguardistas europeus. Em uma segunda fase, entre 1930 e 1951, esse quadro se altera: [...] “O pensamento dominante já tem uma certa conotação social e coletiva e não por acaso o verdadeiro protagonista é agora o arquiteto.” Já no período pós-Bienal, segundo Pedrosa, há uma eclosão individualista, dando lugar à liderança da pintura, aqui e na Europa, possivelmente atribuída ao despontar da *pop art*. Uma das questões significativas é a constatação de que entre 1930 e 1951 o moderno conquista a condição de arte levada ao cidadão urbano e estabelecendo uma relação de proximidade com diversas camadas. (LOURENÇO, 1995, p. 205).

No contexto de urbanização da cidade de São Paulo, no início da década de 1920, é preciso refletir sobre a importância das artes plásticas, no pós-Semana de 1922. Eduardo Jardim de Moraes captura a dimensão filosófica da brasilidade modernista e retrata que “o que sobretudo se valorizava, era o fato da obra ser moderna ou assim se apresentar dentro do nosso ambiente cultural. [...] Coube, portanto, às artes plásticas captar estes valores, registrando o dinamismo do momento.” (MORAES, 1978, p. 53).

Enfim, segundo boa parte dos estudiosos, principalmente os ligados à Universidade de São Paulo (USP), o Movimento que culminou com a Semana de Arte Moderna de 1922 pode ser considerado um divisor de águas na história cultural de nosso país. No entender de Bosi (1983, p. 383), professor de literatura brasileira da USP, ensaísta e integrante da Academia Brasileira de Letras: “A Semana foi, ao mesmo tempo, o ponto de encontro das várias tendências modernas que desde a I Guerra se vinham firmando em São Paulo e no Rio de

Janeiro, e a plataforma que permitiu a consolidação de grupos, a publicação de livros, revistas e manifestos, numa palavra, o seu desdobrar-se em viva realidade cultural.”

Entretanto, nas Comemorações dos 50 anos da Semana de Arte Moderna, alguns historiadores de arte e especialistas já começaram a questionar o marco exclusivo paulista na instauração da modernidade do Brasil. Celina de Farias, no *O Jornal/RJ*, em 1972⁵, afirmou: “Sigaud foi um dos integrantes do grupo de artistas de vanguarda que, em 21, lançou o Movimento Modernista no Rio. Ele nos disse, em entrevista: ‘Promovemos várias amostras de Arte Moderna, e, em 22, apoiamos o Movimento de São Paulo, embora nenhum de nós do Rio dele participássemos. O importante é frisar que o grupo carioca é que antecipou o Movimento Modernista do Brasil’.

Assim, a partir dos anos 1980, alguns historiadores e pesquisadores da arte iniciaram um movimento de revisionismo crítico sobre a propalada vanguarda estética de São Paulo de 1922. Desta forma, passou-se a analisar a relevância do modernismo carioca desde a virada do século XIX para o início do século XX. Nessa conjuntura, torna-se patente que não houve no Rio de Janeiro um movimento de vanguarda, até porque a intelectualidade carioca era refratária à ideia de moderno, pois suas produções se caracterizavam pela informalidade do cotidiano, isto é, por um entrecruzamento de experiências e influências culturais de uma cidade bastante heterogênea. “Não é que o Rio tivesse um modernismo a sua maneira. O Rio era apenas moderno. Embora concordassem no geral, nem sempre as turmas das duas cidades, Rio e São Paulo, estavam de acordo.” (CASTRO, 2019, p. 264). A historiadora Mônica Velloso, em uma obra importante sobre o modernismo carioca, é categórica:

Não quero discutir porque o modernismo ocorreu em São Paulo e não no Rio. [...] Não se trata de discutir a hegemonia de uma ou outra cidade na condução do movimento. Quero questionar o marco de 1922 como referencial exclusivo da instauração da modernidade brasileira – trata-se de relativizar o papel de São Paulo dentro do movimento e atentar para outras modalidades, outros sinais de modernidade. (VELLOSO, 2015, p. 53).

Marcos Augusto Gonçalves (2022), autor do livro “1922 – A Semana que não terminou”, acredita que os intelectuais paulistas foram os responsáveis pela fetichização da Semana de 1922 que transformaram o evento num “divisor de águas”. Entretanto, afirma Gonçalves (2022): “Não é de hoje que boa parte de intelectuais e pesquisadores de São Paulo diverge da ideia da Semana de 22 como um Big Bang da arte moderna brasileira. É fantasiosa a suposta coesão de São Paulo na defesa dessa versão simplista e ufanista.”

⁵ FARIAS, Celina. *O autêntico artista*. Rio de Janeiro: O Jornal. 7 mai. 1972, p. 36

No ano de 2022, durante o Centenário da Semana de Arte Moderna de 1922, considerada um marco simbólico da cultura brasileira, uma série de eventos – ciclo de palestras, seminários, exposições e lançamentos de livros - foram realizados para comemorar a data, os seus legados e os impactos do movimento nas artes brasileiras. Rafael Cardoso, autor do livro *Modernidade em preto e branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*, lançado em 2022, afirma: “O desejo de modernização artística e cultural já estava implantado no Brasil quando o pessoal de 22 chegou e se apossou dessa ideia.” Em entrevista concedida a Maciel (2022), “Cardoso lembra que a Semana foi declarada fracasso pelo próprio Mário de Andrade, que renegou o movimento. ‘Em 1942, a Semana estava morta e enterrada por ele, que era líder do movimento. A Semana foi reinventada a partir de 1945. E essa reinvenção não tem nada a ver com 1922, mas tem tudo a ver com o Estado Novo, com a redemocratização’, observa.

Ruy Castro, jornalista e escritor, é outro autor crítico e polemista em relação à Semana de Arte Moderna de 1922 e não a considera tão revolucionária, mas apenas um evento paulista. Ele sustenta a tese em recentes livros *Metrópole à beira-mar: o Rio Moderno dos anos 20* (2019) e *As vozes da metrópole: uma antologia do Rio dos anos 20* (2021) que a cidade brasileira mais moderna nos anos 1920 era o Rio de Janeiro. Inclusive a cidade do Rio de Janeiro há cem anos tinha uma população de cerca de 1.147.000 habitantes, enquanto que a cidade de São Paulo no mesmo ano contava apenas 579 mil. Portanto, a capital paulista ainda era uma cidade com características provincianas. Se se pensar a modernidade no Brasil e as profundas transformações culturais, estas ocorreram bem antes da Semana de 22. No entendimento do jornalista Ruy Castro, pode-se afirmar que a cidade do Rio de Janeiro nos anos 1920 possuía uma grande agitação cultural e que parte significativa dos artistas já estavam envolvidos com o modernismo e não necessitavam de eventos culturais para modernizar as artes plásticas e o campo literário, ou seja, todos já se diziam "modernos", bem antes da Semana de Arte Moderna, a qual, segundo os ideólogos paulistas, acadêmicos da USP, teria provocado a “ruptura” nas artes brasileiras. No campo literário, Ruy Castro defende que autores cariocas na década de 1920 já praticavam uma literatura modernista, mas de certa forma, foram “silenciados” e desqualificados pelos ensaístas uspianos, que os consideravam como “pré-modernistas”.

O “carioca” Ruy Castro (nascido em Caratinga/MG) em entrevista a um jornal da UNICAMP em 2022, polemiza: “Se em 1922 a Semana de Arte Moderna veio para nos ensinar a ser modernos, os artistas do Rio já se diziam modernos.” Castro, na mencionada entrevista a BERRIEL e MARIUZZO (2022), provoca a Academia paulista, leia-se USP, ao afirmar:

Até fevereiro de 1922, os modernistas de São Paulo eram perfeitamente ignorantes do que acontecia no resto do país. Hoje, 100 anos depois, os modernistas paulistas concedem admitir que havia também “modernismos” incipientes no Rio, em Belo Horizonte, Recife, Natal, Maceió. Só que o Rio não participa desse campeonato de modernismo, ele já era moderno, não precisava ser “modernista”.

O citado biógrafo e escritor Ruy Castro escreveu um artigo polêmico no Centenário das comemorações da Semana de 22, o qual foi publicado no caderno *Ilustríssima* da Folha de S. Paulo. Intitulado *Como a Semana de 22 virou vanguarda oficial depois de 50 anos esquecida*, o artigo sustenta que o processo de institucionalização da Semana se deu no ano de 1972, nos “Anos de Chumbo” durante as celebrações ufanistas dos 150 anos da Independência do Brasil, numa conjuntura de “milagre econômico brasileiro”, do AI-5 cassando parlamentares, censuras políticas na imprensa e nas artes brasileiras, bem como a intensificação da tortura nos porões da ditadura. Castro afirma: “É verdade que tudo isso só se intensificou de 1972 para cá. Antes não era assim. Durante os primeiros e longos 50 anos a partir de 1922, só os sobreviventes da Semana e os suspeitos de sempre falavam dela. Os aniversários passavam em silêncio. [...] Em 1972, ano de triunfalismos oficiais deu-se início à sua atualização.” Ruy Castro cita o livro *A Semana de Arte Moderna na contramão da História*, de Franklin de Oliveira, que diz: “O mais perverso dos ditadores militares, o general Médici, consagrou a Semana de Arte Moderna como evento central da cultura brasileira contemporânea, quando esta completou 50 anos.”

Esse debate sobre a vanguarda estética dos paulistas de 1922 é bastante profícuo e polêmico, como vimos anteriormente. As teses de Moraes, crítico de arte sobre a relevância do Modernismo carioca (leia-se do Núcleo Bernardelli) são refutadas por outra crítica e curadora de arte, Aracy Amaral, nascida em 1930, professora de História da Arte na USP, que afirma: “Setenta anos depois da Semana de 1922 muitos detratores surgiram desejando diminuir o valor desse marco de nosso meio artístico e cultural do século XX. [...] há outros que afirmam que a Semana teve importância menor por ter sido elitista; ou por ter sido em São Paulo, não teve tanta repercussão.” (OLIVA, 2022, p. 392).

Fica bastante visível que o Modernismo na sociedade brasileira não foi homogêneo, isto é, não existe um modernismo hegemônico em São Paulo, mas vários pensamentos modernos no Brasil das primeiras décadas do século XX. Se os modernistas da cidade de São Paulo são entusiastas da modernidade, o mesmo não acontece com os cariocas, que possuem uma visão mais crítica em relação aos avanços ditos modernos. Não resta dúvida, em última instância, que na batalha pela memória do Modernismo, os paulistas venceram os cariocas, isto é, procuram alardear como se fossem os fundadores do discurso da arte moderna brasileira.

1.6 Sigaud e a fundação do Núcleo Bernardelli.

A priori, cabe salientar que Sigaud, antes mesmo da sua formatura em Arquitetura, integrou o *Núcleo Bernardelli*, fundado em 12 de junho de 1931, no Rio de Janeiro, juntamente com Quirino Campofiorito, José Pancetti, Edson Motta, Joaquim Tenreiro, Bustamente Sá, dentre outros. O nome era uma homenagem aos irmãos Henrique Bernardelli (1858-1936)⁶ e Rodolfo Bernardelli (1852-1931)⁷ que fizeram objeções ao modelo de ensino ministrado na ENBA e montaram um curso paralelo na Rua do Ouvidor, na capital federal.

Esse núcleo artístico carioca teve uma participação efetiva entre 1931 e 1942 na arte moderna brasileira e foi responsável pela inclusão de novos artistas plásticos ao contexto cultural da época. O nascimento do referido *Núcleo* se deu em decorrência da necessidade de democratizar e renovar o ensino de arte na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, bem como modificar os Regulamentos do Salão, para que se pudesse abrir espaços para os jovens artistas, independentemente da classe social. Campofiorito que participou efetivamente dessa entidade artística, afirma que

O Núcleo Bernardelli se torna instrumento decisivo contra as restrições academizantes de nosso ensino artístico e pela abertura profissional, independentemente de condições sócio econômicas. [...] Na busca da objetividade artística e da deselitização profissional, o Núcleo como movimento essencialmente jovem contrariou frontalmente os preconceituosos critérios de ensino e de aferição artística vigentes. (MORAIS, 1982, p. 11).

Um dos objetivos fundamentais do Núcleo foi a formação, o aprimoramento técnico e a profissionalização dos artistas. "Éramos todos os fundadores do Núcleo Bernardelli – jovens, pobres, românticos e inconformistas. Queríamos liberdade de pesquisa e uma reformulação do ensino artístico da Escola Nacional de Belas Artes, reduto de professores reacionários, infensos às conquistas trazidas pelos modernos", afirma Edson Motta (1910-1981) em depoimento a Moraes (1982, p. 22). Quanto às origens dos nucleanos, eram jovens artistas de classes sociais menos favorecidas, que labutavam durante o dia e se reuniam à noite. Segundo Moraes (1982), o Núcleo Bernardelli funcionou durante vários anos nos porões da Escola Nacional de Belas Artes, até que dali foi expulso após incidentes que culminaram com a invasão da Sociedade

⁶ Nasceu no Chile e naturalizado brasileiro. Desenhista, gravador, pintor e professor da ENBA, de 1891 a 1905.

⁷ Mexicano, naturalizado brasileiro. Escultor, professor na Academia Imperial de Belas Artes e primeiro diretor da recém-instituída Escola Nacional de Belas Artes (entre 1890 e 1915). Os pais dos dois pintores e irmãos foram preceptores das princesas Isabel e Leopoldina, a convite do Imperador dom Pedro II.

Brasileira de Belas Artes por estudantes integralistas. Entre os anos de 1935 e 1941, o Núcleo se instalou na rua São José nº 35 e finalmente, na Praça Tiradentes nº 85.

Frederico Morais, importante crítico da arte brasileira, ressalta a importância da pintura realizada no Rio de Janeiro, especificamente, no Núcleo Bernardelli a partir dos anos 1930, que se caracteriza por ser mais proletária e menos elitista, quando se faz uma analogia com a Semana de 1922 com seu “caráter aristocrático”, ou seja, “enquanto o modernismo de 1922 teve um caráter anárquico, destrutivo, elitista, intelectual, o Núcleo Bernardelli revelava um outro comportamento – aberto, construtivo, coletivo, artesanal.” (MORAIS, 1982, p. 61).

Quirino Campofiorito (1902-1993), pintor, desenhista, escritor, professor e crítico de arte, em prefácio do livro *Núcleo Bernardelli*, do crítico Frederico Morais, tece considerações a respeito da Semana de 1922 e a influência das vanguardas europeias, ao afirmar que

“A Semana de Arte Moderna (1922) define o clima ansioso dos anos vinte até o começo da década de 1940. No Brasil, cabe à geração que surge na década de 1930 a disposição para agir em vista das reformas que se impunham. Fatores sociais e artísticos já então se conjugavam politicamente no comportamento dos jovens. A Semana de Arte Moderna de 1922 surgira sob a influência do modernismo internacional, erudito e elitista, do agrado da reduzida minoria que assumia o guidão da cultura nacional. Promovia essa minoria, de maneira sutil, o desenvolvimento de um progressismo conveniente, sem soluções para a massa impedida de afirmar sua participação decisiva no sistema dominante”. (MORAIS, 1982, p. 11).

O historiador da arte moderna brasileira, Frederico Morais, estabelece uma analogia muito pertinente entre os modernistas de 1922 e o Núcleo Bernardelli, de 1931, a saber:

Intelectuais e eruditos, os modernistas de 1922 e aqueles que os patrocinavam eram oriundos da elite econômica enriquecida com o café. Enquanto Oswald de Andrade se permitia constantes viagens à Europa, em busca das ondas vanguardistas, os artistas que começaram a atuar nos anos 1930, humildes, sem cultura livresca, limitavam-se a pequenos passeios nos fins de semana, nos arredores proletários das grandes cidades: Núcleo Bernardelli, no Rio, Grupo Santa Helena, em São Paulo e já nos anos 1950, o Clube de Gravura e o Ateliê Coletivo. (MORAIS, 1982, p. 17).

O crítico de arte, Mário de Andrade, deixa muito claro que a Semana de Arte Moderna de 1922 simbolizava o poder da burguesia ascendente de São Paulo e da velha aristocracia cafeeira daquele Estado. Morais (1982) realça as origens sociais humildes dos integrantes do Núcleo Bernardelli:

Os artistas-operários dos anos 1930 tinham outra mentalidade e outra formação e outros propósitos. Buscavam uma profissão, queriam fazer da arte uma profissão e ocupar, com ela, um espaço na sociedade, participar da

divisão social do Trabalho. Como lembra Mário Pedrosa, enquanto a atmosfera da Semana era intelectual, nos núcleos artísticos dos anos 30 a atmosfera era profissional; esses novos artistas eram, portanto, concorrentes em potencial. Daí a violência da reação acadêmica. Com efeito, imigrantes ou filhos de imigrantes, oriundos de uma classe média pobre, trabalhavam durante o dia e à noite treinavam o desenho, como caminho para a pintura, dividindo entre si as despesas como pagamento do modelo vivo. Nos fins de semana saíam pelos bairros proletários de São Paulo, Rio, Recife ou Porto Alegre, para pintar ou gravar a realidade ao seu redor. (MORAIS, 1982, p. 28)

Morais ainda advoga a tese de que a década de 1930 foi o ápice do modernismo brasileiro que havia se transferido para a cidade do Rio de Janeiro, “capital política e cultural do país” e a partir daí, os artistas “Nucleanos” expandiram e interiorizaram a arte moderna no Brasil, pois “deslocaram-se para o Sul e para o Nordeste-Norte, divulgando o espírito da arte moderna e quanto mais adentravam o país e se distanciavam dos modelos acadêmicos, mais clara e luminosa ficava sua pintura.” (MORAIS, 1982, p. 82). Ainda no entender do crítico, as décadas de 1930 e 1940 são fundamentais para a disseminação do modernismo e da interiorização com a participação dos artistas do Núcleo, que viajaram pelo país, como “Dacosta, Pancetti, Bustamante de Sá, Rescala, Malagoli, Camargo Freire, Tenreiro, Edson Motta.” (MORAIS, 1983, p. 50). Já a partir dos anos 1950, o modernismo se consolidou e sedimentou-se nas capitais regionais como Belo Horizonte, Curitiba, Porto Alegre, Fortaleza, Recife, dentre outras.

1.7 Diálogos da arte socialmente engajada de Sigaud, Portinari e Tarsila: a representação do trabalho nas décadas de 1930 e 1940.

Os anos de 1930 e 1940 podem ser caracterizados como a fase social do Modernismo brasileiro, voltando-se para as questões políticas e sociais. Neste sentido, “a primeira fase do modernismo pode ser resumida pela orientação no sentido da atualização e do nacionalismo e a segunda fase, já nos anos 1930, a da conscientização, buscando ser uma arte voltada pra o povo, seu tema e espectador ideais.” (ZILIO, 1994, p. 111). O mesmo autor afirma: “Em termos estilísticos, a imagem da segunda fase do Modernismo tem um tratamento mais realista e passa a privilegiar uma temática voltada para retratar o povo em situações de trabalho, nas suas festas e na sua miséria.” (ZILIO, 1982, p. 117).

Ainda conforme Zilio (1982) existe uma dimensão política no modernismo brasileiro, principalmente no que concerne às artes plásticas, bem como uma hegemonia de artistas simpatizantes ou militantes da esquerda entre as décadas de 1930 e 1940, quando a temática

social estava presente em suas obras. Para eles, havia uma necessidade de conscientizar as massas por meio de uma arte mais engajada.

Por conseguinte, os temas sociais apareceram no início da década de 1930 no cenário brasileiro como uma forma de buscar novas linguagens e novos sujeitos e ambientes para as representações artísticas. A opção de Sigaud pelos operários não foi um ato isolado. O movimento modernista dos anos 1920 já apontava para a crítica ao academicismo presente nas artes brasileiras e a necessidade de mudança. E é exatamente neste período histórico que se marca o crescimento de escolas e liceus de artes e ofícios. Muitos dos pintores também possuíam trabalhos ligados, de alguma forma, à industrialização no país, como em pinturas de letreiros, murais, pintura de placas de sinalização, placas de comércios, murais religiosos. (FREITAS, 2010).

Sobre essa temática social na pintura dos anos 1930, a partir de Sigaud, queremos analisar o engajamento e as contribuições de outros artistas modernistas, como Tarsila e Portinari, ambos ligados ao Partido Comunista Brasileiro. Tarsila do Amaral (1886-1973) é considerada um dos grandes nomes da pintura brasileira na primeira fase do modernismo brasileiro. Num primeiro momento, fez uso do cubismo, sem se preocupar com a realidade aparente das coisas, mas se utilizava das cores vibrantes para representar a nossa brasilidade. Em Paris, fez o quadro *A Negra*, de 1923, e é considerada uma das primeiras artistas a pintar o negro na arte brasileira, rompendo com o nosso tradicionalismo, ao resgatar a cultura nativa brasileira.

A artista fez uma ruptura com os valores sociais e estéticos da época, ao representar em suas telas algumas cenas cotidianas do Brasil e suas transformações sociais em decorrência da industrialização, com o intuito de valorização de nossa identidade nacional que, em sua obra, foi desnudada por meio de paisagens, cidades e traços das culturas regionais brasileiras. Segundo Gotlib (1983, p. 35): “O cotidiano é também parte de um ‘jeito de viver’ que inclui, também, a invenção da arte. Nessa atitude de inventar a vida reside uma das propostas ‘revolucionárias’ do modernismo: ‘liberar’ a invenção é ‘viver’ esta liberação.”

A partir da década de 1930, Tarsila cada vez mais engajada politicamente e vinculada ao PCB, se preocupou em registrar em suas telas icônicas a temática social – *Segunda Classe e Operários*, ambas pintadas em 1933. A obra *Operários* representa a diversidade cultural e racial dos trabalhadores que foram para São Paulo, berço industrial do país, em busca de oportunidades de emprego nas fábricas. A tela de 120 cm x 205 cm, com pintura a óleo, foi elaborada após o regresso de Moscou e retrata o período áureo da industrialização brasileira, especificamente, a São Paulo dos anos 1930. A obra “ao retratar diferentes feições dos

trabalhadores das fábricas, várias cores reforçam a miscigenação do povo [...] denuncia como o sistema fabril massifica o cidadão, a ponto de não se conseguir distingui-lo em suas diferenças, agrupando-os numa só categoria.” (ALMEIDA *et al.*, 2022, p. 322) (Figura 2 e Figura 3)



Figura 2. Tarsila do Amaral. Operários (1933)⁸



Figura 3. Tarsila do Amaral. Segunda Classe (1933)⁹

A pintura muralista se difunde de maneira intensa pelo Brasil. Cândido Portinari (1903-1962) se destaca como a principal referência deste tipo de pintura, e se torna, rapidamente, o principal pintor brasileiro a alcançar maior projeção internacional. O seu acervo conta com mais

⁸ Disponível em: <https://www.culturagenial.com/quadro-operarios-de-tarsila-do-amaral/>. Acesso em: 15 mar. 2024.

⁹ Disponível em: <https://www.culturagenial.com/quadro-operarios-de-tarsila-do-amaral/>. Acesso em: 15 mar. 2024.

de cinco mil obras, de pequenos esboços a obras monumentais. Portinari retorna da Europa em 1931 e integra-se ao Movimento Modernista brasileiro; engajado politicamente ao PCB, incorpora a seu trabalho a temática social em seus quadros, como *O lavrador de café*, *Preto na enxada*, *O estivador*, *O sorveteiro*, *Mestiço*, *Retirantes*, *Criança morta*, entre outros. As suas telas exibem a realidade brasileira e expressam as condições aviltantes dos trabalhadores, as mazelas e as abissais diferenças sociais no mundo do trabalho, bem como retratam as manifestações e festas de nossa gente, como na tela *Baile na roça* (1923). Para Abella (2009, p. 242), “Através de sua pintura, Portinari contribuiu na afirmação de uma identidade nacional e exaltação de uma brasilidade, abrangendo diversidades culturais regionais e temas populares e de grupos socialmente marginalizados.”

Ainda sobre as temáticas variadas das obras pictóricas de Portinari, Abella diz:

Em sua maioria caracteriza-se pelo assunto popular e social, como cenas de trabalho, a favela, a morte, os retirantes, os cangaceiros, os tipos étnicos predominantes no Brasil: o indígena, o negro e o mulato. Referentes à cultura e folclore brasileiros, pintou as temáticas: o casamento na roça, o circo, o espantalho, as festas populares, os jogos infantis, os músicos. Outros temas contemplados foram o religioso, a natureza, entre outros. (ABELLA, 2009, p. 261)

O escritor modernista Oswald de Andrade (1890-1954) no ano de 1934 escreveu uma ampla matéria para os jornais do eixo Rio-São Paulo sobre o pintor Portinari, corroborando a tese da não neutralidade da arte, ressaltando o compromisso com a função social do artista:

O Brasil tem em Cândido Portinari o seu grande pintor [...] iniciado na criação plástica e na honestidade do ofício, homem de seu tempo banhado das correntes ideológicas em furacão. Não admitindo a arte neutra, construindo na tela as primeiras figuras do futuro tirânico, os sofrendores e os explorados do capital. [...] Um dia, plástico e vermelho, todos eles reventarão as molduras que os oprimem, todos partirão, as negrinhas, o menino da arapuca, o operário e o sorveteiro, o mestiço, a índia – partirão para o imenso conclave da pintura mural. (ANDRADE, 1934, p.4)

É bastante visível em Portinari, a partir do ano de 1934, como sua arte vai tomando novos rumos, destacando-se a figura humana em suas pinturas, como os negros, os mestiços e os trabalhadores rurais. O reconhecimento internacional deste artista vem com a premiação pelo quadro *Café*, de 1935, pelo Instituto Carnegie de Pittsburg, no contexto da Política da Boa Vizinhança, do presidente Franklin D. Roosevelt, de aproximação com o governo Vargas. Nesta perspectiva, torna-se um grande divulgador do modernismo brasileiro. Para Lourenço (1995, p. 129): “Portinari acena para a questão social, uma vez que magnifica o trabalhador, ao exibi-lo forte, bem nutrido, disciplinado. A tela é apaziguadora do conflito social, pois não mostra as

dificuldades, as causas e os sofrimentos [...] A láurea, embora discutível, funciona como alavanca à carreira de Portinari.” Na mesma linha de pensamento, Coelho (2021, p. 342), afirma: “A tela *Café* tem a particularidade de não apresentar os elementos visíveis do processo de escravidão, atualizando a atividade da colheita do café à contemporaneidade. Os trabalhadores do quadro podem tanto ser escravizados, quanto assalariados.” (Figura 4 e Figura 5)



Figura 4. Portinari. O lavrador de café (1934). Óleo sobre tela, tem dimensões de 100 x 81 x 2,5 cm. Acervo: MASP/SP.



Figura 5. Portinari. Café (1935). Óleo sobre tela. 130 x 195 cm. Acervo: Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Depois da premiação¹⁰ nos Estados Unidos, Portinari irá desenvolver sua obra muralística a partir de 1936, quando faz o painel do Monumento Rodoviário. Para Evangelista (2019), “Portinari realizou composições em azulejos, pastilhas, painéis, mas também afrescos, os quais foram idealizados para edificados como o Ministério da Educação e Saúde, atual Palácio Capanema, a Igreja da Pampulha, o edifício da ONU, entre tantos outros.” (Figura 6)

¹⁰ Com “Café”, que hoje pertence ao Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, o artista conquistou seu primeiro prêmio estrangeiro, a 2ª Menção Honrosa do Carnegie Institute, em Pittsburgh, nos EUA, em 1935. E, até em 1960, dois anos antes de sua morte, ele seguiu pintando essa temática. (FOLHA DE S. PAULO, 2007, p. 7)



Figura 6. Portinari. Painéis em azulejos no Palácio Capanema (1942)¹¹

Em relação à temática social, especificamente, dentro dos quadros do PCB, Portinari foi reconhecido pela agremiação partidária como o artista que melhor conseguiu traduzir a realidade brasileira. “Portinari foi entendido pelo partido como artista cuja estética deveria servir de modelo para os demais pintores comunistas do país, já que havia conseguido captar a essência do brasileiro: a dedicação ao trabalho” (SOARES, 2013, p. 41). Nesta linha de análise, Fabris explica que Portinari criou

Uma visão épica do homem do povo através do enaltecimento do trabalhador. Por meio dessa concepção, o artista se aproxima da poética realista do século XIX, que faz do trabalhador um de seus temas constantes até transformá-lo num compêndio visual de injustiças sociais + heroísmo + dignidade + probidade do trabalho manual. Portinari não estabelece uma distinção muito nítida entre o camponês e o proletário, pois o que pretende é dignificar o tema e, bem mais, denunciar a realidade que lhe serve de inspiração. (FABRIS, 1990, p. 39)

Apesar da grandiosidade da obra portinariana, existem controvérsias entre intelectuais, críticos de arte sobre o seu posicionamento político, como militante do Partido Comunista do Brasil, mas caracterizado como “pintor oficial” do Estado Novo varguista, já que produziu muitas obras para o governo. Essas supostas ambiguidade e falta de coerência são ressaltadas por Amaral (1983, p. 13): “Embora faça suas denúncias, mantém um diálogo com aqueles que são seus compradores. São esses que o sustentam. [...] É uma situação muito contraditória, uma

¹¹ Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao333467/palacio-gustavo-capanema/obras>. Acesso em: 15 mar. 2024.

circunstância bem típica de um país capitalista, subdesenvolvido”. É claro que a sua premiação nos Estados Unidos impulsionou a sua carreira artística e o mecenato da arte brasileira era o próprio Estado autoritário varguista, que ideologicamente precisava realçar uma imagem nacionalista, moderna e progressista, que se estabelecera a partir do pacto das elites, em 1937, quando se inaugurou a ditadura do Estado Novo. Para Bernardo:

A causa deste estigma em relação a Portinari pareceu ter ocorrido muito em função do seu destaque nacional como pintor consagrado e não como um reprodutor da ideologia dominante. Na verdade, sua temática sobre o trabalhador e as figuras populares veio de encontro aos ideais populistas governamentais. (BERNARDO, 2012, p. 100)

Enfim, Portinari representava por meio de sua arte os ideais político-culturais da realidade nacional daquele tempo, sendo que o artista tem um comportamento ambíguo frente ao governo Vargas, devido à sua militância comunista. Para Colar (2007, p. 81): “Embora a serviço do Estado Novo, Portinari manteve a oferta de uma imagem que representava uma nova etapa. Com isso, agradou os ‘patrocinadores’ estatais e ainda conseguiu uma clientela eclética.”

No próximo capítulo, vamos esquadrihar aspectos fundantes da vida e da obra de Sigaud, o arquiteto-pintor. Integrante da segunda geração modernista, no dizer da crítica e historiadora de arte Aracy Amaral, Sigaud, politicamente engajado nos quadros do PCB, dedicou-se a representar o dia a dia dos trabalhadores da cidade e do campo em suas obras nitidamente marcadas por um compromisso com o realismo social e uma crítica às desigualdades vigentes na sociedade brasileira.

CAPÍTULO 2 – ITINERÁRIO DE E. P. SIGAUD E A CONTEXTUALIZAÇÃO DE SUA VIDA E OBRA

2.1 Aspectos da vida e da obra de Sigaud

Eugênio de Proença Sigaud que recebeu a designação de “o pintor dos operários” nasceu a 2 de julho de 1899 no Distrito de Santo Antônio de Carangola, no atual município de Porciúncula, no Estado do Rio de Janeiro e faleceu em 6 de agosto de 1979, na capital do Rio de Janeiro, aos 80 anos. Era filho de Paulo da Nóbrega Sigaud e de Maria de Proença. Segundo o seu biógrafo, Luiz Felipe Gonçalves¹², que em 1981 escreveu o livro *Sigaud, o pintor dos operários*, Sigaud, com apenas quatro anos de idade, juntamente com os seus pais, mudaram-se em 1904 para Belo Horizonte, devido às dívidas contraídas no setor cafeeiro.¹³ O artista gostava de salientar que era “mineiro por devoção”. Na capital mineira, o futuro pintor “fez seus primeiros estudos no Colégio Arnaldo e aos 12 anos foi enviado ao Colégio Salesiano, em Niterói, em regime de internato, de onde fugiu devido à rigidez da escola.” (GONÇALVES, 1981, p. 18).

Ainda sobre os traços biográficos do pintor muralista, Gonçalves afirma que

Em 1920, Sigaud terminara em Belo Horizonte, o curso de Engenheiro Agrônomo. Contudo, seduzia-o a arte e decide partir para a conquista de seus objetivos, chegando em 1921 ao Rio de Janeiro, ingressa no curso livre da Escola Nacional de Belas Artes. Com pouco dinheiro e sem emprego, Sigaud só pode mesmo residir em repúblicas estudantis. [...] Passou a frequentar as aulas de desenho do professor Modesto Brocos, de quem iria assimilar de seu primeiro mestre de arte, as lições de brasilidade que este transmitia a seus discípulos. [...] Retornou à ENBA em 1927 e concluiu o curso de Arquitetura, em 1932” (GONÇALVES, 1981, p. 19-21). (Figura 7)

¹² “Luiz Felipe Fernandes Gonçalves nasceu no Rio de Janeiro em 1951. Em 1975, fez sua estreia com um livro de contos e poesias “Todos os quartos alugados”. Sua amizade com Sigaud data de 1974, em esporádicas visitas que fazia ao pintor em seu Atelier. [...] Luiz Felipe partiu para a ideia de um livro a partir de 1978. O pintor viria a falecer no ano seguinte e em 1980 dedicou-se a um levantamento profundo sobre a obra do artista. É o autor deste livro, destacando-se como comentarista polêmico e revelador de nuances desconhecidas e até pitorescas de E.P. Sigaud. [...] Esta é uma contribuição à conquista de uma parcela de cultura e conhecimento sobre o pensamento essencialmente político de um homem boicotado pela pretensa exuberância de uns poucos apadrinhados do poder.” (GONÇALVES, Luiz Felipe. *Sigaud, o pintor dos operários*. Rio de Janeiro: L.F. Editorial Independente, 1981, p. 118).

¹³ Segundo Nair Batista, em matéria para o jornal *Imprensa Popular/RJ* (1952, p. 12): “O arquiteto e pintor E.P. Sigaud é neto do Dr. Sigaud, que foi um dos fundadores do Instituto dos Cegos do Brasil e da nossa Escola de Medicina, tendo sido ainda o criador da imprensa médica no Brasil, além de médico dos Imperadores da França e de D. Pedro II. A infância do pintor decorreu em Belo Horizonte, que então começava a ser construída e para onde seguira a família em busca de melhores condições de vida. O pai de Sigaud trabalhava então na fundação da cidade. Desde cedo, o meio conservador e clerical em que vivia, agiu sobre o menino desfavoravelmente”.



Figura 7. Sigaud em seu ateliê em 1979. Acervo: Luiz Felipe Gonçalves¹⁴

Sigaud foi casado durante 45 anos com Sylvia Cabofigne Tassano Sigaud, de origem italiana e da Riviera francesa, de cuja união nasceram os filhos Paulo (1937), arquiteto e Maria Andrea (1941), pintora.

2.2 A formação acadêmica e profissional do arquiteto-pintor

Sobre a formação profissional do pintor muralista, Sigaud concluiu o curso de Engenheiro agrônomo em 1920, na capital mineira, sem pretensões de trabalhar na área. Há registros de que desde criança teve contato com as artes e demonstrava interesse por essa área, e mais tarde, fica explícito quando decide se mudar para a capital federal no ano de 1921, com a disposição de ingressar no curso livre da Escola Nacional de Belas Artes. Nesta importante instituição, até o ano de 1923, fez os estudos artísticos e, especificamente, as aulas de desenho e pintura com o já consagrado professor Modesto Brocos (1852-1936), de nacionalidade espanhola, que havia sido seduzido pela pintura mural e que começou a difundir essa arte junto a seus alunos, bem como as representações da temática nacional, ou seja, o processo de miscigenação e o cotidiano da sociedade brasileira. A influência do Mestre Brocos sobre Sigaud e seus colegas foi marcante, como ratificou Sigaud, em entrevista concedida ao *O Globo*, no ano de 1972¹⁵:

¹⁴ GONÇALVES, Luiz Felipe. *Sigaud, o pintor dos operários*. Rio de Janeiro: L.F. Editorial Independente, 1981, p. 74

¹⁵ *O Globo*. Eugênio Sigaud: 50 anos de pintura. Rio de Janeiro. 27 ago. 1972.

Em 1921 entrei para a Escola de Belas Artes, no Curso Livre, regido por Brocos, onde encontrei um grupo rebelde à velha tradição do acadêmico e, juntos iniciamos a luta pela Arte Moderna. Do grupo participavam Quirino Campofiorito, Reis Júnior, Bampi, Quirino da Silva, Alberto Dezon e Oswaldo Goeldi.

Sigaud, conhecido principalmente por suas obras artísticas que destacam o trabalhador brasileiro, teve uma trajetória profissional multifacetada. Antes de se estabelecer como arquiteto-pintor, Sigaud trabalhou como topógrafo no desmante do Morro do Castelo, um dos marcos de fundação da cidade, num evento significativo na história urbana do Rio de Janeiro. A segunda e definitiva demolição se iniciou em 1921 e se estendeu até 1922 - amplamente debatida por políticos e intelectuais da época¹⁶ - a qual foi marcada por grandes transformações urbanísticas que visavam modernizar a cidade, mas também gerou controvérsias quanto às suas consequências sociais e culturais, ao apagar parte de sua história colonial.

O Morro do Castelo, no centro do Rio de Janeiro, era um local histórico e que abrigava edifícios coloniais importantes, mas era ocupado também à época por cortiços, considerados pelas elites cariocas como um problema urbanístico e além do mais, neste local residiam os negros e os pobres, considerados indesejáveis aos olhos das elites. Como já analisado em outra seção deste trabalho, no início do século XX, o Rio de Janeiro passava por uma série de reformas urbanas de Pereira Passos, para materializar a ordem burguesa, com o objetivo de modernizar a cidade e melhorar as condições sanitárias, em consonância com as ideias higienistas da época. “A tentativa de apagamento da imagem colonial e o anseio de transformar o Rio em uma ‘Paris dos Trópicos’, propiciou mudanças físicas, como a derrubada de morros, cortiços e edifícios que foram vistas como destoantes da nova imagem europeizada de capital” (BISPO, 2022). O prefeito Carlos Sampaio, dando continuidade a essa política de higienização e modernidade da cidade, determinou o desmante do Morro do Castelo, ação que ocorreu entre 1921 e 1922 e que visava abrir espaço para novas avenidas e áreas de expansão urbana. Ainda segundo Bispo (2022): “O arrasamento do Morro do Castelo pariu novos desertados da cidade. Aos removidos, em sua maioria de classes populares, restaram os cortiços, o subúrbio ou as ocupações das encostas dos morros, sobretudo do Centro e do subúrbio da Zona Norte.”

¹⁶ Um dos críticos de seu desmante foi o escritor Lima Barreto, que escreveu um artigo, na revista *Careta*, de 28 de agosto de 1920, intitulado *Megalomania*, no qual chamava atenção para o descaso com a precariedade das habitações da população mais pobre, considerando que, por consequência, deixaria milhões de desabrigados. Havia ainda aqueles que questionavam o contrato firmado com a empresa para a execução do desmante, que atendia a interesses particulares. A ânsia pela modernidade calou as vozes dissonantes e o morro foi por água abaixo literalmente, destruído. (FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL, 2020).

Eugênio Sigaud, foi contratado como topógrafo por uma empresa particular para trabalhar no mencionado empreendimento. Embora fosse uma obra de engenharia, certamente, o artista não deixou de observar as implicações sociais e culturais desse processo. Este período de sua vida pode ter alguma influência na posterior dedicação a temas sociais em sua pintura, especialmente a representação da classe trabalhadora e suas condições de vida. No ano seguinte ao desmonte, em 1923, Sigaud pintou o quadro intitulado *Morro do Castelo*¹⁷ para registrar a traumática e contraditória modernização da cidade. É uma obra significativa tanto do ponto de vista artístico quanto histórico. Ele preserva a memória de uma parte importante da cidade do Rio de Janeiro e nos convida a refletir sobre as mudanças urbanas e seus impactos sociais. O quadro mostra uma vista do Morro do Castelo antes de sua demolição. A composição é centrada na Igreja de São Sebastião, um dos marcos históricos do morro, com suas duas torres que se destacam no cenário. A perspectiva é uma visão panorâmica que inclui tanto a igreja quanto as construções ao redor, proporcionando uma visão detalhada do ambiente urbano da época. Há uma sensação de nostalgia e melancolia ao observar o quadro, sabendo que o local representado tinha sido em demolido no ano anterior. (Figura 8 e Figura 9).

¹⁷ O quadro *Morro do Castelo* estava de posse de um colecionador particular do Rio de Janeiro e foi à leilão no ano de 2018. Disponível em: <https://www.conradoleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=3930870&ctd=75>. Acesso em: 15 mar. 2024.



Figura 8. Sigaud. Morro do Castelo, 1923¹⁸.



Figura 9. Sigaud. Morro do Castelo, 1923. Destaque para a assinatura de Sigaud na mencionada obra

¹⁸ Disponível em: <https://www.conradoleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=3930870&ctd=75>. Acesso em: 15 mar. 2024.

Sobre a trajetória de Sigaud, Quirino da Silva¹⁹, pintor, escultor, desenhista, jornalista e crítico de arte que conviveu com ele na ENBA, ressalta a custosa e penosa vida do “pintor dos operários” naqueles tempos: “Ele morava na rua Senador Dantas, numa casa de cômodos, como são designadas essas casas de habitação coletiva no Rio, num quartinho, juntamente com um rapaz que tocava saxofone. Era um quartinho que mal acomodava os dois. Mesmo assim, Sigaud pintava dentro dele telas de um e até de dois metros.”

Logo depois, Sigaud cursou Arquitetura na ENBA no período de 1927 a 1932, o que contribuiu de uma forma decisiva para a sua incursão e defesa da arte moderna brasileira. Imediatamente, abre um escritório de projetos e começa a atuar profissionalmente como arquiteto, principalmente na cidade do Rio de Janeiro, tendo projetado várias obras públicas e particulares, sendo responsável diretamente pelo projeto, fundação, construção, bem como da decoração.

Ainda quando cursava o curso livre na ENBA, Sigaud, no ano de 1923, participou pela primeira vez da exposição no Salão Moderno da Primavera, da Guanabara e no ano seguinte, marcou presença no Salão Nacional de Belas Artes (SNBA), a partir daí, entre os anos de 1952 a 1966, teve participação nos Salões de Arte Moderna. Há de se ressaltar que Sigaud no SNBA conquistou as Medalhas de Bronze (1936) e de Prata (1942), com a obra *A Estátua do Comércio e a Rua*, trabalho em encáustica. Outras premiações importantes dessa conjuntura foram a Menção Honrosa, recebida em 1939, pelo quadro *Êxodo dos Escravos*, numa exposição do Museu Riverside, de New York e a Medalha de Bronze, em 1940, na Exposição do Bicentenário de Porto Alegre. No ano de 1941, faz uma exposição no Hall do Palace Hotel, marcando o reinício das atividades do Núcleo Bernardelli, do qual é um dos fundadores. Há de se ressaltar ainda, em 1943, em plena Segunda Guerra Mundial, Sigaud apresentou alguns trabalhos de desenho numa Mostra que ocorreu na ABI, visando a promoção *Campanha do Bônus de Guerra*, com o intuito de colaborar com a Força Expedicionária Brasileira na Campanha dos Aliados na Itália.

Em entrevista a Celina de Farias (1972, p. 36), quando completava 30 anos de seu trabalho profissional, Sigaud traz à tona a sua contundente opinião sobre o papel da ENBA, onde estudou. O pintor afirma que não sofreu influência da ENBA em seus quadros, mas manifesta as influências dos pintores impressionistas em sua obra. Vejamos:

¹⁹ SILVA, Quirino. *Notas de Arte*. São Paulo. Diário da Noite/SP n. 10.425, 27 jan. 1959, p. 4.

Quando cheguei ao Rio, já vim, pode-se assim dizer, “formado”, com uma cultura da pintura moderna da época, influenciado por todos aqueles impressionistas, Cezanne, Monet, etc. Além disso, mantinha contato com pessoas ligadas a essa pintura, portanto, não assimilei a influência do “Acadêmico”.

Couri (1981, p. 41) afirma que Sigaud elaborou uma lista datilografada, datada de 1978, sobre os artistas preferidos: Di Cavalcanti, Santa Rosa, Renoir, Visconti, Chagall, Goeldi, Siqueiros, Rivera, Orozco, Aleijadinho, Portinari, o ex-genro Roberto Magalhães, Munch, Bustamente Sá e Pancetti, Picasso.

É importante ainda ressaltar que Sigaud durante o seu curso de Arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes – ENBA – manteve contatos com importantes artistas e intelectuais daquela época. Este período formativo não apenas moldou suas habilidades técnicas, mas também ampliou sua visão e as perspectivas artísticas e sociais, preparando-o para uma carreira marcada pela sensibilidade social e pela inovação estética. Os métodos de ensino da ENBA eram tradicionalmente baseados nos cânones acadêmicos europeus, com ênfase em técnicas clássicas. Contudo, o período de Sigaud na escola coincidiu com uma era de transformação na arte brasileira, marcada pelo surgimento do Modernismo, que buscava romper com essas tradições e explorar novas formas de expressão. Sigaud, entre 1927 e 1932, durante o curso, teve oportunidade de estabelecer contatos com vários intelectuais, inclusive foi contemporâneo de Oscar Niemeyer na referida escola, um dos mais influentes arquitetos modernistas do mundo. Neste período, Sigaud teve interações significativas com pessoas que frequentavam os círculos culturais do Rio de Janeiro, ambientes férteis, que proporcionavam um intercâmbio de ideias, enriquecendo assim sua visão artística e social. O contato com Portinari teve um impacto significativo, ambos pintores comunistas, que compartilhavam uma visão similar sobre o papel da arte como instrumento de denúncia social e celebração da cultura popular. A obra de Sigaud, principalmente aquela cuja temática é o trabalhador brasileiro, marcada pela sensibilidade social e pela inovação estética, permanece como um testemunho do impacto duradouro na arte moderna brasileira.

No ano seguinte ao falecimento de Sigaud, é realizada a Exposição póstuma intitulada *Desenhos de Sigaud*, na Galeria Andrea Sigaud, no Rio. É importante frisar os comentários feitos pelo amigo de toda uma vida, o pintor Quirino Campofiorito: “Pela alta qualidade plástica que o individualiza, iguala-se Sigaud a outros grandes nomes desenhadores de nosso país, como o foram Guignard, Goeldi e Portinari”, conforme assinala Gonçalves (1981, p. 109).

2.3 Partido Comunista do Brasil: origens, participação e militância de artistas plásticos.

Inaugura-se a partir do início dos anos 1930, segundo alguns críticos de arte, uma nova fase no âmbito cultural do país. Existem novas demandas das classes sociais e o proletariado urbano vai sendo formado, paulatinamente. Os artistas plásticos capturam esse novo momento da realidade brasileira, ou seja, a emergência do trabalho passa a ser um tema crucial dessa nova geração artística. “Do ponto de vista formal, exige-se uma pintura mais despojada e econômica, menos experimental, mais realista.” (MORAIS, 1982, p. 15).

O ano de 1933 será marcado também por um maior engajamento de nossos artistas plásticos, em decorrência de duas conferências: a de Tarsila do Amaral, sobre a arte proletária, e a de Siqueiros, sobre o muralismo mexicano. Segundo Coelho (2021, p. 336), “A exposição das obras *Operários* e *Segunda Classe*, de Tarsila do Amaral, chamaram a atenção de Di Cavalcanti que escreveu uma crítica manifestando sobre o pró-engajamento social dos artistas nacionais” e o pintor ainda afirmaria no *Diário Carioca* de 15 de outubro de 1933 que “a arte de nossa época tem que ser revolucionária. O que há de vivo no mundo é a revolução.” (AMARAL, 1975, p. 479). No artigo citado, o referido pintor carioca utiliza de conceitos fundantes do marxismo para explicar os antagonismos e as lutas de classe na sociedade brasileira do início dos anos 1930. Deixa claro que a arte deve ser um reflexo direto da situação econômica e por isso deve ser revolucionária, ou seja, “A arte é uma criação e o artista tem que ir para as massas, ao conhecimento das razões.” (AMARAL, 1975, p. 479).

Tarsila, ligada politicamente ao PCB, pintou as duas obras mencionadas num momento político-social crucial, em que se consolidava o capitalismo industrial no país, com um grande fluxo migratório campo-cidade e de exploração da força de trabalho.

Assim, justifica-se nesta dissertação a afirmação de que, a partir dos anos 1930 consolida-se junto aos pintores brasileiros uma reflexão mais densa sobre a “função social da arte”, que captura e expressa artisticamente as lutas sociais de nossa gente. As vanguardas negavam a arte pura e buscavam ‘dessacralizar’ a arte fazendo com que ela fosse aplicada à vida material, sendo o artista alguém que participava ativamente para a transformação do mundo. O muralismo mexicano de Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Siqueiros influenciará artistas de várias partes do mundo. Entre nós, as palestras de Siqueiros em São Paulo e Rio de Janeiro, no ano de 1933, serão decisivas para despertar o engajamento social de vários de nossos pintores modernistas. No entendimento de Evangelista (2020, p. 66): “A arte de Siqueiros e seu ideal de integração da arte latino-americana, sua concepção do artista como

um educador social, combinada ao entendimento da arte como um instrumento político deu muito significado a sua passagem pelo Brasil.”

Sigaud se apropria desses conceitos da vertente mexicana em sua obra, como se vê em sua fala: “Não é perdoável que nossos pintores deixam ir protelando um movimento educativo dos artistas e do povo nesse sentido (o da decoração mural) pois é necessário realizar esta campanha para que o público se eduque.”²⁰ Enfim, depreende-se da afirmação acima que Sigaud tinha plena consciência da função social da arte e da própria realidade social e política de seu tempo e se mostra engajado nessa “missão” educativa.

Neste trabalho, queremos discutir a arte como formação política, destacando-se a pintura militante de filiados do PCB. É preciso resgatar as origens do PCB²¹ (Partido Comunista do Brasil), fundado em 25 de março de 1922, em Niterói/RJ, de acordo com as 21 condições fixadas pela III Internacional. A maioria dos seus fundadores eram artesãos e trabalhadores qualificados, militantes anarquistas, convertidos ao comunismo após a vitória da Revolução bolchevique de 25 de outubro de 1917. As ideias e a cultura comunista encontraram eco e adeptos a partir da década de 1920. Segundo os historiadores Napolitano e Sá Motta (2013, p. 10), “inicialmente, sua influência se restringiu a pequenas camadas sociais das principais zonas urbanas, mas, com a adesão de Prestes, o Partido Comunista ganhou condições de crescimento para além das suas bases originais”.

Em cumprimento à legislação pertinente, o partido foi registrado como entidade civil, mas o período de legalidade durou apenas quatro meses. Em decorrência do Levante do Forte de Copacabana²², o país mergulhou no Estado de Sítio e, como consequência, o Partido foi fechado, passando a atuar na ilegalidade, tendo vários de seus membros presos. Após esse episódio e até o ano de 1945, o Partido Comunista do Brasil ficou apenas um breve período de

²⁰ Op. cit. Meneguello, 2014, p. 37

²¹ PCB, partido político de âmbito nacional fundado em março de 1922 com o nome de Partido Comunista do Brasil e tendo por sigla PCB. Atuou durante a maior parte de sua existência na ilegalidade. A alteração do nome para Partido Comunista Brasileiro (PCB) ocorreu durante a conferência nacional realizada em agosto de 1961, com a finalidade de facilitar o registro eleitoral do partido e a sua legalização. [...] Em fevereiro de 1962, o grupo liderado por João Amazonas, Grabois e Pomar convocou uma conferência nacional extraordinária de oposição ao “partido prestista” e fundou uma nova organização com o nome de Partido Comunista do Brasil, adotando a sigla PC do B e vinculando a sua orientação à política da China Popular. (*Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro pós-1930*. Rio de Janeiro: FGV/CPDOC, 2010).

²² Um dos episódios do movimento tenentista foi A Revolta do Forte de Copacabana, ocorrida a 5 de julho de 1922. O clima de ofensas, falsas ou verdadeiras, ao Exército e a repressão contra o Clube Militar levaram os jovens “tenentes” a se rebelar, como um protesto destinado a “salvar a honra do Exército”. (FAUSTO, 2001, p. 307)

existência legal, entre janeiro e agosto de 1927, quando foi aprovada a Lei Celerada²³, em 12/8/1927, que veio por fim à atuação legal do PCB. Não restou outra alternativa às suas lutas, as quais foram travadas na clandestinidade. Segundo Rodrigues²⁴ (1986, p. 365): “Até aproximadamente começos de 1926, o PCB funcionou como um grupo de propaganda, divulgando notícias sobre a revolução russa, combatendo os anarquistas e os socialistas, tentando dar a seus próprios quadros e militantes uma formação marxista-leninista”. Posteriormente, inicia-se um movimento no sentido de conquistar os sindicatos que eram dirigidos pelos anarquistas ou reformistas. A chegada de Luiz Carlos Prestes ao Partido, em 1934, provocou grandes reviravoltas, principalmente com a adesão de segmentos militares, oriundos de classes médias que acabaram por assumir posições de comando no PCB em detrimento das lideranças dos trabalhadores de origem popular. Isto posto, a partir da década de 1930, o partido adota uma plataforma nacionalista, ficando assim mais nítida a participação de elementos de classe média na direção partidária, ou seja, intelectuais (jornalistas e professores), profissionais liberais (médicos e advogados), pequenos industriais e comerciantes, funcionários públicos, militares (capitães e tenentes), etc, principalmente nos grandes centros urbanos e especialmente na capital federal, Rio de Janeiro.

Em 1941, iniciam-se os movimentos de grupos isolados no Rio de Janeiro, São Paulo e Bahia, visando à reorganização do partido. Na prisão desde o início de 1936, o principal líder comunista, Luís Carlos Prestes (1898-1990), mantinha seu prestígio entre os membros do partido.

É importante destacar que nessa conjuntura do Estado Novo, no início dos anos 1940, à medida que o PCB estava se reestruturando na clandestinidade (obviamente na ilegalidade, já que vigorava a autoritária *Constituição de 1937*, apelidada de *Polaca*, outorgada em 10/11/1937 e por meio do Decreto-lei nº 37, de 2/12/1937 que havia extinto todos os partidos políticos brasileiros), ia ganhando adeptos junto aos intelectuais, bem como junto às classes populares, que resistiam ao Estado autoritário varguista. O Partido Comunista do Brasil realçava a importância da arte como um instrumento de luta revolucionária e segundo FORTE (2017, p. 12), “A temática social, com ênfase na diferença de classes ou nos trabalhadores urbanos das

²³ Sobre esses episódios de perseguições ao Partido Comunista do Brasil, ver o verbete do PCB no Atlas da FGV, disponível em: <https://atlas.fgv.br/verbetes/partido-comunista-do-brasil>. Acesso em: 25 mar. 2023.

²⁴ RODRIGUES, Leôncio Martins. O PCB: os dirigentes e a organização. In: FAUSTO, Boris. *História Geral da Civilização Brasileira – III O Brasil Republicano – Sociedade e Política (1930-1964)*. 3. ed. São Paulo: Difel, 1986.

fábricas ou rurais, a partir de uma representação mais ou menos realista, dependendo do artista, foi estimulada e a arte tomada como uma arma de combate na luta de classes.”

A participação de Eugênio Sigaud no Partido Comunista do Brasil foi bastante intensa nos anos de ilegalidade do partido. Seus desenhos e pinturas com motivos proletários estavam sempre presentes nos jornais ligados ao PCB, tais como “A manhã”, “O Radical”, “Tribuna Popular” e “Imprensa Popular”, sempre aclamado nestas publicações como o “Artista do Povo”. Estas menções não eram muito comuns nas demais publicações jornalísticas da época (Meneguello, 2014).

Entre as décadas de 1930 e 1950, o Partido Comunista Brasileiro (PCB) exerceu uma certa influência sobre a produção artística no Brasil, promovendo uma estética alinhada aos princípios do realismo social. Esta abordagem visava retratar as condições de vida da classe trabalhadora e denunciar as injustiças sociais. Artistas como Eugênio Sigaud, Cândido Portinari e Tarsila do Amaral foram influenciados por essas ideias e integraram elementos do realismo social em suas obras, enfatizando as questões sociais e políticas do Brasil, ou seja, capturaram por meio de suas obras, as realidades da vida dos trabalhadores brasileiros e também serviram de conscientização e mobilização política. Esta estética defendia uma arte acessível e compreensível para o povo, que retratasse suas lutas e aspirações, incentivando a conscientização política e a solidariedade de classe. O partido via na arte uma ferramenta para a mobilização e educação das massas.

Enfim, o PCB, desde a sua fundação, em 1922, sempre foi um defensor da arte como um meio de expressão política e de formação junto ao povo, para conscientização sobre as questões políticas e sociais. Para Soares (2013, p. 41), “os artistas ligados ao PCB acabaram por elaborar uma cultura visual que foi apropriada, compartilhada e veiculada dentro da organização, tendo as imagens funcionadas como objetos/artefatos de mediação de significados e valores da cultura política comunista.” Assim, há de se enfatizar a força do Partido Comunista do Brasil e a contribuição significativa de seus intelectuais e militantes no cenário cultural brasileiro. Ainda segundo Soares (2013, p. 41), “As obras dos militantes que foram apropriadas pelo PCB questionavam e concorriam com imagens há muito consolidadas no pensamento social brasileiro.”

A destituição de Vargas em 29 de outubro de 1945 significou o fim do Estado Novo (1937-1945). De olho nas eleições que ocorreriam em 2 de dezembro de 1945, O PCB ajustou um discurso de linha política moderada, ou seja, começou a defender a “união nacional” em prol da solução dos graves problemas nacionais por meio de ações pacíficas.

Nos anos de 1945 e 1946 são registradas várias manifestações de Sigaud em apoio ao PCB, tal como o apoio público, juntamente com outros artistas, ao líder Luís Carlos Prestes. Ainda em 1945, Sigaud atua como professor na Escola do Povo²⁵, ligada ao PCB, e participa de manifestações contra a violência empregada aos trabalhadores, que reivindicavam melhores condições de vida e de trabalho. Em outubro de 1946, organiza excursões de pinturas ao ar livre no Rio de Janeiro, em que a venda dos quadros seria revertida aos jornais ligados ao PCB (Meneguelo, 2014). Também ilustrou artigos de jornalistas comunistas publicados em jornais da época.

O artista E.P. Sigaud, militante do Partido Comunista do Brasil (PCB), ateu por convicção, hostil à Igreja Católica e com duras críticas às demais religiões, ao longo de sua vida mostrou-se o que é ser na prática um democrata. Uma vez que se casou com uma mulher católica (Sylvia Tassano), os dois filhos (Paulo, arquiteto e Maria Andrea, pintora) foram batizados no catolicismo. Era irmão do bispo Dom Geraldo de Proença Sigaud (1909-1999), um reacionário que pode ser enquadrado no espectro da direita²⁶, anticomunista praticante, autor do livro *Catecismo anticomunista*, além de ter sido um dos fundadores TFP – Tradição, Família e Propriedade²⁷. Apesar das profundas diferenças ideológicas, o irmão Dom Geraldo²⁸ contratou Sigaud, arquiteto e pintor, para realizar pinturas murais no interior, bem como a intervenção arquitetônica da Catedral Metropolitana de Jacarezinho, no norte do Paraná: trabalho que durou de 1954 a 1957, onde realizou 600 m² de pintura mural, ratificando o seu compromisso social em uma composição artística nada convencional. Sigaud aceitou a encomenda do irmão, pois de acordo com Evangelista (2021, p. 164): “Considerando sua defesa ao muralismo, à popularização da arte, à liberdade de criação e ao fazer artístico como ato

²⁵ “A Escola do Povo foi uma derivação do Comitê Democrático dos Artistas Plásticos. A formação de Comitês Democráticos foi uma estratégia adotada pelos membros do PCB, a partir de 1945, para conquistar a aproximação das bases, na identificação de suas demandas como também por meio da capacitação técnica e político-cultural”. (EVANGELISTA, 2020, p. 78)

²⁶ Em entrevista a Alberico Souza Cruz, na página amarela da Revista Veja em 1970, Sigaud aceita que o classifiquem de “Bispo da direita”. VEJA (1970, p. 3)

²⁷ A Sociedade Brasileira de Defesa da Tradição, Família e Propriedade – TFP – é uma “Associação civil de âmbito nacional fundada em 1960 por Plínio Correia de Oliveira, com o apoio do bispo Dom Geraldo Proença Sigaud, de Diamantina/MG. A organização tem por objetivos “combater a vaga do socialismo e do comunismo e ressaltar, a partir da filosofia de São Tomás de Aquino e das encíclicas, os valores positivos da ordem natural, particularmente a tradição, a família e a propriedade.” (*Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro pós-1930*. Rio de Janeiro: FGV/CPDOC, 2010).

²⁸ Dom Geraldo de Proença Sigaud (1909-1999) natural de Belo Horizonte, foi ordenado sacerdote em 1932. Em 1947 foi sagrado Bispo diocesano de Jacarezinho/PR (1947-1961) e mais tarde Arcebispo Metropolitano de Diamantina/MG (1961-1980). Dom Geraldo, que iniciou seu convívio com Plínio na década de 1930, se desligou oficialmente da TFP em 2 de outubro de 1970.

político, a oportunidade para pintar a catedral de Jacarezinho era bastante atraente”. Sob a ótica desse prisma, é bom frisar a autenticidade intelectual de Sigaud com as causas que defendia, ao receber uma encomenda de um bispo reacionário: “As pinturas murais nessa catedral demonstram que Sigaud não renunciou a valores artísticos e políticos que defendeu durante toda a sua carreira artística: a liberdade de criação, o compromisso social e a arte moderna”. (EVANGELISTA, 2021, p. 171).

Ainda segundo Evangelista (2020, p. 111):

Na composição dos seus 600 m² de pinturas murais para a catedral de Jacarezinho, Sigaud deixou marcas profundas da sua passagem pelo norte do Paraná. Por meio de uma apropriação original da narrativa religiosa, reafirmou muitos traços de sua personalidade artística. Primeiramente, pôde colocar em prática, de um lado, suas habilidades de arquiteto-pintor ao promover a harmonização do conjunto arquitetura-arte, sem perder de vista a relação corporal do público com a obra, e de outro, afirmando seu compromisso social e sua visão crítica do sagrado, nas composições nada convencionais dos motivos religiosos. (Figura 10)



Figura 10. Pinturas murais de Sigaud na Catedral Metropolitana de Jacarezinho- PR (1954-1957)²⁹.

²⁹ EVANGELISTA, Luciana de Fátima Marinho. *Arte para ser vista e admirada: a pintura mural de Eugênio de Proença Sigaud a partir da catedral de Jacarezinho, Paraná*. Tese de Doutorado – Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2020, p. 198.

Não nos cabe aqui fazer uma análise desta grande obra mural de Sigaud em Jacarezinho, pois este foi o objeto de pesquisa de doutorado de Evangelista³⁰. A autora fez uma pesquisa detalhada com o rigor acadêmico necessário e uma análise primorosa da obra sigaudiana, explorando com maestria as nuances e os simbolismos presentes no mencionado trabalho em Jacarezinho. Esta notória pesquisa é a referência essencial para os futuros estudos sobre a trajetória de Eugênio de Proença Sigaud e a pintura mural no Brasil.

Em carta endereçada ao amigo e crítico de arte, Quirino Campofiorito, no ano de 1956 e publicada em *O Jornal*, do Rio de Janeiro, Sigaud manifesta uma grande satisfação com o seu trabalho mural na cidade paranaense:

Será a decoração mural a única possibilidade de o artista ter a sua obra vista e admirada por multidões, as quais, com muito maior curiosidade, indaguem sobre, contudo do que presenciam pintado nas paredes. Isto não acontece com as nossas telas que vão para os museus e para as galerias particulares, onde poucos as veem e raramente. (op cit. Evangelista, 2019).

Entretanto, após o término de seu trabalho mural em Jacarezinho, “Eugênio Sigaud não recebeu tantas encomendas de pinturas murais porque o grande protagonista de sua pintura era o trabalhador insubordinado ao patrão. [...] porque o particular não mandava fazer composições com operários.” (CAMPOFIORITO, 1982, p. 132).

2.4 Exposição dos artistas plásticos do Partido Comunista Brasileiro

A priori, cabe ressaltar que o comprometimento social e político e a função social da arte de Sigaud se deve, certamente, a sua militância política no campo da esquerda, ou seja, de sua filiação ao Partido Comunista do Brasil (PCB) após o fim da ditadura do Estado Novo, certamente no pós-1945.³¹ Ele foi um dos organizadores da famosa exposição dos *Artistas*

³⁰ EVANGELISTA, Luciana de Fátima Marinho. *Arte para ser vista e admirada: a pintura mural de Eugênio de Proença Sigaud a partir da catedral de Jacarezinho, Paraná*. Tese de Doutorado – Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2020.

³¹ Em verdade, não existem registros sobre a data exata da filiação de Sigaud aos quadros do Partido. Na época da mencionada Exposição do Partido, vários intelectuais se filiaram e tiveram seus nomes publicizados nos órgãos de imprensa do PCB, como é o caso de Quirino Campofiorito, destacado na *Tribuna Popular* em 9/1/1946, mas o nome de Sigaud não figurou entre estes novos filiados. O seu filho Paulo Sigaud, em entrevista já mencionada neste trabalho, desconhece o momento da filiação, mas revela que o pai participou de campanhas eleitorais em prol do Partido na década de 1950, inclusive com pichações nas ruas do Rio de Janeiro. Inclusive, fez o quadro *O Pichador da paz*, em que mostra um homem escrevendo paz no muro.

Plásticos do PCB. Sigaud afirmou, em 1975, trinta anos após a realização do mencionado evento, conforme o seu biógrafo: “Militei até mesmo depois de 1945, contudo, aquela exposição do Partido representou a força social da arte que vinha sendo executada por mim: eu retrato até hoje a miséria de nossa classe inferior; minha pintura é da linha socialista, como pode ser observado, não mudei de lá para cá.” (GONÇALVES, 1981, p. 38).

A referida exposição dos *Artistas plásticos do Partido Comunista* em 1945 reuniu cerca de 85 artistas plásticos e pintores como Clóvis Graciano, Portinari, Sigaud, Campofiorito, Heitor dos Prazeres, José Pancetti, Mário Zanini, Bustamante Sá, entre outros. Para Forte (2017, p. 1232), a Exposição foi um “Empreendimento inédito no gênero, pela quantidade e qualidade das obras, onde os artistas plásticos ofereceram ao Partido sua contribuição, afirmando a solidariedade na luta pela democratização do país e melhoria das condições de vida do seu povo”. (Figura 11)



Figura 11 - Retrato de Luiz Carlos Prestes – Ponta Seca, 1945 por Sigaud. Fonte: livro Sigaud: o pintor dos operários.

Dentre os objetivos da Mostra, encontram-se o levantamento de recursos financeiros por meio da venda de obras de arte que seriam destinados à imprensa popular do partido³², bem como sensibilizar o TSE para trazer o PCB de volta à legalidade, depois de 18 anos de ações políticas na clandestinidade. Sigaud, conforme noticiário da imprensa da época, apresentou nesta Exposição um retrato do líder Luís Carlos Prestes. A exposição foi realizada na sede da livraria e editora carioca Casa do Estudante do Brasil, no Rio de Janeiro, em 25/10/1945, quase às vésperas das eleições presidenciais de 2/12/1945, em que o engenheiro Yeddo Fiuza (1894-1975) candidatou-se pela legenda do partido. Cabe lembrar que o Partido Comunista do Brasil havia solicitado ainda em setembro de 1945 junto ao Tribunal Superior Eleitoral o seu registro, o qual foi concedido, em caráter provisório, dois dias após a mencionada exposição e de forma definitiva, em 10/11/1945. Os comunistas tiveram menos de 20 dias para realizar a campanha eleitoral e foram bem-sucedidos, sendo que obteve 10% do total de votos, elegendo ao Senado, o “Cavaleiro da Esperança”, Luís Carlos Prestes e 14 deputados federais, dentre estes, o escritor baiano, Jorge Amado. O pintor Portinari³³ que concorreu a uma vaga à Câmara Federal, não se elegeu. Segundo Rodrigues (1986, p. 411), “O candidato do PCB à Presidência da República, Yeddo Fiuza obteve 10% dos votos (569 mil) contra 55% de Dutra e 35% do Brigadeiro Eduardo Gomes. Nas eleições de janeiro de 1947, o PCB foi o quarto partido em número de votos, obtidos principalmente nos meios urbanos”.

Ainda sobre a exposição, segundo Coelho (2021, p. 329), “a organização do evento ficou a cargo de Oscar Niemeyer, Portinari, Sigaud, Campofiorito, Deveza, dentre outros [...] Era crescente o engajamento político e social dos pintores e intelectuais nos anos 1930, 1940 e 1950.” O pintor Raul Deveza, um dos membros integrantes da referida Comissão Organizadora, falou à Tribuna Popular³⁴ sobre as expectativas da Exposição dos Artistas Plásticos Comunistas:

³² “Inauguração no próximo dia 20 de outubro da grande Exposição Artistas Plásticos ao PCB. Pela primeira vez no Brasil artistas plásticos das mais variadas tendências vão apresentar seus trabalhos em benefício de um Partido, reunidos em torno de uma mesma grande ideia, a união nacional dos brasileiros para a Democracia e o Progresso de nossa Pátria”. (*Tribuna Popular*. Grande exposição de artistas plásticos em benefício do Partido Comunista. Rio de Janeiro. 15 out 1945).

³³ “Cândido Portinari, que além de ativo militante, fora professor na Escola do Povo, ligada ao Partido. Ademais, o artista incorporava a temática social em sua obra arraigada na valorização do homem simples e trabalhador. [...] Artista realista, reafirmou em várias oportunidades seu compromisso como uma expressão de caráter nacional e social, chegando a reivindicar um lugar para os artistas figurativos, em 1951”. (FORTE, 2017, p. 9)

³⁴ GRANDE EXPOSIÇÃO de artistas plásticos em benefício do Partido Comunista. Tribuna Popular. Rio de Janeiro. 16 out 1945.

Esta é a primeira vez em que os artistas vão se reunir numa exposição coletiva, sem brigas e sem discórdias, pois não haverá divisão entre modernos e clássicos, todos com o mesmo objetivo e um ideal comum, que é o de contribuir para o Partido Comunista do Brasil, servindo artisticamente ao povo. Todos têm aderido e dado trabalhos com toda boa vontade. Aí estão Francisco Mamma, Quirino Campofiorito, Gilda Gelmini, E. P. Sigaud e muitos mais.

É importante ressaltar que, além da mostra dos referidos artistas, na programação oficial ocorreram palestras sobre temas cruciais da conjuntura brasileira, como reforma agrária, miserabilidade do povo brasileiro, dentre outros assuntos.

Isto posto, percebe-se o grande interesse do Partido Comunista do Brasil ao incentivar a mencionada Exposição e, por outro lado, é perceptível o engajamento social e político dos intelectuais e artistas plásticos naquela conjuntura, preocupados com uma arte educativa, bem como com as finanças de sua agremiação partidária. Para Fernandes (2017, p. 197): “A importância desta exposição para as artes plásticas no Brasil era ressaltada, pois contam com a participação de grandes artistas que se coadunam com a ideia de que a arte não deve se restringir a poucos observadores.” Como exemplo, foi “citada a obra de Eugênio Sigaud, presente na exposição e descrita como eloquente e de inspiração no cruento trabalho de um operário da construção civil.” (FERNANDES, 2017, p. 198).

Todos os órgãos de imprensa ligados ao Partido Comunista do Brasil destacaram o êxito da inauguração da exposição da agremiação partidária que contou, inclusive, com a presença do “Cavaleiro da Esperança”, bem como com a presença dos respectivos expositores (artistas plásticos comunistas), além de estudantes das faculdades e universidades cariocas, operários, jornalistas e a militância comunista. A Exposição veio ratificar aquilo que a cultura comunista já salientava há muito tempo: a arte não pode ficar restrita aos salões e museus, por isso é necessário popularizá-la. O jornal comunista *Tribuna Popular* destacou³⁵ exatamente essa perspectiva de uma arte revolucionária que atinja as massas.

Oscar Niemeyer (1907-2012), considerado pela crítica especializada, como um dos maiores representantes da arquitetura moderna em âmbito mundial, contemporâneo de Sigaud na Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, formados respectivamente em 1932 e 1934, foi um dos membros integrantes da Comissão Organizadora da referida Exposição. Niemeyer assim se manifestou sobre o evento em entrevista concedida ao jornal *Tribuna*

³⁵ “Esta Exposição é um fato singularíssimo na história das artes plásticas brasileiras e vem demonstrar que os nossos melhores artistas compreendem, já, perfeitamente, que a arte não pode ficar confinada entre os estreitos limites de uma Torre de Marfim. Seu talento criador sente necessidade de ‘algo novo’. E saem então pela vida afora em busca desse alimento para seu espírito”. (UMA EXPOSIÇÃO SEM exemplo na história artística do país. *Tribuna Popular*. Rio de Janeiro. 26 out. 1945, p. 1)

*Popular*³⁶: “É a primeira vez que vejo tão numeroso contingente de artistas se reunir com tanta vontade e sem outros objetivos que o de mostrar sua solidariedade ao povo por intermédio de seu legítimo representante que é o Partido Comunista do Brasil”.

Em última análise, cabe um olhar para além da imprensa partidária comunista que frisou os louros do evento artístico. O crítico de arte, Geraldo Ferraz (1905-1979), fez parte do Movimento Modernista de 1922, companheiro de Patrícia Galvão, a Pagu e também exercia a profissão de jornalista, com matérias para a revista *Vanguarda Socialista*, de propriedade do também crítico de arte e jornalista Mário Pedrosa, sendo que ambos integravam as fileiras do PSB e se caracterizavam por um pensamento político de oposição contumaz ao PCB e ao stalinismo. O crítico de arte paulista, naquele ano de 1945, externou suas opiniões e análises sobre a exposição dos artistas plásticos do PCB, com uma fina ironia:

É realmente difícil descobrir as origens desta exposição que no catálogo se chama “Artistas plásticos do Partido Comunista do Brasil”, se se excluir delas a coceira dos mesmos artistas plásticos no anseio de manifestar sua identidade com a “ideologia avançada” desse agrupamento político. [...] Por outro lado, a seção intelectual e artística se agitou toda para demonstrar também este aspecto da importância de um Partido, que tem dentro de si os melhores artistas contemporâneos do Brasil – embora não se possa admitir que seja tão rotunda a afirmação realizada. [...] O que há, porém, de novidade na exposição reunida na Casa do Estudante é uma oportunidade, e única, de atração de gente que nunca se interessou por uma exposição de pintura, para o recinto que a bandeira do Partido cobre e prestigia. (FERRAZ, Geraldo. In: FACIOLI, 1985, p. 168)

Geraldo Ferraz ainda criticou com sarcasmo as incongruências das obras expostas na mencionada Exposição que possuíam a temática social e teceu provocações alusivas aos trabalhos de Sigaud, nesse tom:

Os quadros e desenhos de caráter “social” no entendimento da turma pululam por aqui e por ali, desde a paisagem convencional das fábricas da “burguesia progressista”, até os heróis da frente do trabalho, como na *truculência de Sigaud*, dos estivadores, dos operários etc. Do conteúdo mesmo nada... (FERRAZ, Geraldo, 1945). grifos nossos.

E há de se enfatizar a força do Partido Comunista do Brasil e a contribuição significativa de seus intelectuais³⁷ e militantes no cenário cultural brasileiro. As deteriorações nas relações

³⁶ ARTISTAS DE TODAS as correntes homenageiam o Partido Comunista. *Tribuna Popular*. Rio de Janeiro. 11 nov. 1945.

³⁷ “Com o Partido legalizado, houve uma verdadeira enxurrada de adesões de pessoas de todas as classes. O crescimento do PCB depois de 1945 atraiu numerosos intelectuais. Foi entre a intelligentsia que o Partido obteve maior influência, controlando numerosas revistas e publicações, assim como entidades culturais. [...] Incluiu muitos nomes consagrados de pintores, escritores, jornalistas, professores universitários, etc.” (RODRIGUES, 1986, p. 411).

políticas entre a União Soviética, Estados Unidos e Europa Ocidental levaram ao início ano de 1947 da chamada Guerra Fria. A partir daí o governo brasileiro tornar-se-ia cada vez mais hostil à atuação do PCB, que, por outro lado, radicalizava suas críticas ao imperialismo e ao capital estrangeiro.

Jorge Amado, comunista, um dos grandes escritores da literatura brasileira, se elegeu pelo PCB e tomou posse em 5/2/1946, mas teve o seu mandato extinto de deputado federal em 10/1/1948, por meio da Lei nº 211, de 7/1/1948, que cassou o registro do partido, em decorrência das pressões do governo norte-americano, cujo Presidente era Harry Truman, naquela conjuntura que tinha como pano de fundo a famigerada Guerra Fria, cuja primazia era fortalecer o campo “democrático” em disputa com o bloco socialista. O renomado Jorge Amado (1912-2001) ressaltou em seus escritos a importância das artes:

A solução dos problemas humanos terá que contar com a literatura, a música, a pintura, enfim com as artes. O homem necessita de beleza como necessita de pão e de liberdade. As artes existirão enquanto o homem existir sobre a face da terra. A literatura será sempre uma arma do homem em sua caminhada pela terra, em sua busca de felicidade. (OLIVER, 2020, p. 55)

É oportuno resgatar uma fala de Jorge Amado, concedida ao jornal carioca *A Classe Operária*, órgão vinculado ao Partidão, nos idos de março de 1946, quando se principiava nas funções de deputado federal pelo PCB. São interessantes as considerações que ele tece sobre as relações que devem ser estabelecidas entre os artistas plásticos, escritores e a direção partidária:

É evidente que a legalidade do Partido, com a conseqüente vinda para as suas fileiras de uma apreciável quantidade de escritores, artistas e sábios – alguns de grande projeção na vida cultural do país – cria uns quantos problemas sobre os quais o debate – fraternal e democrático como é de hábito no Partido – só pode ser útil. [...] Não coloca o Partido nenhuma restrição à liberdade de criação dos seus escritores e artistas. Ao contrário, no contato mais direto com a massa, possibilitado pela vida partidária, o escritor e o artista ampliam de muito os limites da sua criação e ampliam também a sua liberdade criadora. (AMADO, Jorge, 1946, p. 7).

Outra relevante contribuição dos artistas plásticos e intelectuais que engrossavam as fileiras do PCB foi a fundação da *Universidade do Povo* em 29 de março de 1946. Entretanto, após o governo Dutra colocar o PCB na ilegalidade em 1948, aprovou-se outro estatuto que alterou o nome da instituição para *Escola do Povo*, em 1948, a qual foi mantida até o término de suas atividades em 1957. Segundo FERNANDES (2017, p. 185), esta instituição escolar tinha a seguinte missão: “O objetivo era o ensino de acesso livre e gratuito de nível técnico e profissionalizante, além de cursos de alfabetização. A aliança entre intelectuais, artistas e

partido se mostrava fortalecida”. Campofiorito, pintor e professor da Escola do Povo em entrevista concedida para o Projeto Portinari, assim se manifestou: “A universidade devia ser o lugar do povo, o povo devia ter o acesso mais rápido, mais livre possível à universidade”. (PROJETO PORTINARI, 1982, p. 111).

Há de se salientar que o escritor Jorge Amado, o arquiteto Niemeyer e os pintores Portinari e Sigaud (estes, inclusive, foram professores no campo das artes) foram grandes incentivadores da *Universidade do Povo*, que inclusive lançou a Campanha de Alfabetização do Povo, no ano de 1946. Apesar da vigência da Constituição democrática de 1946, o governo Dutra caracterizado por uma dependência passiva e subserviente aos interesses da Doutrina Truman colocava a sua Polícia Política para investigar as atividades da *Escola do Povo*, a qual comumente era acusada de ministrar cursos doutrinários dentre dos princípios do comunismo internacional. Isso fica bastante nítido, por exemplo, quando da realização da exposição *Os Pintores à Escola do Povo*, ocorrida entre 15 de agosto e 5 de setembro de 1950 no salão do Diretório Acadêmico da ENBA. Dentre os palestrantes, destacava-se Quirino Campofiorito que abordaria as “Questões de arte moderna”. Como o evento foi noticiado na imprensa partidária, bem como na “grande imprensa burguesa”, a polícia política do Estado, sob as hostes do Presidente Dutra, que governou o país de 1946 a 1951, abriu inquérito para apuração dos “objetivos do evento”, sendo que artistas plásticos e organizadores da iniciativa foram ouvidos pela polícia. De acordo com os investigadores, o evento era puramente comunista e patrocinado pela Escola do Povo, que seria uma “organização vermelha”, conforme destaca a historiadora Karina Fernandes.³⁸

Fernandes (2017, p. 191) frisa que a Universidade do Povo, “representou uma grande ação do PCB em prol da educação. O envolvimento dos artistas plásticos foi mais expressivo na realização da exposição em 1950 do que no ensino, apesar de ter alguns nomes divulgados por oferecerem cursos.”.

Em última análise, entre as décadas de 1930 e 1950, o Brasil passou por um processo intenso de industrialização e urbanização que transformou profundamente a paisagem social e econômica do país. O Brasil experimentou uma rápida expansão industrial, especialmente nas grandes cidades como São Paulo e Rio de Janeiro. A urbanização acelerada trouxe consigo problemas sociais significativos, como a migração em massa do campo para a cidade, a formação de favelas, a exploração laboral e a crescente desigualdade social. Esse cenário de

³⁸ “De acordo com a sindicância, a exposição foi organizada pelos pintores Campofiorito, Darwin da Silveira, Di Cavalcanti e Santa Rosa, todos portadores do ‘carnet’ do PCB, entregue aos mesmos em mão por Luiz Carlos Prestes”. (FERNANDES, 2017, p. 189)

transformações e tensões sociais forneceu um rico campo temático para os artistas comprometidos com as causas sociais. Os artistas plásticos afiliados ou simpatizantes do Partido Comunista Brasileiro (PCB) responderam a essas mudanças por meio de suas obras, utilizando a arte como ferramenta para denunciar as injustiças sociais e promover a conscientização política. Esse período viu a emergência de uma estética realista e socialmente engajada, que buscava retratar fielmente a realidade dos trabalhadores urbanos e rurais.

Enfim, é necessário afirmar que a partir de janeiro de 1948, na ilegalidade, o Partido perdeu muitos de seus integrantes e simpatizantes, mas parte de seus membros continuou a sua militância por meio de seus jornais e publicações que não foram considerados ilegais, a não ser em determinadas circunstâncias em que a polícia política fechava-os.

2.5 Atuação político-artística de Sigaud nos anos 1950 a 1970

Como já dito anteriormente, Sigaud teve uma militância política mais relevante nos quadros do Partido Comunista do Brasil (PCB), no período compreendido entre a década de 1930 até à década de 1950. Quando adentramos a década de 1960, há um “silêncio sepulcral” na imprensa operária ou burguesa sobre suas atividades no campo político-partidário. O biógrafo Luiz Felipe Gonçalves, em seu livro já mencionado, fez às páginas 99-108 uma *Sinopse cronológica da vida e obra de E. P. Sigaud*. No interregno de 1963 a 1970, não existe nenhuma menção sobre o seu trabalho artístico e profissional, bem como de qualquer atividade exercida no espectro político.

Por outro lado, é importante salientar que artistas defensores da arte figurativa, de viés expressionista como Sigaud, tiveram visibilidade e o seu ápice por meio da arte social entre 1930 e 1945, pois a partir daí, começaram a perder espaço para a arte abstrata. Os embates e divergências entre as duas tendências caracterizaram o contexto da década de 1950 e início dos anos 1960. Em dezembro de 1960, no Rio de Janeiro, tornou-se público o *Manifesto dos Artistas Modernos Independentes*³⁹, publicado nos diversos jornais de vários Estados brasileiros e também enviado às livrarias, assinado pelos artistas plásticos: Eugênio de Proença Sigaud, Antônio Pedro de Carvalho, Chlau Deveza, Darwin Silveira Pereira e José Maurício Netto Figueiredo e também pelo escultor Honório Peçanha. O documento diz:

³⁹ “Com formação acadêmica, os seis signatários acabaram transitando para o modernismo, adotando a arte social, figurativa, expressionista até os anos 1960 e 1970, numa tentativa de preservar a propaganda comunista via expressão artística, enquanto novas linguagens iam surgindo. [...] Em termos estéticos, os seis acreditavam que quanto mais realista a obra, mais valor ela teria, e assim sustentavam o primado do conteúdo sobre a forma.” (FORTE, 2017, p. 6)

“Os artistas plásticos que este documento subscrevem, vêm manifestar-se contra os grupos que se arvorando em vanguardistas da arte. [...] Apoiados por galerias e compradores *snoobs*, e dirigidos por críticos suspeitos que dominam e controlam os salões oficiais a serviço de interesses ocultos, impõem pontos de vistas estéticos, sem qualquer ligação com a vida. [...] O objetivo dos mercenários da cultura que denunciaremos, entravadores do progresso, é impatriótico e criminoso. Com esse manifesto tomamos decidida posição de luta aberta contra os mercenários que bitolam as artes plásticas pela estreiteza de suas concepções artísticas. Somos pela cultura e conhecimentos plásticos, com a livre expressão individual, a serviço da emancipação nacional e popular de nossa Pátria. Queremos sentir e expressar, através das artes plásticas, os anseios, problemas e sofrimentos, nossos e de nosso povo.” (GONÇALVES, 1981, p. 72)

O próprio título do *Manifesto dos Artistas Modernos Independentes* guarda semelhanças com o *Manifesto por uma Arte Revolucionária Independente* de 1938.⁴⁰ A partir da leitura do *Manifesto* “tupiniquim” pecebista fica claro que os referidos artistas plásticos se posicionavam contrários àqueles que se autodenominavam “vanguardistas da arte”, mas que recebiam polpudas verbas governamentais e possuíam esses vínculos com essa estrutura “oligárquica” do poder público. Na verdade, no período compreendido entre 1930 e 1945, a arte social brasileira obteve uma grande visibilidade por expressar um Realismo Expressionista e Moderno, explicitando as lutas e os anseios do homem, objetivando dar maior dignidade às pessoas. Entretanto, a partir da década de 1950, essa arte moderna nacionalista foi perdendo terreno para a arte abstrata, ou seja, os artistas concretos tendiam para a liberdade de expressão, apoiados na ideia do universalismo moderno. É inegável, que os signatários do *Manifesto* estavam incomodados com as novas tendências e linguagens artísticas no campo abstrato. A maioria dos signatários eram filiados ao PCB e defensores da arte social, figurativa e expressionista e retratavam por meio de suas telas o cotidiano árduo dos trabalhadores das cidades e do campo, procurando valorizar aqueles que eram explorados pela lógica do capital. O documento denunciava os críticos “mercenários da cultura”, que seriam

⁴⁰ *Por uma Arte Revolucionária Independente*, assinado por André Breton e Diego Rivera, no México em 25/7/1938. Para alguns, teria sido escrito por Trotsky e Breton, embora assinado por Rivera e Breton. Ele marca uma ruptura com o Realismo soviético stalinista. O final do Manifesto: “O que queremos: a independência da arte – para a revolução. A revolução – para a liberação definitiva da arte”. Segundo Wikipédia: O manifesto faz o apelo à construção da Federação Internacional da Arte Revolucionária e Independente (FIARI). Este procurava aglutinar os artistas que não viam, nem no capitalismo, sendo o regime fascista ou democrático, nem no autoritarismo stalinista a solução para os problemas da arte, mas sim na luta pela independência da arte e pela revolução socialista mundial. No Brasil, um de seus divulgadores foi o crítico de arte Mário Pedrosa. O manifesto foi uma resposta à proposta de arte proletária e literatura proletária, proposta por Stalin em 1934. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Manifesto_por_uma_Arte_Revolucion%C3%A1ria_Independente. Acesso em: 15 out. 2023.

na opinião deles, Mário Pedrosa, Ferreira Gullar, Jayme Maurício, dentre outros defensores das formas estéticas abstratas e da arte como caminho para o desenvolvimento individual, em oposição aos cânones artísticos, às normas acadêmicas e, principalmente, ao modernismo vigente desde os anos 1920. [...] Os seis artistas se diziam defensores da arte em sintonia com as transformações da sociedade e denunciavam a criação baseada nas pesquisas das formas estéticas abstratas sem sentido ou conotação social. (FORTE, 2017, p. 12)

Fica patente que os artistas que assinaram o *Manifesto*, na aridez de suas palavras, fazem uma defesa enfática dos princípios nacionalistas que expressavam em suas obras artísticas. Como dito anteriormente, a partir dos anos 1950, a arte abstrata ganha espaço na cultura nacional, com o apoio da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), da qual Mário Pedrosa (1900-1981) era filiado a esta instituição e inclusive foi um dos difusores do Manifesto de 1938, assinado pelos trotskistas, na sociedade brasileira. Mário Pedrosa, integrante do Conselho Nacional de Cultura, na função de Secretário e depois, diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Segundo Forte (2017, p. 1234), “era um ativo participante, defensor da abstração e a essa altura um opositor do Realismo, que ele mesmo ajudara a divulgar pelo país ainda no início nos anos 1930”.

Incluir Mário Pedrosa entre “pseudovanguardista” e “mercenário da arte” demonstra o radicalismo dos opositores ao abstracionismo. Pedrosa, crítico de arte e pesquisador, era visceralmente comprometido com a defesa da arte, bem como de seus criadores. Era um crítico de arte e militante político, filiado ao Partido Socialista Brasileiro, na tendência trotskista, opositor do PCB, cuja maioria dos signatários do *Manifesto* eram filiados e símbolo da resistência à ditadura do Estado Novo e da ditadura civil-militar pós-1964.

Ainda sobre O *Manifesto de 1960*, todos os seis signatários eram expositores nos Salões Nacionais de Belas Artes, bem como tiveram participação do Salão Revolucionário de 1931. Eles eram artistas e militantes comunistas e sempre contavam com o apoio de Quirino Campofiorito, artista plástico, crítico de arte e também comunista, um dos fundadores do Núcleo Bernardelli juntamente com Sigaud. Campofiorito, apesar de não ter assinado o mencionado Manifesto de 1960, defendia os princípios ali expressos. Segundo Forte (2017, p. 1299):

Campofiorito era um “pintor social, comprometido com as causas do povo, havia participado, ainda, do debate sobre Abstracionismo, nos anos 1950 e assim como vários artistas e intelectuais, resistia à chegada da Arte Abstrata, argumentando que ela fugia da proposta de modernização cultural baseada no reconhecimento das raízes populares. Entendia a Arte Abstrata como um projeto de tendência elitista, enquanto a Arte Figurativa parecia ser acessível a todos.

Em última instância, o Manifesto de 1960 gerou grandes polêmicas à época junto aos intelectuais, com posicionamentos controversos, de elogios à iniciativa, bem como de críticas ácidas ao mesmo.

Ainda no decorrer do ano de 1961, enquanto o debate acalorado entre Arte Figurativa X Arte Abstrata ganhava corações e mentes entre os artistas brasileiros, aqueles signatários do *Manifesto*, assumidamente militantes comunistas - Darwin, Sigaud, Deveza, Antônio Pedro e Peçanha -, realizaram a *I Exposição de Artistas Modernos Independentes*, na cidade do Rio de Janeiro, de 25 de maio a 9 de junho. Na oportunidade, 27 obras foram apresentadas ao público que compareceu na Av. Copacabana nº 750. A mostra coletiva fazia parte de um programa cultural-artístico itinerante, que tinha se iniciado em 13 de dezembro de 1960, quando foi divulgado na imprensa brasileira o mencionado *Manifesto*. Esta Mostra era um tributo aos “pioneiros” da arte moderna brasileira, dentre eles: Anita, Portinari, Di Cavalcanti, Ismael Nery, Lasar Segall, Victor Brecheret, Tarsila e Quirino da Silva. O artista Sigaud⁴¹ apresentou três composições neste evento de 1961, que não foram denominadas no Catálogo da Exposição.

Chegamos ao emblemático ano de 1964. Dar-se-á início a partir de 31 de março de 1964 ao longo período da ditadura civil-militar que durou 21 anos. Queremos, a seguir, ressaltar as posições e o envolvimento de Sigaud e a sua arte social dentro deste contexto, bem como a sua atuação como integrante da loja maçônica.

Os “Anos de Chumbo” se iniciaram com o Golpe Civil-Militar de 31 de março de 1964, protagonizado pelos segmentos mais reacionários das Forças Armadas, latifundiários, o grande empresariado nacional, bem como por políticos conservadores, como governadores de Estados importantes, com o apoio de amplos setores das classes médias que participaram da *Marcha da Família com Deus pela Liberdade*, ou seja, manifestações públicas ocorridas entre 19 de março e 8 de junho de 1964, juntamente com os principais veículos de comunicação daquela época. É notável destacar que o Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES) criado em agosto de 1961 e o Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD), de 1959, aparentemente entidades de pesquisas, atuaram conjuntamente, financiados por multinacionais, pela CIA dos Estados Unidos e por empresários tupiniquins, com a corroboração da Igreja Católica na disseminação

⁴¹ Segundo FORTE (2017, p. 1294): “De acordo com o catálogo da exposição, Darwin Silveira expôs 6 obras (*Rio Paraguai, Rio Cuiabá, Garimpo, Circo, Circo e Palhaço*), Sigaud apresentou 3 composições, Chlau Deveza participou com 7 obras (*Saúde-Rio, Uma Rua em Florença, Anne, um olhar triste em Paris, Sem pão e sem água Camponesas sem-terra e O jogo de Ramon*), Antônio Pedro teve 6 trabalhos expostos (*Seca, Sertão, Rendeira, Luta pela vida, Mulheres e O Gravador*), enquanto Honório Peçanha mostrou 5 peças em gesso (*Ballet, Frevo, Santo Antônio, retrato de Oswaldo Aranha e Hiroshima*).”

de propaganda anticomunista e na conspiração contra o governo de João Goulart (Jango) que levou à ruptura constitucional em 1964. Fica bastante claro que o IPES e o IBAD com a ampla rede de apoios financeiros externos e internamente foram os responsáveis por meio de campanhas políticas e ideológicas para impulsionar estratégias na “grande mídia”, a qual manipulava a opinião pública com o seu posicionamento anticomunista para a derrubada do governo nacionalista e legalista de Jango (1961-1964).

Especificamente, no que concerne ao processo de resistência à truculenta ditadura instaurada no país, queremos destacar o engajamento dos artistas plásticos, que buscaram com muita criatividade e novas produções estéticas tecer duras críticas ao regime de exceção que implantou inúmeros retrocessos durante a sua vigência de vinte e um anos. Desta forma, nos anos 1960 e 1970, para além das exposições das obras, galerias e museus, cada vez mais os artistas plásticos traziam uma reflexão contundente por meio de novas linguagens artísticas contra o implacável sistema opressor. No pós AI-5 (Ato Institucional nº 5, de 13/12/1968)⁴², à medida que o regime militar reprimia, censurava, prendia, perseguia e endurecia suas ações contra todos os segmentos da sociedade, os artistas plásticos também “radicalizaram” em suas críticas à cultura de massa e ao governo ditatorial. Neste contexto político-cultural, o governo tentou de todas as formas desestruturar o sistema das artes plásticas, com perseguições e reduzindo a liberdade para a criação artística. Entretanto, a resistência cultural se fazia presente em todas as áreas da produção cultural brasileira, por meio de artistas corajosos e ousados que não ficavam calados diante das imposições e desafiavam o autoritarismo, contestando-o por meio de suas pinturas, gravuras, imagens hiper-realistas, dentre outras. As vanguardas artísticas brasileiras demonstraram de uma forma tenaz a necessidade de se construir social e historicamente um novo projeto para o país.

Para o crítico Frederico Moraes (2001, p. 170):

Esses artistas agiram como guerrilheiros, pois usaram sua arte como emboscada, atuando imprevisivelmente onde e quando menos esperado, criando dessa forma, um estado de tensão constante. [...] Tudo pode transformar-se em arte, mesmo o mais banal evento cotidiano.

Segundo Pessoa (2015, p. 3): “Neste momento da ditadura militar, vários artistas passaram a fazer sua arte ligada à crítica política, trazendo em cena muito fortemente o binômio arte-política.”

⁴² “A Linha dura, dedo em riste, indica o endurecimento iminente do AI-5. Restam, aos mais inquietos, o exílio, a censura prévia, a autocensura, a metáfora crítica, a prisão e o medo”. (FREITAS, 2004, p. 71)

Após esse breve introito, cabe perguntar: qual foi o posicionamento de Sigaud, comunista histórico, diante da implantação da ditadura civil-militar em 31 de março de 1964? Como o artista desenvolveu a sua arte social nesse novo contexto autoritário? Como explicar a participação de Sigaud, um ateu convicto, como membro ativo na loja maçônica? Tentaremos, a seguir, apesar da escassa literatura a respeito desses temas, analisar essas questões.

Segundo o seu biógrafo, Luiz Felipe (1981, p. 52), “Sigaud foi integrante da Maçonaria, onde ingressa em meados de 1958 e passa a adotar uma linha de pensamento e conduta coerente com os princípios iniciáticos da Sociedade Maçônica”. A princípio, nos chama a atenção essa dubiedade do “pintor dos operários”, que é ratificada pelas pesquisas da historiadora Luciana Evangelista (2020, p. 21): “A ambivalência foi marca característica na trajetória do arquiteto-pintor, pois ao lado de seu ateísmo declarado convivia com a sua vinculação à maçonaria, bem como com a produção de cunho religioso [...] e vivia ainda a contradição de se afirmar politicamente como comunista e ser empresário”.

O Golpe Civil-Militar consolidou-se no dia 31 de março de 1964, mergulhando o país no “Dia que durou 21 anos”⁴³. Sigaud, pintor, comunista, residente na cidade do Rio de Janeiro, integrante da Loja Maçônica Urias, desde o ano de 1958, se manifestou a respeito da cessação institucional, cobrando de seus “irmãos maçons” um posicionamento contrário sobre a ruptura democrática. O biógrafo Luiz Felipe (1981, p. 52) em seu livro *Sigaud, o pintor dos operários*, afirma que o artista não foi omissos em relação aos acontecimentos em curso e apresenta o seu pronunciamento por meio do *Meu Manifesto*, de autoria de Sigaud, sobre o evento dos idos de março de 1964:

Nós, os maçons, conclamamos a Liberdade, a Igualdade e Fraternidade como um princípio fundamental. [...] Acabamos de assistir com impassível complacência aos últimos acontecimentos nacionais desde longa data, sem uma atitude, uma manifestação coletiva ou mesmo sem influir nas casas do Parlamento brasileiro. [...] Será a Maçonaria, uma congregação contemplativa? Ou as questões políticas e sociais não mais merecem dos atuais maçons os mesmos interesses que já mereceram através de toda história não só nos continentes das Américas, como na Europa? Desde tempos imemoriais, vamos encontrar a Maçonaria ao lado dos povos oprimidos. Será crime a prática da política na Maçonaria? Será que não podemos participar francamente da vida ativa da Pátria? Não podemos nos manifestar

⁴³ Referência ao título do documentário do diretor e roteirista Camilo Tavares, produzido em 2004, 77 min. “O documentário explora o papel que os Estados Unidos tiveram no golpe de 1964 e no regime militar que se estendeu por 21 anos, até 1985. Investiga o papel de seu principal interlocutor, o embaixador Lincoln Gordon, gerenciando 1,2 mil funcionários e um polpudo orçamento destinado a financiar estudos (por meio do IPES e do IBAD) e disseminar propaganda para desestabilizar o governo do presidente João Goulart”. Disponível em: <https://memoriasdaditadura.org.br/cultura/o-dia-que-durou-21-anos/>. Acesso em: 20 set. 2023.

coletivamente, por meios dentro dos princípios legais, ora por manifestos? Será que é o temor covarde de tomar atitudes, precavendo-se contra medidas coercitivas e policiaescas, tão comuns nestas ocasiões? [...] O temor da opressão antes acovarda que fortifica. Tomar atitudes não é rebeldia. Deixar que outras organizações de credos religiosos ou de credos ateus participem dos debates, é uma renúncia que não está no espírito da nossa trilogia. Façamos um Manifesto patriótico, com programa construtivo, mostrando que ainda portamos os lábaros que recebemos dos antepassados e que eles nos legaram como o grande galardão da Glória Histórica da Maçonaria Brasileira. E. P. Sigaud.

O teor do “Meu Manifesto” é bastante contundente e de condenação ao golpe civil-militar que estava instituindo o autoritarismo na sociedade brasileira. Sigaud evoca a tríade Liberdade, Igualdade e Fraternidade da Revolução Francesa pra defender o retorno ao Estado Democrático de Direito. Ele cobra enfaticamente um posicionamento político de sua loja Maçônica diante do “assalto ao poder” protagonizado pelas Forças Armadas com o apoio de políticos conservadores e de outros segmentos sociais. Infelizmente, não se tem notícia sobre a ressonância do *Meu Manifesto* na Loja Maçônica em que Sigaud participava. Sequer sabemos se o referido documento, realmente, foi lido na reunião da Loja ou foi encontrado pelo biógrafo entre os pertences de Sigaud ou teria sido repassado pela viúva Sylvia. Assim, restam muitas lacunas. A única certeza que temos é que independentemente da posição de sua Loja a respeito do *Manifesto*, Sigaud continuou a comparecer às reuniões semanais da Maçonaria, como ratifica a historiadora Luciana Evangelista (2020, p. 22): “No final da década de 60, porém, uma grande crise pessoal o abate e quase o desespera: sua firma a Orly Engenharia, Arquitetura e Construções Ltda, fecha as portas, em virtude irreversível de falência. [...] O pintor recolhe-se mais à leitura e a escrever pequenos ensaios e poesias, *frequenta com mais assiduidade as reuniões da Maçonaria.*” (grifos nossos).

É pertinente refletirmos sobre as ações da Maçonaria⁴⁴, especificamente, da loja *Grande Oriente do Brasil* em relação ao golpe de 1964 e ao período posterior. Segundo Alméri (2007, p. 12): “A Maçonaria, como instituição, optou por aceitar o regime militar e até mesmo colaborar com ele, porém o desencadeamento desse processo é ainda uma incógnita na literatura acadêmica, pois os registros encontrados sobre o assunto são inexpressivos”. Fica nítido que a literatura a respeito deste assunto é lacunar e escassa, mas podemos afirmar que a Maçonaria, como instituição apoiou formalmente a ditadura, mas essa postura não era unânime entre os

⁴⁴ A Maçonaria apresenta-se como uma “Instituição educativa, filantrópica e filosófica que tem por objetivo os aperfeiçoamentos morais, sociais e intelectuais do Homem por meio do culto inflexível do Dever, da prática desinteressada da Beneficência e da investigação constante da Verdade” (CASTELLANI, 2001, p. 11)

quadros, já que muitos de seus integrantes divergiam da mesma. Alméri (2007, p. 109), em sua dissertação de Mestrado sobre o assunto, afirma: “Foi possível constatar que a Maçonaria Brasileira posicionou-se oficialmente a favor da ditadura militar pós-golpe de 1964. Ofícios realizados por grão-mestres da Maçonaria (GOB) foram apresentados publicamente com o intuito de confirmar e apoiar o governo que havia sido instituído posteriormente ao golpe”. É bastante relevante a informação de que “Em nenhum momento, no período pós-revolucionário, o *Grande Oriente do Brasil*, como instituição, foi molestado, embora a repressão que se seguiu à queda de Goulart tenha agitado a intimidade dos templos maçônicos” (ALMÉRI, 2007, p. 44).

Os pintores comunistas – Sigaud e Campofiorito – na semana de comemoração do *Dia do Trabalho* do ano de 1971, tiveram suas obras incluídas na exposição intitulada *Trabalho e Arte*, exibida no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Segundo a historiadora Luciana Evangelista (2020, p. 86) a exposição “celebrou o Dia do Trabalho, integrando-se, assim, ao programa de propaganda política de legitimação do governo autoritário”. A autora constatou ainda que o catálogo da exposição vinha assinado pelo general Presidente Médici, bem como pelo Ministro do Trabalho. Não se pode apagar da memória do povo brasileiro que o governo do General Médici (1969-74), que era maçom, foi um dos períodos mais cinzentos e autoritários na vigência do AI-5, com censura, torturas, perseguições e outras atrocidades cometidas contra os cidadãos. Na mencionada exposição de 1º de maio de 1971, Sigaud expôs sua famosa tela “Acidente de Trabalho”. Naquela conjuntura do “Brasil ame-o ou deixe-o”, a propaganda oficial da ditadura tentava por todos os meios se apropriar dos grandes eventos, como é o caso dessa comemoração do 1º de Maio.

A historiadora Evangelista (2020, p. 87) acentua os discursos oficiais nesta exposição de 1971 com a “promoção do ideal do trabalhador obediente” e por outro lado “As telas que compunham a exposição organizada pelo MNBA que possuíam uma mensagem política completamente diferente da propaganda política promovida pelo governo”. Evangelista (2020, p. 87) conclui e enfatiza assim o “paradoxo no discurso de apresentação e criação de sentido para a exposição, completamente avesso aos princípios ideológicos inerentes à pintura de Sigaud e outros artistas, especialmente na tela *Acidente de Trabalho*.”

Ainda sobre a atuação profissional de Sigaud no período pós implantação do estado ditatorial, Evangelista (2020, p. 52) afirma: “Nesses primeiros anos da ditadura instaurada a partir do golpe de 1964, essa atuação mais discreta na pintura veio acompanhada de um drama profissional: Sigaud teve de enfrentar a falência de sua empresa, a Orly – Engenharia, Arquitetura e Construções Ltda.”.

Por outro lado, no que concerne à atuação partidária (PCB na ilegalidade), não se encontram manifestações de Sigaud em relação aos Anos de Chumbo, o que é confirmado por Evangelista (2020, p. 85): “Durante a época do autoritarismo ditatorial não houve novidades no prontuário de Sigaud ou elaboração de novas planilhas com seu nome. Possivelmente a inscrição na Maçonaria e o laço familiar com o arcebispo de Diamantina Dom Geraldo tenham blindado o artista”.

Em última análise, ainda sobre a participação de Sigaud na Maçonaria, o seu filho Paulo Sigaud⁴⁵ assim se manifestou a respeito: “Meu pai entrou pra Maçonaria e chegou ao Grau 33 [...] participava das reuniões nas quartas-feiras e respeitava muito o grupo da maçonaria chamado de Grandes Lojas, sendo que papai participava da loja Urias do Grupo das Grandes Lojas”. Questionado pelo prof. Dr. Luciano R. Costa se a aproximação de Sigaud com a Maçonaria o teria afastado um pouco do Partido Comunista, o filho Paulo Sigaud, disse: “Não sei. Acredito que o contato dele com os outros do Partido continuou, mas não havia muitas atividades partidárias naquela época. [...] Papai sempre se disse ateu, e não sei se com a Maçonaria como é que isso eventualmente se modificou, porque parece que parou. O *Grande Oriente* não admite o ateísmo”.

Enfim, no ano de 1977, aos 78 anos de idade, Sigaud concedeu entrevista a Norma Couri⁴⁶, quando afirmou categoricamente que politicamente atuou até 1945 e questionado se teria muita coisa a falar sobre o Brasil daquele ano (ainda em vigor o AI-5, mas Geisel já iniciara o projeto da “distensão” ou “abertura política”, como sendo “lenta, gradual e segura”), Sigaud respondeu: “mas não quero e *não posso*”. (grifo nosso)

⁴⁵ Entrevista concedida por Paulo Eduardo Tassano Sigaud, via videochamada, no ano de 2022, ao prof. Dr. Luciano Rodrigues Costa.

⁴⁶ COURI, Norma. *Sigaud, o pintor dos operários*. Rio de Janeiro. Jornal do Brasil nº 327, 6 mar. 1977, p. 15.

CAPÍTULO 3 – AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS DO TRABALHADOR NAS OBRAS DE EUGÊNIO SIGAUD

3.1 Contextualização política e social

3.1.1 Conjuntura brasileira dos anos 1930 e Vargas no poder

A década de 1930 foi um período crucial na história do Brasil, marcado por intensas transformações políticas, sociais e econômicas. A ascensão de Getúlio Vargas ao poder nos anos de 1930, inaugurou uma nova era na política brasileira, caracterizada pela centralização do poder e pela implementação de políticas de reformas modernizadoras e industrialização. Este período, que marcou a transição do país de uma sociedade agrária para uma sociedade mais industrializada e urbana, foi também caracterizado por turbulências políticas, sociais e econômicas.

Para compreendermos o cenário do início dos anos 1930, é necessário que compreendamos os efeitos da Crise de 1929 na economia brasileira. O contexto internacional dos primórdios da década de 1930 foi dominado pela Grande Depressão, desencadeada pela queda da bolsa de valores de Nova York em 1929. Esta crise teve repercussões globais, afetando gravemente economias dependentes de exportações de *commodities*, como era o caso do Brasil. Para Furtado (2000, p. 200): “A baixa brusca do preço internacional do café e a falência do sistema de conversibilidade acarretaram a queda do valor externo da moeda”.

A crise econômica mundial de 1929 teve profundas repercussões no Brasil, cuja economia era fortemente dependente da exportação de café. A queda drástica dos preços internacionais do café afetou drasticamente a economia brasileira, provocando desemprego e uma crise fiscal, ou seja, abalou as estruturas econômicas do Brasil, bem como expôs as fragilidades do modelo agroexportador hegemônico.

Internamente, o Brasil vivia sob a égide da Primeira República (1889-1930), também denominada na Era Vargas por República Velha, marcada pela política do café-com-leite, onde a hegemonia política era exercida pelas elites de São Paulo e Minas Gerais. Esta era política foi caracterizada por uma estrutura de poder oligárquica e pela exclusão de vastos segmentos da população do processo político. As disputas políticas, a insatisfação com o domínio das oligarquias e a pressão social e econômica formaram um caldo de cultura propício para mudanças significativas.

A tomada do poder nos anos 1930 foi um movimento liderado por Vargas que resultou na deposição do presidente Washington Luís e no fim da Primeira República. Com a ascensão de Vargas houve a mudança de governo e uma transformação que redefiniu as bases do poder no Brasil. Uma parte significativa da historiografia brasileira entende o Golpe de 1930 como uma revolta que expressava um conjunto de demandas por mudanças políticas, econômicas e sociais. O historiador Boris Fausto, é enfático ao afirmar:

A Revolução estourou em Minas Gerais e no Rio Grande do Sul, em 3 de outubro de 1930. [...] A Revolução de 1930 não foi feita por representantes de uma suposta nova classe social: a classe média ou a burguesia industrial. A classe média deu lastro à Aliança Liberal, mas era por demais heterogênea e dependente das forças agrárias para que, no plano político, se formulasse um programa em seu nome. [...] É simplista a tese segundo a qual a Revolução de 1930 significou a tomada direta do poder por esta ou aquela classe social. Os vitoriosos de 1930 compunham um quadro heterogêneo, tanto do ponto de vista social como político. (FAUSTO, 2001, p. 325, 326)

Assim, fica patente, a partir dos estudos de Boris Fausto, que este movimento foi impulsionado por uma aliança heterogênea que incluía setores da classe média urbana, militares, trabalhadores e políticos dissidentes das oligarquias tradicionais. A liderança de Vargas no movimento e sua habilidade política foram fatores decisivos para o sucesso da revolução. Vargas, então governador do Rio Grande do Sul, emergiu como uma figura central, capaz de articular os diferentes interesses em jogo. Ele prometeu reformas que atenderiam às demandas populares por justiça social e modernização econômica, enquanto também acenava para setores mais conservadores com a promessa de estabilização e ordem. Ainda sobre a chegada de Vargas ao poder, é importante destacar duas vezes abalizadas na historiografia brasileira, ou seja, Carlos Guilherme Mota e Adriana Lopez, os quais explicitam que:

A Revolução de 1930, em que assumiu a presidência da República o gaúcho Getúlio Dornelles Vargas (1883-1954), inaugurou um longo e turbulento período histórico de reformas, levantes, repressões, contrarreformas e tentativas de superação da condição de país “atrasado”, “subdesenvolvimento”, “periférico” e “dependente”, termos que se tornaram correntes em momentos sucessivos. Período que se encerrou com golpe de Estado de 1964, caráter civil-militar, instalando um regime ditatorial que se prolongou pelos vinte anos seguintes. (MOTA; LOPEZ, 2015, p. 613)

Getúlio Vargas tornou-se uma figura central na política brasileira, principalmente a partir da década de 1930. Sua ascensão ao poder marcou o início de um período de grande intervenção estatal na economia e de reformas sociais que visavam modernizar o país. Vargas é frequentemente descrito como um líder carismático e pragmático, capaz de navegar pelas

complexas e muitas vezes contraditórias forças políticas do Brasil. Segundo Skidmore (1984, p. 25), "Vargas foi um mestre em equilibrar diferentes interesses e em utilizar o poder do Estado para promover suas políticas".

Com o início da Era Vargas também se observa a paulatina intensificação da economia capitalista pela via da industrialização que não seria conduzida pela burguesia brasileira, ainda bastante fragilizada, mas pela intervenção do próprio Estado. Inaugura-se um novo modelo de Estado na sociedade brasileira, descrito assim por Wilson Cano:

Da habilidade política e conciliatória de Vargas e de sua visão de estadista, nasceu então um novo Estado. Seria este Estado, ainda que de forma autoritária, que implantaria grande parte das transformações necessárias: o Estado promotor e produtor, a política de industrialização, a legislação social e trabalhista, o novo Código Eleitoral, etc. Sua visão desenvolvimentista, explicitava a necessidade de integração do mercado nacional. (CANO, 2012, p. 902)

Vargas implantou um governo provisório que durou até 1934, quando uma nova Constituição foi promulgada. Durante este período, ele iniciou uma série de reformas que visavam centralizar o poder federal e enfraquecer a influência das oligarquias estaduais. Esta centralização foi acompanhada de um esforço para promover a industrialização e diversificar a economia, reduzindo a dependência do setor agroexportador.

Em última análise, é preciso frisar que os anos 1930 representam um momento de redefinição das bases políticas e econômicas do Brasil, quando a figura de Getúlio Vargas e suas políticas desempenham um papel crucial. Compreender esse período é fundamental para entender as raízes de muitas das estruturas e dinâmicas que ainda influenciam o Brasil contemporâneo.

3.1.2 Industrialização do Brasil: dimensão política e social do mundo industrial urbano na primeira metade do século XX.

Num primeiro momento, queremos ressaltar que o final da década de 1920 configurava-se como um processo de transição econômica e social do velho modelo primário-exportador para o novo modelo de industrialização, que se consolidará a partir do início dos anos 1930, provocados pela Crise de 1929 e pela Revolução de 1930. Cano (2012, p. 897) salienta: "Vargas instaurou uma política de defesa da renda e do emprego, o que exigiu a reconstrução do estado nacional e desencadeou o início do processo de industrialização".

A conjuntura brasileira, a partir da chegada ao poder de Getúlio Vargas em 1930, é

alterada profundamente. Dar-se-á, dessa maneira, início ao Processo de Substituição de Importações que consolidará a industrialização brasileira, com forte presença de investimentos estatais, bem como de políticas corporativas de proteção e de valorização do trabalho. O desenvolvimento urbano das grandes cidades brasileiras vai se consolidando aos poucos e é um momento de repensar as singularidades da cultura nacional.

Assim, iremos considerar alguns aspectos da industrialização no Brasil na primeira metade do século XX, como um tema central para se compreender as transformações econômicas, sociais e políticas que moldaram o país contemporâneo. Este período, que abrange desde os primeiros esforços de industrialização até a consolidação de um setor industrial robusto, foi marcado por profundas mudanças na estrutura social e nas relações de poder.

As historiadoras Schwarcz e Starling (2015, p. 326), no seu já clássico *Brasil: uma biografia*, asseveram: “O objetivo inicial da política imigrantista era chamar população estrangeira para engrossar o trabalho na lavoura rural, com a crise da agricultura e o crescimento urbano boa parte desse contingente deslocou-se para as cidades”. Assim, a crise da agro exportação criou as condições para que a economia se direcionasse para o mercado interno, por meio de uma política econômica intervencionista. Segundo os economistas, esse período de cinco décadas (que irá durar até o final dos anos 1970) passou a ser conhecido como Processo de Substituição de Importações (PSI). Para Rego e Marques (2003, p. 249): “Embora a origem da indústria brasileira remonte às últimas décadas do século XIX, foi na década de 1930 que o crescimento industrial ganhou impulso e passou por diversificação, iniciando efetivamente o Processo de Substituição de Importações”.

O economista Celso Furtado, um dos mais renomados intelectuais e integrante da CEPAL (Comissão Econômica Para a América Latina), no clássico *Formação Econômica do Brasil*, publicado em 1959, já demonstrava em suas análises econômicas, como se deu o processo de “deslocamento do centro dinâmico” externo para o “crescimento para dentro”, ou seja, da própria Nação, que passa a se comandar a si própria, por meio de investimentos estatais, os quais foram fundamentais para acelerar a maior renda e emprego na sociedade brasileira. O economista Wilson Cano (2012, p. 915), estudioso da obra furtadiana, enfatiza: “É irretorquível a análise feita por Furtado, sobre o papel crucial do Estado no Processo de Substituição de Importações, na condução da política de defesa da renda e do emprego, com ampla utilização do gasto e do crédito públicos”. Outro analista de expressão, como o professor Eli Diniz, especialista nos estudos do surto industrial dos anos 1930 na sociedade brasileira, também explica esse deslocamento do eixo dinâmico da economia: “Os anos trinta definiram os rumos do capitalismo industrial no país, com o deslocamento do eixo da economia do polo

agroexportador para o polo urbano-industrial e no plano político, o esvaziamento da influência do poder dos interesses ligados à preservação da preponderância do setor externo no conjunto da economia”(DINIZ, 1986, p. 89). Além disso, Eli Diniz (1986, p. 87) afirma que: “Para alguns analistas, a década de 1930 representaria um período crucial na evolução histórica do país, significando a passagem para uma sociedade de base urbano-industrial, pela preponderância dos interesses ligados à industrialização”.

Pode-se afirmar que a partir dos anos 1930 ocorre uma ruptura com a ordem oligárquica anterior e o esvaziamento dos regionalismos, substituídos por uma reestruturação política com ênfase no poder do Estado, que nacionaliza a política. Assim, procede-se também a reestruturação das relações de classes, bem como vai se redefinir as alianças políticas. Para Diniz (1986, p. 93): “O novo pacto de poder e a redefinição de suas bases sociais, inspirariam um novo estilo de política econômica, caracterizado pelo aperfeiçoamento dos instrumentos de intervenção do Estado na economia”.

Como já enfatizado anteriormente, a chamada Era Vargas (1930-1945) foi um período de transformação profunda na história do Brasil, marcado por significativas mudanças políticas, econômicas e sociais. Ao assumir o poder, Vargas iniciou um processo de centralização política e econômica que buscava transformar a estrutura produtiva do país. Durante seu governo provisório (1930-1934) e posteriormente durante o Estado Novo (1937-1945), Vargas implementou uma série de políticas que visavam fomentar a industrialização.

A política varguista, paradoxalmente, de cunho conservador-modernizante, ampliou a capacidade do Estado de intervir diretamente na economia, bem como na própria sociedade. O economista Wilson Cano, pesquisador e notório estudioso do desenvolvimento econômico brasileiro, ressalta que: “Na primeira metade da década, o Estado fez intervenções econômicas, concedendo vários incentivos industriais e apoiando a política cafeeira. Na segunda metade, contudo, sua intervenção predominou no campo político, com aumento da repressão, além de uma orientação econômica conservadora ao final do período” (CANO, 2012, p. 899).

Uma das estratégias principais de Vargas foi a criação de empresas estatais para impulsionar setores estratégicos da economia. Em 1941, foi fundada a Companhia Siderúrgica Nacional (CSN), em Volta Redonda/RJ, uma das maiores siderúrgicas da América Latina. A CSN foi crucial para o desenvolvimento da indústria pesada no Brasil, fornecendo aço para a construção de infraestruturas e para a fabricação de bens industriais.

Outra empresa estatal importante criada durante o governo Vargas foi a Companhia Vale do Rio Doce (CVRD), fundada em 1942, que se tornou uma das maiores produtoras de minério de ferro do mundo. A CVRD desempenhou um papel fundamental na exportação de

minerais e no fornecimento de matérias-primas para a indústria nacional. Bresser-Pereira (1990, p. 90) argumenta que "a criação de empresas estatais foi uma estratégia central para construir uma base industrial sólida e diversificada no Brasil".

Além da criação de empresas estatais, o governo Vargas também implementou uma série de políticas de incentivo à industrialização. Estas incluíram a concessão de subsídios, isenções fiscais e a proteção tarifária para indústrias nascentes. Estas políticas buscavam reduzir a dependência de importações e estimular a produção doméstica.

Um exemplo significativo dessas políticas foi o estabelecimento do Conselho Nacional de Petróleo (CNP) em 1938, que visava promover a exploração e a produção de petróleo no Brasil. Este órgão foi precursor da Petrobras, criada posteriormente em 1953, e refletia a visão de Vargas de que a autossuficiência energética era essencial para a industrialização e para a segurança nacional.

A industrialização durante a Era Vargas não foi apenas um processo econômico, mas também envolveu reformas sociais e trabalhistas que buscavam integrar a classe trabalhadora urbana ao projeto de desenvolvimento nacional. A política trabalhista de Vargas visava criar uma relação harmoniosa entre capital e trabalho, promovendo a integração social e minimizando os conflitos laborais. A cooptação do movimento sindical brasileiro por Getúlio Vargas foi uma estratégia central de seu governo para consolidar o controle sobre a classe trabalhadora e neutralizar movimentos de oposição, particularmente os comunistas. Essa estratégia envolveu uma série de medidas institucionais, legais e políticas que integraram os sindicatos ao aparato estatal, garantindo a lealdade dos trabalhadores ao regime varguista.

Não há dúvida de que estas medidas não apenas melhoraram as condições de trabalho, mas também fortaleceram o controle estatal sobre o movimento sindical, alinhando-o aos objetivos do governo. Segundo as historiadoras Schwarcz e Starling:

Getúlio e sua política trabalhista mostrou quem era e a que viera. Dividiu sua política em duas metades. Numa, criou as leis de proteção ao trabalhador – jornada de oito horas, regulação do trabalho da mulher e do menor, lei de férias, instituição da carteira de trabalho e do direito a pensões e à aposentadoria. Na outra, reprimiu qualquer esforço de organização dos trabalhadores fora do controle do Estado – sufocou, com particular violência, a atuação dos comunistas. Para completar, liquidou com o sindicalismo autônomo, enquadrando os sindicatos como órgãos de colaboração com o Estado e excluiu o acesso dos trabalhadores rurais aos benefícios da legislação protetora do trabalho. (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 362)

Assim, em 1943, foi promulgada a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), um marco na legislação trabalhista brasileira. A CLT regulamentou as relações de trabalho, estabelecendo

direitos como a jornada de trabalho de oito horas, o descanso semanal remunerado, férias anuais e a regulamentação do trabalho feminino e infantil. A CLT institucionalizou os sindicatos como órgãos auxiliares do Ministério do Trabalho, estabelecendo que todas as suas atividades, incluindo a eleição de seus dirigentes e a gestão financeira, deveriam ser supervisionadas pelo Estado. Esse arranjo legal foi descrito por Ângela de Castro Gomes como “um pacto corporativo que visava, por meio da concessão de direitos, obter a submissão política dos trabalhadores” (Gomes, 1988, p. 120). Ainda, de acordo com a historiadora: “A CLT representou uma forma de institucionalizar o controle estatal sobre os trabalhadores, ao mesmo tempo em que oferecia concessões que visavam obter sua lealdade”. (Gomes, 1988, p. 92).

Além da estruturação legal dos sindicatos, o governo Vargas utilizou uma série de instrumentos de controle e repressão para assegurar a fidelidade dos trabalhadores e a neutralização de movimentos oposicionistas. A repressão aos sindicatos autônomos e às lideranças comunistas foi uma constante durante todo o período. A polícia política, conhecida como Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), foi amplamente utilizada para monitorar, prender e, em muitos casos, torturar ativistas sindicais e comunistas.

O controle das lideranças sindicais também foi uma tática essencial. Os líderes sindicais eram frequentemente cooptados por meio de benefícios pessoais, cargos públicos e outras formas de incentivos. Vargas buscava criar uma elite sindical leal ao regime, que pudesse influenciar as bases trabalhadoras em favor do governo.

Por outro lado, é incontestável que a industrialização promovida pelo governo Vargas teve um impacto profundo na estrutura social brasileira. O crescimento das cidades e a formação de uma classe operária urbana trouxeram novas dinâmicas sociais e políticas. A expansão da indústria levou a um rápido crescimento urbano, com milhões de brasileiros migrando das áreas rurais para as cidades em busca de emprego e melhores condições de vida. Este processo de urbanização acelerada criou uma nova classe operária, que se tornou um importante ator social e político.

A industrialização também consolidou movimentos sindicais e políticos que lutavam por melhores condições de trabalho e direitos sociais. O movimento operário ganhou força e se tornou um importante ator político durante a Era Vargas. Os sindicatos, embora inicialmente cooptados pelo governo através da CLT, começaram a organizar-se e a reivindicar melhorias nas condições de trabalho. Segundo Rodrigues (1990, p. 42): “os movimentos sindicais desempenharam um papel crucial na luta por direitos trabalhistas e na construção de uma consciência de classe entre os trabalhadores urbanos”. A relação entre o Estado e os sindicatos

foi complexa, marcada por cooperação e conflito, refletindo as tensões inerentes ao processo de industrialização.

Fica bastante clara a ocorrência de mudanças significativas dos movimentos trabalhistas e/ou sindicais no período anterior a Vargas. Se num primeiro momento caracterizava-se pelo assistencialismo, num segundo instante, será marcado por um sindicalismo mais organizado, aguerrido e, no espectro político, marcado por posições mais à esquerda, pela presença significativa de lideranças anarquistas e, posteriormente, pelos comunistas, após a criação do PCB, em 1922. Na década de 1920 existiu toda uma efervescência do movimento reivindicatório das classes populares representadas por anarquistas e comunistas. Cano (2012, p. 900) explicita que:

As pautas reivindicativas dos vários eventos (moções, greves, manifestos, congressos) além de melhor organizadas pela classe trabalhadora – reivindicação de direitos trabalhistas como férias, jornada de trabalho, trabalho do menor etc, acompanhadas de reivindicações de direitos civis, como liberdade de sindicato e de sua imprensa, voto secreto.

Embora a Era Vargas tenha promovido a industrialização e a modernização do Brasil, também enfrentou desafios e contradições. A concentração de renda e a manutenção de desigualdades sociais e regionais permaneceram como problemas persistentes. A industrialização trouxe progresso econômico, mas também aprofundou as divisões sociais.

A industrialização se concentrou principalmente nas regiões sudeste e sul do Brasil, deixando outras partes do país, especialmente o nordeste e o norte, menos desenvolvidas. Este desequilíbrio regional foi uma fonte de tensão e de críticas ao modelo de desenvolvimento adotado. Conforme Tavares (1977, p. 15), "a industrialização brasileira ocorreu de maneira desigual, exacerbando as disparidades regionais e limitando os benefícios do crescimento econômico".

O governo Vargas, especialmente durante o Estado Novo (1937-1945), foi marcado por práticas autoritárias e de controle social. A centralização do poder e a repressão a opositores políticos foram características desse período. A censura à imprensa e a perseguição a movimentos dissidentes refletiam a natureza autoritária do regime. O autoritarismo de Vargas foi uma resposta às pressões sociais e políticas do período, mas também uma estratégia para manter o controle e implementar seu projeto de modernização.

3.1.3 Construção Civil no *boom* da industrialização do Rio de Janeiro

Conforme já explicitado anteriormente, o intuito desta pesquisa é refletir sobre a obra do artista plástico Sigaud, dando ênfase à representação do trabalho operário dentro do contexto

histórico da primeira metade do século XX. Algumas obras seminais de Sigaud expressam exatamente a dimensão política e social do mundo industrial urbano. Não se pode perder de vista a formação intelectual do “pintor dos operários” no campo da arquitetura, em que exercerá o seu trabalho, principalmente na cidade do Rio de Janeiro, então capital do país. Nesta metrópole, além do trabalho como artista plástico, exerceu também suas atividades profissionais como arquiteto e construtor, ou seja, empresário do ramo da construção civil e proprietário da Orly Engenharia, Arquitetura e Construções Ltda, com projetos executados no campo da iniciativa privada, bem como, na construção de obras públicas.

Num primeiro momento, é preciso refletir sobre os antecedentes da construção civil na cidade do Rio de Janeiro no início do século XX, ou seja, no momento em que este setor ainda se caracterizava por ser incipiente e se constituía tão somente como um segmento da economia nacional que tinha um papel secundário nas atividades produtivas do país. No entendimento de Campos (2018, p. 2): “A indústria da construção civil no Brasil desempenhava ainda um papel de suporte às atividades de escoamento dos produtos dedicados ao comércio exterior e sua inserção no mercado mundial, com a velocidade que a demanda e o processo de reprodução demandavam”. A origem da categoria operário da construção civil, segundo Gomes (2003, p. 7), “começou a delinear-se nos fins do século XIX e sua constituição deu-se lentamente de acordo com as diversas transformações sociais, econômicas e tecnológicas pelas quais o Brasil passou”.

Para analisar a evolução da construção civil na cidade do Rio de Janeiro, necessário se faz abordar as reformas urbanísticas implementadas durante a gestão do prefeito Pereira Passos (1903-1906) no Rio de Janeiro que constituem um marco na história urbana brasileira. As intervenções realizadas nesse período foram motivadas por uma combinação de fatores sociais, econômicos e sanitários, visando transformar a cidade em uma metrópole moderna e higienizada, apta a ocupar um lugar de destaque no cenário internacional.

No início do século XX, o Rio de Janeiro enfrentava sérios problemas de infraestrutura, saúde pública e moradia. As condições de vida na cidade eram precárias, com uma alta incidência de doenças como a febre amarela, a varíola e a peste bubônica. A elite carioca e o governo federal, influenciados por ideais positivistas e pelo urbanismo europeu, acreditavam que a modernização e a higienização da cidade eram essenciais para promover o progresso e atrair investimentos estrangeiros.

Assim, o plano urbanístico de Pereira Passos foi fortemente inspirado pelas reformas urbanas realizadas em Paris por G. E. Haussmann, no século XIX, ou seja, um amplo programa de obras públicas modernizantes na capital francesa. No Rio de Janeiro, as principais

intervenções incluíram a abertura de amplas avenidas, a demolição de cortiços e moradias insalubres, a construção de edifícios públicos monumentais e a implantação de sistemas de saneamento básico. Segundo Mônica Velloso (1999), as reformas de Pereira Passos visavam não apenas a melhoria das condições de saúde e infraestrutura, mas também a criação de uma nova imagem urbana, que refletisse os ideais de progresso e civilização. Para Ono (2004, p. 72): “Essas mudanças refletiram e deixaram transparecer o desejo do então governo de ‘civilizar’ os indivíduos da cidade, acompanhando as tendências da Europa, considerada como modelo de civilização e desenvolvimento”. Além disso, “O plano urbanístico teve como proposta principal a estruturação da cidade e de sua sociedade, ‘civilizando’ o comportamento e os costumes da sociedade carioca”. (Ono, 2004, p. 72). Na medida que a reforma urbana foi se consolidando, pode-se observar que um novo cenário social se vislumbrava e uma busca incessante na tentativa de “civilizar” os indivíduos, bem como a inserção de novos costumes na vida carioca. No entendimento de Velloso (2004, p. 75), o Rio de Janeiro “funcionava simultaneamente como polo captador e irradiador de culturas, apresentando um clima de forte efervescência de ideias e de práticas culturais”.

Em última instância, as reformas urbanísticas de Pereira Passos deixaram um legado ambíguo, pois tiveram profundas implicações sociais e urbanas. Se por um lado contribuíram para a modernização e o embelezamento da cidade, por outro lado, intensificaram a segregação espacial e a exclusão social. A expulsão dos moradores pobres do centro para as áreas periféricas resultou na formação de novas favelas e no aumento das desigualdades urbanas. A ênfase na estética e no embelezamento urbano foram vistos como uma tentativa de mascarar os problemas sociais e econômicos subjacentes. De acordo com a historiadora Mônica Velloso (2004, p. 80): "As intervenções urbanísticas não apenas modificaram a paisagem urbana, mas também reconfiguraram as relações sociais na cidade, acentuando a divisão entre os espaços destinados à elite e aqueles ocupados pela população pobre". Essa segregação espacial teve efeitos duradouros, influenciando a estrutura urbana do Rio de Janeiro ao longo do século XX.

Para entendermos a dimensão da obra sigaudiana, queremos refletir nesta seção as condições de trabalho dos operários da construção civil na cidade do Rio de Janeiro, principalmente entre as décadas de 1930 a 1950, período em que Sigaud produziu diversas obras pra celebrar “a magnitude e a grandeza do trabalho do operário, esse trabalhador anônimo”. (Sigaud, 1972. In: MORAIS, 1982, p. 89). É preciso enfatizar ainda que o artista Sigaud era graduado em Arquitetura: “Sou, porém, arquiteto também [...] Na qualidade de arquiteto e construtor, encontro os motivos para os meus quadros. O trabalho de construção civil é o assunto costumeiro.” (ARTES, 1947, p. 7).

Somos sabedores que nas décadas de 1930 a 1950, o Brasil passou por um processo acelerado de industrialização e urbanização, com o Rio de Janeiro se destacando como um dos principais centros dessa transformação. A construção civil, um setor crucial para o desenvolvimento urbano, foi um dos principais empregadores de mão de obra durante esse período, bem como contribuiu para a modernização da infraestrutura urbana, mas também para o desenvolvimento econômico e social da cidade

Neste período mencionado, o desenvolvimento urbano e arquitetônico do Rio de Janeiro foi bastante expressivo. Durante essas três décadas, a cidade experimentou profundas transformações, movidas por um processo acelerado de urbanização e modernização. Nesse contexto, a figura de Sigaud destaca-se como arquiteto e construtor do setor da construção civil, contribuindo significativamente para a paisagem arquitetônica carioca. A capital federal na época estava se consolidando como uma metrópole moderna, com a construção de novas infraestruturas e a implementação de políticas urbanas que visavam a modernização da cidade e esse período foi marcado por um esforço de atualização arquitetônica que refletia as mudanças sociais e econômicas do Brasil.

O desenvolvimento da construção civil na capital federal deu uma arrancada substancial, na medida que crescia a presença dos imigrantes europeus nas últimas décadas do século XIX, bem como no período pós-abolição, o que significou um crescimento das concentrações urbanas. Segundo Gomes:

Três setores da construção civil sofreram fortes alterações: o de edificações, cujas técnicas e materiais tiveram de ser modernizadas diante de uma clientela mais exigente; o de infraestrutura urbana, que deveria responder ao aumento das populações citadinas; e o de construção pesada, responsável por dar respostas à nova realidade econômica do país. (GOMES, 2003, p. 10).

O rápido crescimento urbano e populacional do Rio de Janeiro gerou uma demanda crescente por infraestrutura e habitação. Este processo foi impulsionado pela migração interna e pelo aumento da população devido ao desenvolvimento econômico. A urbanização acelerada criou novos desafios para a administração pública e para a construção civil, que precisavam atender às demandas de uma cidade em rápida transformação.

A industrialização brasileira, intensificada a partir da década de 1930, foi acompanhada por um acelerado processo de urbanização. A capital federal, como principal centro econômico e político do país, atraiu um grande número de migrantes em busca de melhores condições de vida e trabalho.

O setor de construção civil teve um papel fundamental nesse contexto de transformação urbana. A construção de edifícios públicos, residenciais e de infraestrutura urbana gerou uma

grande demanda por mão de obra. Conforme destaca Fausto (2014, p. 336), "a modernização das cidades brasileiras, impulsionada pela industrialização, exigiu investimentos maciços em infraestrutura, o que colocou a construção civil no centro desse processo".

Necessário se faz traçar um perfil do operário da construção civil neste período do recorte a que nos propomos, que executava o seu labor na cidade do Rio de Janeiro. Ele era, em grande parte, composto por migrantes oriundos das áreas rurais. Muitos desses trabalhadores possuíam baixa escolaridade e buscavam na cidade melhores oportunidades de emprego. Segundo Costa (2010, p. 5):

No Brasil, migrações internas sempre forneceram mão de obra necessária à Construção Civil, sobretudo para as cidades mais ricas do país. O setor sempre representou, para os migrantes jovens de origem rural, de baixa escolaridade e vindos de regiões mais pobres do país, a oportunidade do primeiro emprego, a inserção em setores urbanos e a ascensão social.

Percebe-se assim, que se intensificou a migração interna para os centros urbanos, gerando um “exército industrial de reserva”, como diria Marx, formado por trabalhadores dispostos a aceitar empregos em condições precárias, principalmente no ramo da construção civil. Historicamente, na sociedade brasileira, o ramo da construção civil tem uma grande capacidade de absorver contingentes significativos de trabalhadores, principalmente de baixa qualificação, marcado ainda por condições adversas de trabalho, baixa remuneração e instabilidade empregatícia. Essa realidade é ressaltada por Costa (2010, p. 47), que afirma:

No caso da Construção Civil, o trabalho sempre possuiu um caráter flexível, envolvido pelas práticas tradicionais de compressão salarial e pela ausência de vínculos empregatícios, praticadas largamente pelas empresas via subcontratação de empreiteiras sem registros, ou através dos agenciadores de mão de obra, os chamados “gatos”.

Desde os tempos em que Sigaud atuava profissionalmente no segmento da construção civil, as relações trabalhistas já eram caracterizadas pela vulnerabilidade e exclusão social, pois a maioria dos trabalhadores do setor é contratada de forma temporária ou informal, sem garantias de continuidade no emprego. “O fato é que a característica do mercado de trabalho no setor da Construção Civil, tradicionalmente com altas taxas de informalidade, faz com que o número de pessoal assalariado, pertencente a uma determinada empresa, não seja um indicador eficiente no esforço de dimensioná-la” (COSTA, 2010, p. 19).

Na medida que a expansão da urbanização nos grandes centros urbanos avançava, a construção civil foi se tornando um setor bastante dinâmico da economia nacional. Observa-se

que é um dos setores mais antigos e fundamentais da economia, responsável por projetos de infraestrutura que impulsionaram o desenvolvimento urbano e econômico do país. Para Lacerda (2006, p. 11): “Esses trabalhadores do setor apresentavam perfil socioeconômico próprio, em que se percebe a forte presença de migrantes, baixas escolaridade e remuneração e intensa precarização no setor e com elevado número de acidentes de trabalho”.

Quanto às jornadas de trabalho dos operários da construção civil, mesmo com o advento da CLT, a partir de 1943, frequentemente ultrapassavam as oito horas diárias e os salários eram baixos e insuficientes para garantir uma vida digna. De acordo com Schwarcz e Starling (2015), a ausência de fiscalização permitia que os empregadores explorassem a mão de obra de maneira intensa e muitas vezes desumana.

As condições de saúde e segurança no trabalho eram extremamente precárias. Os operários estavam expostos a riscos constantes de acidentes, doenças ocupacionais e falta de assistência médica. A insalubridade dos locais de trabalho era uma realidade cotidiana. As condições de trabalho na construção civil eram marcadas pela precariedade e pela alta incidência de acidentes, refletindo a ausência de políticas efetivas de proteção ao trabalhador.

Apesar das conquistas trabalhistas expressas na CLT, as condições de vida dos operários da construção civil continuaram a ser desafiadoras. Muitos viviam em favelas e cortiços, enfrentando problemas como a falta de saneamento básico, educação e saúde. A urbanização acelerada levou à expansão desordenada da cidade, exacerbando as desigualdades sociais. A urbanização do Rio de Janeiro, embora impulsionada pela industrialização, também trouxe consigo uma série de problemas sociais, refletindo as contradições do desenvolvimento capitalista.

Sigaud, como arquiteto e construtor, conviveu com os operários no seu dia a dia no setor da construção civil do Rio de Janeiro. Certamente, ouviu as lamúrias de uma categoria profissional que não tinha muita representatividade organizacional naquela época. No ramo da construção civil predominava o modelo fordista, ou seja, a diversidade de tarefas e fases: a especialização do operário na fundação, estruturas e acabamento. Para Moraes (1982, p. 69): “Sigaud, engenheiro, era remediado, mas percebia as dificuldades dos operários que trabalhavam nas obras que ele dirigia, levando para suas telas uma visão claramente social e, às vezes, denunciadora das injustiças cometidas contra o operário urbano”. Isso fica claro no quadro *Acidente de Trabalho*, do ano de 1944, que será analisado especificamente em outra seção desta pesquisa, em que Sigaud retrata nua e cruamente a realidade dramática de acidentes de trabalho na área da construção civil na sociedade brasileira, inclusive incapacitantes ou fatais. Segundo Costa (2010, p. 41): “A Construção Civil é um dos setores com maiores taxas de

acidentes de trabalho no Brasil. Apesar de os dados serem subnotificados, uma vez que não englobam os trabalhadores informais e autônomos, e sim os registrados, as taxas são alarmantes”.

Sigaud, “pintor dos operários” e comunista histórico, ao longo de sua vida, externou e denunciou por meio de sua arte social as condições adversas a que os operários estavam submetidos à lógica do capital, principalmente com a expansão do setor da construção civil no *boom* dos anos 1970. Inegavelmente, a indústria da construção civil é uma das que apresenta as piores condições de segurança, com altos índices de acidentes de trabalho, sendo que existe muita subnotificação, tendo em vista muitos casos de informalidade das relações contratuais.

3.2 A representação do trabalhador nas obras de Sigaud: construção civil e outros segmentos.

3.2.1 Análise das obras: A Torre de Concreto, Os Trabalhadores, A Estátua do Comércio e a Rua, Acidente de Trabalho.

As obras pictóricas, ao longo da história, têm sido mais do que simples manifestações artísticas. Elas são, em sua essência, documentos culturais que refletem os valores, crenças e contextos históricos de suas épocas. Queremos discutir a importância de entender as obras pictóricas como documentos de cultura, analisando-as sob a ótica histórica e cultural. As obras de arte não são meramente criações isoladas, mas são produtos de seus tempos e devem ser entendidas no contexto político, cultural e histórico em que foram criadas. As obras de arte refletem e respondem às condições sociais e políticas de seu tempo. A análise de obras de arte por meio da lente da cultura visual permite uma compreensão mais rica dessas condições, revelando as camadas subjacentes de significado que transcendem a própria obra. Assim, os *Estudos Culturais* enfatizam como as artes plásticas podem ser instrumentos de crítica social, oferecendo espaços alternativos para vozes dissonantes e marginalizadas se expressarem, como é o caso da obra de Sigaud, que questiona o *status quo* em suas obras sobre a condição dos trabalhadores. Entre os estudiosos, verifica-se que uma determinada obra de arte sempre comporta múltiplas leituras. Capelato (2005, p. 254) entende que o conteúdo de “obras pictóricas devem ser entendidas como documentos de cultura, produzidos no contexto histórico.”

O referencial teórico representado pelos estudos da *cultura visual* nos levou a indagar e a pesquisar a imagem dos trabalhadores em representações artísticas na estética sigaudiana, apontando os aspectos característicos do modernismo brasileiro nos anos de 1930 e 40, fases

em que se voltava para as questões sociais e políticas, ou seja, a função social da arte. Conforme Evangelista (2021, p. 152): “Nos anos 1920, a questão racial e a temática religiosa e mitológica eram expressivas na atuação, contudo, foram nos anos 1930 quando passou a se dedicar ao motivo do trabalho, o que lhe confere a alcunha de pintor dos operários”. Um dos objetivos da presente pesquisa é analisar algumas das obras de Sigaud feitas nos anos 1930 e 1940, especificamente sobre a temática do trabalho. Dentre elas, destacam-se *A Torre de Concreto* (1936) têmpera sobre tela, 76 x 54 cm e *Acidente de trabalho* (1944), de 132 x 95 cm, as quais se encontram atualmente no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Outra obra significativa é *A Estátua do Comércio e a Rua* (1942) de 100 x 80,5 cm, encáustica sobre tela que está no Museu do Ingá, em Niterói/RJ e *Os Trabalhadores*, de 148,0 x 194,0 cm, encáustica mural, de 1938, que se encontra no MAR – Museu de Arte do Rio.

A partir da teoria de Moscovici, queremos entender como as representações sociais não apenas influenciaram a produção artística, mas também foram moldadas por ela. A arte tornou-se um meio através do qual os artistas poderiam questionar, criticar e refletir sobre as condições sociais e políticas do Brasil. As obras de arte influenciaram a percepção pública e ajudaram a construir um discurso crítico sobre as desigualdades e injustiças sociais. A interação entre arte e representações sociais revela a complexidade das dinâmicas culturais e a importância da arte como um agente de mudança social. O estudo das representações sociais nas artes plásticas do Brasil dos anos 1930 e 40 revela a profundidade e a complexidade das interações entre arte, sociedade e política.

Numa perspectiva crítica, queremos discutir as representações sociais de imagens sigaudianas, pois como indica Santos (2006, p. 25): “Ler imagem é problematizar, fazer relação com o cotidiano, perceber mudanças e transformações [...] Porque ler é interpretar e o significado surge a partir do mundo do leitor, pois não existe uma leitura desconectada do mundo em que se vive”. Com fulcro na teoria das representações sociais de Moscovici, queremos analisar algumas obras de Sigaud, que dizem respeito à temática social. O “pintor dos operários” utilizou suas pinturas para expressar e questionar as condições sociais e políticas de sua época, tornando-se uma voz importante no panorama artístico brasileiro. A sua arte tornou-se uma ferramenta de expressão e reflexão sobre as injustiças e desigualdades sociais enfrentadas pelos trabalhadores no contexto dos anos 1930 e 1940.

Sigaud, um dos nomes proeminentes da arte modernista brasileira, destacou-se por sua abordagem crítica e realista da transformação urbana e industrial no Brasil. A sua arte é notável por seu realismo e por sua habilidade em capturar a essência do trabalhador. Em suas pinturas, os operários são retratados com expressões faciais que revelam exaustão, dor e determinação.

Sigaud utilizava uma paleta de cores terrosas para acentuar a dureza e a aspereza do ambiente de trabalho, além de técnicas de luz e sombra que conferiam uma profundidade emocional às suas obras.

Sua obra *A Torre de Concreto* (1936) é uma representação expressiva da industrialização e do trabalho operário, refletindo não apenas as mudanças físicas nas cidades, mas também as profundas implicações sociais e humanas dessa transformação. Por meio da análise desta obra, é necessário contextualizá-la historicamente, explorando suas características estilísticas e interpretando seu significado e impacto social.

Como já dito anteriormente, a década de 1930 foi marcada por uma intensa transformação no cenário urbano e industrial do Brasil. O governo de Getúlio Vargas implementou políticas de modernização que impulsionaram a industrialização e a urbanização do país. Grandes obras de infraestrutura foram realizadas, e houve um aumento significativo da migração rural-urbana, com trabalhadores buscando melhores condições de vida nas cidades emergentes.

O modernismo brasileiro, movimento artístico e literário que ganhou força na década de 1920, procurava romper com as tradições acadêmicas e europeias, buscando uma identidade cultural própria. Artistas modernistas, como Sigaud, estavam preocupados não apenas com a estética, mas também com questões sociais e políticas. A arte tornou-se um meio de reflexão e crítica sobre a realidade brasileira, e *A Torre de Concreto* insere-se nesse contexto ao abordar temas de trabalho e industrialização. (Figura 12).



Figura 12. Sigaud. A Torre de Concreto (1936) têmpera sobre tela 76 x 54 cm. Acervo: Museu Nacional de Belas Artes. Fonte: Itaú Cultural.

A *Torre de Concreto* (1936), de 76 x 54 cm, têmpera sobre tela, retrata uma cena de construção em que trabalhadores operam em um canteiro de obras, erguendo uma estrutura de concreto. A composição é dominada por linhas verticais e diagonais, representando andaimes, guindastes e cabos, que criam uma sensação de altura e imponência. Os trabalhadores, em diferentes posições e realizando diversas tarefas, adicionam dinamismo e movimento à cena. A tela *A Torre de Concreto* (1936) é assim descrita na análise de Oliveira:

A mirada parte de baixo para cima, a certa distância dos andaimes e ferragens. Em se considerando a natureza da própria pintura, não se poderia afirmar com exatidão a quem ou a que grupo pertenceria essa mirada interna, de onde parte o ângulo de visão. O que se pode conferir é que há um espaço maior entre os trabalhadores e o foco de visão, de modo que poderíamos interpretar esse afastamento como correspondente ao de um transeunte a distância. [...] Há nesta tela, uma mesma perspectiva de construção das figuras e de sua distribuição no espaço. (OLIVEIRA, 2022, p. 264)

A imagem coloca em evidência os trabalhadores envolvidos na construção, enfatizando o esforço humano necessário para erguer as grandes estruturas de concreto. Os operários estão distribuídos em várias partes da construção, em diferentes posições e tarefas. Isso cria uma sensação de movimento e atividade constante, ilustrando a dinâmica do ambiente de construção. A torre e os andaimes ocupam a parte central da composição, conferindo uma sensação de altura e grandiosidade. As linhas verticais e diagonais dos andaimes e cabos direcionam o olhar do espectador para cima, reforçando a monumentalidade da construção. A disposição dos elementos, com figuras humanas distribuídas ao longo da estrutura, contribui para uma sensação de atividade constante e esforço coletivo. As linhas verticais reforçam a altura da torre, enquanto as diagonais introduzem uma tensão visual que sugere a precariedade e o perigo do trabalho em construção. Sigaud utiliza a técnica detalhista na representação dos trabalhadores e das estruturas de construção realçando a textura e a solidez dos materiais, bem como a individualidade e o esforço dos operários. As sombras e os contrastes de luz e cor adicionam profundidade e realismo à cena.

Com essa tela feita no ano de 1936, Sigaud retrata que a torre em construção simbolizava o progresso e a modernidade que estavam transformando o Brasil na década de 1930. A imponência da estrutura de concreto representa a força e a ambição do desenvolvimento urbano e industrial. No entanto, ao destacar os trabalhadores, Sigaud também faz uma crítica implícita às condições de trabalho e ao impacto humano desse progresso.

Ao colocar os trabalhadores em destaque, Sigaud humaniza os operários, conferindo-lhes uma presença e importância que muitas vezes são negligenciadas nas narrativas de progresso industrial. A tela nos convida a refletir sobre as condições de trabalho e a vida dos operários durante a era da industrialização. Destaca-se também a falta de segurança pois os trabalhadores estão expostos a quedas, principalmente. A obra reconhece o esforço e o sacrifício dos indivíduos que tornam possível a construção de grandes estruturas, enfatizando a relação entre o trabalho humano e o desenvolvimento tecnológico.

Em última instância, Sigaud utiliza a arte como um meio de crítica social, provocando-nos a considerar as injustiças e desigualdades inerentes ao processo de industrialização. Através de sua composição detalhada, uso de cor e técnica, e simbolismo profundo, Sigaud captura a dualidade do progresso: a grandiosidade das novas construções e o sacrifício dos trabalhadores. Esta análise destaca a importância de *A Torre de Concreto* não apenas como uma obra de arte, mas como um documento histórico e social que continua a ressoar com questões contemporâneas sobre trabalho, progresso e justiça social.

Os Trabalhadores, tela de 148,0 x 194,0 cm, de autoria de Sigaud, cuja produção é do ano de 1938. Segundo o seu biógrafo Luiz Felipe Gonçalves, no livro *Sigaud, o pintor dos operários*, p. 49, o quadro se intitula *Os Trabalhadores*, que teria sido apresentado no Salão de 1938. Entretanto, na ficha catalográfica do Museu de Arte do Rio – MAR que está de posse da referida tela, o título é *Operários* e entre parênteses, diz “atribuído por colaborador do MAR). (Figura 13)



Figura 13. Sigaud. *Os Trabalhadores* (1938) encáustica mural, 148,0 x 194,0 cm. Acervo: Museu de Arte do Rio – MAR.

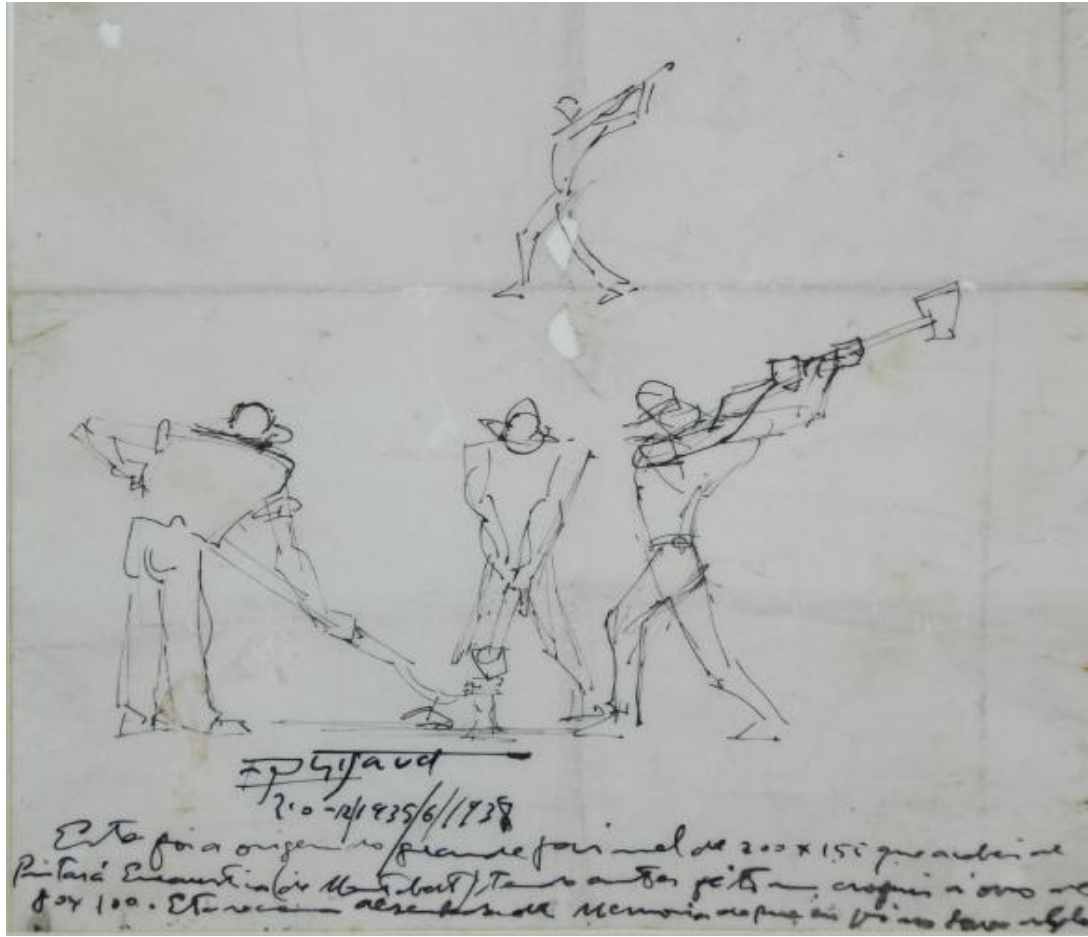


Figura 14. Sigaud. Esboço da obra *Os Trabalhadores*, 1938⁴⁷.

De acordo com a descrição formal por meio da ficha catalográfica do Museu de Arte do Rio – MAR, na pintura do ano de 1938, Sigaud utilizou-se da técnica de encáustica para retratar uma cena de trabalho:

A obra é uma cena de trabalhadores em um ambiente externo composto em tons quentes e terrosos. No primeiro plano pode-se ver três figuras masculinas em torno de uma ação ao centro delas, o que se encontra à direita está sem camisa, usa chapéu e calça clara, ele segura o alto com as duas mãos, atrás da cabeça, uma marreta de cabo de madeira e cabeça de metal. O homem que se encontra ao centro está curvado à frente, usa chapéu e camisa clara, segura ao chão, com as duas mãos uma marreta de cabo de madeira e cabeça de metal junto a um objeto metálico. O que se encontra à esquerda é visto de perfil e de costas, de camisa branca, chapéu cinza, calça escura e lenço vermelho no pescoço e rosto, segura um objeto metálico curvo ao centro, para completar a ação de martelar ao chão. No segundo plano há um trânsito de figuras mais ou menos definidas, criando uma área de circulação de pessoas e objetos, do lado direito vê-se pelo menos duas figuras transportando uma tora de madeira e do lado esquerdo uma carroça de madeira que está carregada de tijolos de barro. O terceiro plano, que se vê ao longe, é um balcão de madeira onde há figuras

⁴⁷ O esboço da obra *Os Trabalhadores*, de Sigaud, do ano de 1938, estava à venda numa Casa de Leilão de obra de arte.

humanas no que parece ser a ação de construir a parede e no canto superior esquerdo vê-se o céu e a parte superior de edificações. (MAR, 2013)

Sigaud tinha um olhar clínico para os detalhes do cotidiano nos canteiros de obras. Como arquiteto e construtor, estava presente nestes locais, onde observava e interagia com os trabalhadores, compreendendo suas rotinas, dificuldades e esperanças. Esse contato direto com os operários permitiu que ele representasse com autenticidade as cenas de trabalho, com destaque para as ferramentas, os andaimes e os movimentos repetitivos e cansativos que caracterizavam o trabalho braçal na construção civil. Nesta obra de 1938, como se vê acima, Sigaud retrata um grupo de operários envolvidos em uma atividade intensa e colaborativa. A cena é dominada por figuras masculinas que demonstram esforço físico, com suas posturas e expressões refletindo a exaustão e a determinação. O fundo da pintura sugere um ambiente industrial ou de construção, com a presença de edifícios. A composição da obra é dinâmica, com os trabalhadores posicionados de forma a criar um movimento contínuo. As linhas diagonais das ferramentas e dos corpos dos operários criam uma sensação de esforço coletivo e de trabalho árduo. A centralidade das figuras e a ausência de um foco claro no fundo direcionam a atenção do espectador para a ação dos trabalhadores.

Sigaud utiliza cores terrosas e escuras, que reforçam a ideia de trabalho pesado e ambiente industrial. As cores são aplicadas de forma a criar contrastes entre luz e sombra, acentuando os músculos tensionados dos trabalhadores e os detalhes das ferramentas e do ambiente. A técnica detalhista do artista é evidente na representação dos trajés e das expressões faciais dos operários. Ao representar os operários em ação, Sigaud enfatiza a importância do trabalho manual e o esforço humano envolvido na construção e no desenvolvimento industrial. A pintura não apenas documenta uma realidade social, mas também homenageia os trabalhadores anônimos que contribuem para o progresso.

Sigaud produziu no ano de 1942 uma obra significativa: *A Estátua do Comércio e a Rua*, de 100 x 80,5 cm, encáustica sobre tela que está no Museu do Ingá, em Niterói/RJ. (Figura 15.).



Figura 15. Sigaud. A Estátua do Comércio e a Rua (1942). Encáustica sobre tela 100 x 80,5 cm. Acervo: Museu do Ingá. Niterói/RJ.

Sigaud destacou-se por suas obras que retratam a realidade social e urbana do Brasil no século XX. *A Estátua do Comércio e a Rua*, produzida em 1942, no contexto da ditadura do Estado Novo (1937-1945), é uma obra que explora a interação entre seres humanos inseridos na urbanidade, refletindo as transformações sociais e econômicas da época. A década de 1940 foi um período de grandes mudanças no Brasil, marcadas pela Segunda Guerra Mundial e seus efeitos econômicos e sociais. Durante esse período, o país continuou seu processo de industrialização e urbanização, com um crescimento significativo das cidades e um aumento da população. As políticas de Getúlio Vargas, que visavam modernizar o país, tiveram um impacto duradouro na infraestrutura e no desenvolvimento econômico.

A Estátua do Comércio e a Rua apresenta uma cena urbana movimentada, com uma estátua em primeiro plano observando a rua abaixo. A composição é rica em detalhes, com várias figuras humanas engajadas em atividades cotidianas, veículos e edifícios ao fundo. A

estátua, que ocupa um lugar central na obra, parece representar uma figura clássica, contrastando com a modernidade e a atividade da rua. Analisando a referida obra (EVANGELISTA, 2020, p. 188), afirma: “Os primeiros planos foram representados nas alturas com uma perspectiva projetada verticalmente e para baixo, de maneira a provocar no observador conseqüentemente a sensação de se estar igualmente nas alturas e olhando de cima para baixo, mesmo que na realidade se posicione de frente para a pintura.”

Sigaud denominou a tela *A Estátua do Comércio e a Rua*, o que sugere referência à famosa *Rua do Comércio*, atual *Travessa do Comércio*, no centro da cidade do Rio de Janeiro. Esta rua no período imperial tornou-se famosa pelos diversos pontos de comércio que impulsionaram o crescimento econômico da capital federal, bem como foi palco de tradicionais eventos sociais e políticos. Isabela Ono em sua dissertação de Mestrado estudou a cidade do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX, analisando os espaços de prazer, sociabilidade e comerciais. “De acordo com as concepções difundidas pela cultura da modernidade, a *rua* se define como lugar de circulação de pessoas e de mercadorias”. (ONO, 2004, p. 83). É importante frisar com base nos estudos de Ono (2004) que à medida que se aumentava o comércio na capital federal, intensificavam-se os usos públicos da rua, possibilitando assim que as trocas sociais se tornassem mais significativas.

Retomando à análise da referida obra de Sigaud, observa-se que essa composição é complexa e dinâmica. A estátua em primeiro plano cria um ponto focal que guia o olhar do observador para a movimentada cena de rua. Sigaud traz o trabalhador como alguém que compõe a cidade em transformação, com os bondes, os automóveis, os sujeitos estão ali como transeuntes, diferente das outras obras que estes estão entre andaimes, outros trabalhadores carregando caixas. A cena dá uma ideia de movimento e alguém parado, olhando tudo num prédio clássico do Rio antigo. As linhas diagonais e horizontais da rua e dos edifícios criam uma sensação de profundidade e movimento. A disposição das figuras humanas e dos elementos urbanos adiciona camadas de significado e narrativa à obra. Existem cores e tons variados, mas com predominância das cores cinzas na composição. As cores são utilizadas para criar contrastes entre a estátua clássica e a cena urbana, enfatizando a tensão entre tradição e modernidade.

A estátua no centro da composição pode ser vista como um símbolo da tradição e da estabilidade, contrastando com a agitação e o dinamismo da rua. A presença da estátua sugere uma reflexão sobre a relação entre o passado e o presente, e sobre como as tradições são confrontadas e transformadas pelas mudanças sociais e econômicas. A cena da rua é rica em detalhes e figuras humanas, representando a diversidade e a complexidade da vida urbana. As

atividades cotidianas, os veículos e os edifícios antigos refletem o crescimento e a modernização das cidades brasileiras na década de 1940. Sigaud captura a energia e a vitalidade da vida urbana, ao mesmo tempo em que destaca as desigualdades e as tensões sociais.

Em última instância, *A Estátua do Comércio e a Rua* sugere uma reflexão sobre o impacto do progresso e da modernização na vida das pessoas comuns, e sobre como essas mudanças afetam a identidade cultural e social do Brasil. Sigaud utiliza sua arte como um meio de questionar e criticar as realidades sociais, convidando o espectador a considerar as implicações do desenvolvimento urbano e econômico.

A tela *Acidente de trabalho* (1944), de 132 x 95 cm, que se encontra no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, é uma das principais obras do artista Eugênio de Proença Sigaud. Ele se utilizou da técnica da encáustica sobre tela para retratar um trágico acidente em um ambiente de construção civil. A composição detalhada e a escolha de cores refletem o momento dramático, destacando o sofrimento dos trabalhadores e a precariedade das condições de trabalho da época. O nosso objetivo é analisar a técnica, o estilo e o contexto histórico-social em que o “pintor dos operários” produziu essa obra.

O esboço de *Acidente de Trabalho* (figura 16) feito por Eugênio Sigaud em 1943, um ano antes da realização da pintura final, oferece uma visão expressiva para compreender o processo criativo do artista. Ao comparar o esboço com a obra final, de 1944, podemos identificar tanto as continuidades quanto as transformações que ocorreram ao longo desse período, revelando as escolhas deliberadas e as evoluções na concepção artística de Sigaud.

O processo de construção da imagem em *Acidente de Trabalho* (1944) de Eugênio Sigaud é fundamental para compreender a profundidade e o impacto da obra final. Analisar o desenho preparatório, o esboço, revela como o artista concebeu e desenvolveu suas ideias até chegar à versão definitiva do quadro. O esboço inicial funciona como um exercício de pensamento visual, onde Sigaud experimenta com composições, formas e expressões. Ele explora diferentes possibilidades, ajustando elementos para capturar a intensidade do tema abordado. Este processo permite que o artista refine sua visão, lapidando as ideias brutas até atingir uma representação mais clara e eficaz da mensagem que deseja transmitir.



Figura 16. Sigaud. Esboço de *Acidente de Trabalho* (1943)⁴⁸

Ao estudar o esboço, é possível observar como Sigaud altera e ajusta as proporções, as posições dos personagens, e até mesmo o ambiente em que a cena se desenrola. A imagem inicial pode ser menos detalhada, focando mais na composição geral e na disposição dos elementos principais. Com o tempo, esses elementos são modificados, ajustados e, às vezes, até eliminados, à medida que o artista se aproxima da versão final.

Essa prática de construção e reconstrução da imagem é essencial, pois reflete o raciocínio de Sigaud. Cada alteração no esboço carrega consigo uma intenção, uma tentativa de

⁴⁸ Esse esboço da obra *Acidente de Trabalho* foi feito no ano de 1943 (assinatura de E.P. Sigaud, no verso do quadro) e estava à venda (casa de leilões) no escritório de arte de Dagmar Saboya, no Rio de Janeiro/RJ, em 25/5/2024.

alcançar um equilíbrio estético e emocional que ressoe com o público. O processo também demonstra como a ideia original pode evoluir, abrindo espaço para novas interpretações e significados ao longo do caminho.

Analisando, especificamente, o *esboço* de 1943 de *Acidente de Trabalho*, observamos uma composição ainda em formação, com traços que delineiam as figuras e o ambiente de maneira mais gestual e menos detalhada do que na obra final. A cena do acidente de trabalho parece se passar em um espaço urbano, provavelmente um canteiro de obras da construção civil, com edifícios altos que dominam o plano de fundo e comprimem a cena de forma a aumentar a sensação de opressão e de precariedade. O esboço é uma versão mais bruta e direta da obra final, onde os símbolos ainda estão em processo de consolidação. A posição do corpo do trabalhador caído, que já ocupa uma posição importante no esboço, é mostrada de maneira crua e sutil, com os braços estendidos de forma que remete a uma crucificação. Essa escolha compositiva pode ser vista como uma primeira tentativa de criar uma analogia visual entre o trabalhador e a figura de Cristo, um tema que Sigaud desenvolve mais profundamente na versão final da pintura. Essa evolução indica uma escolha consciente de Sigaud em transformar o trabalhador em um símbolo do martírio, intensificando a crítica social na presente obra. No esboço, essa ideia ainda está sendo explorada e não é tão evidente quanto na obra final, mas o potencial simbólico já está presente.

As figuras humanas ao redor do trabalhador no *esboço* são pequenas e de difícil identificação, destacando o anonimato, a desvalorização dos trabalhadores e estão dispostas de forma menos organizada do que na versão final. A ausência de detalhes nos rostos e corpos reforça a ideia de que esses trabalhadores são vistos como meras engrenagens dentro do sistema capitalista, sem individualidade ou importância para o patronato. Algumas dessas figuras parecem esboçadas rapidamente, como se Sigaud estivesse testando diferentes posições e atitudes. A interação entre elas é mínima, sugerindo que o artista estava ainda tentando determinar o nível de empatia ou indiferença que essas figuras deveriam expressar em relação ao acidente. O esboço, apesar de não estar acabado, já contém os elementos essenciais que Sigaud desenvolve em sua obra final: a denúncia social, o realismo e a tentativa de dar visibilidade às vidas dos mais marginalizados da sociedade brasileira dos anos 1940. A composição, as cores e o tratamento das figuras humanas são indicativos do estilo do artista e de sua abordagem temática.

Em última instância, o *esboço* de 1943 da tela *Acidente de Trabalho*, revela um artista em plena exploração de ideias e formas, onde cada linha e cada figura está em processo de transformação. Ao analisar esse esboço, percebemos como Sigaud estava preocupado não

apenas em representar um evento trágico, mas em criar uma imagem que pudesse ressoar de maneira simbólica e emocional com o público. A evolução entre o esboço e a obra final reflete o cuidado de Sigaud em ajustar e refinar sua visão, utilizando a arte como um meio de crítica social e reflexão sobre a condição humana.

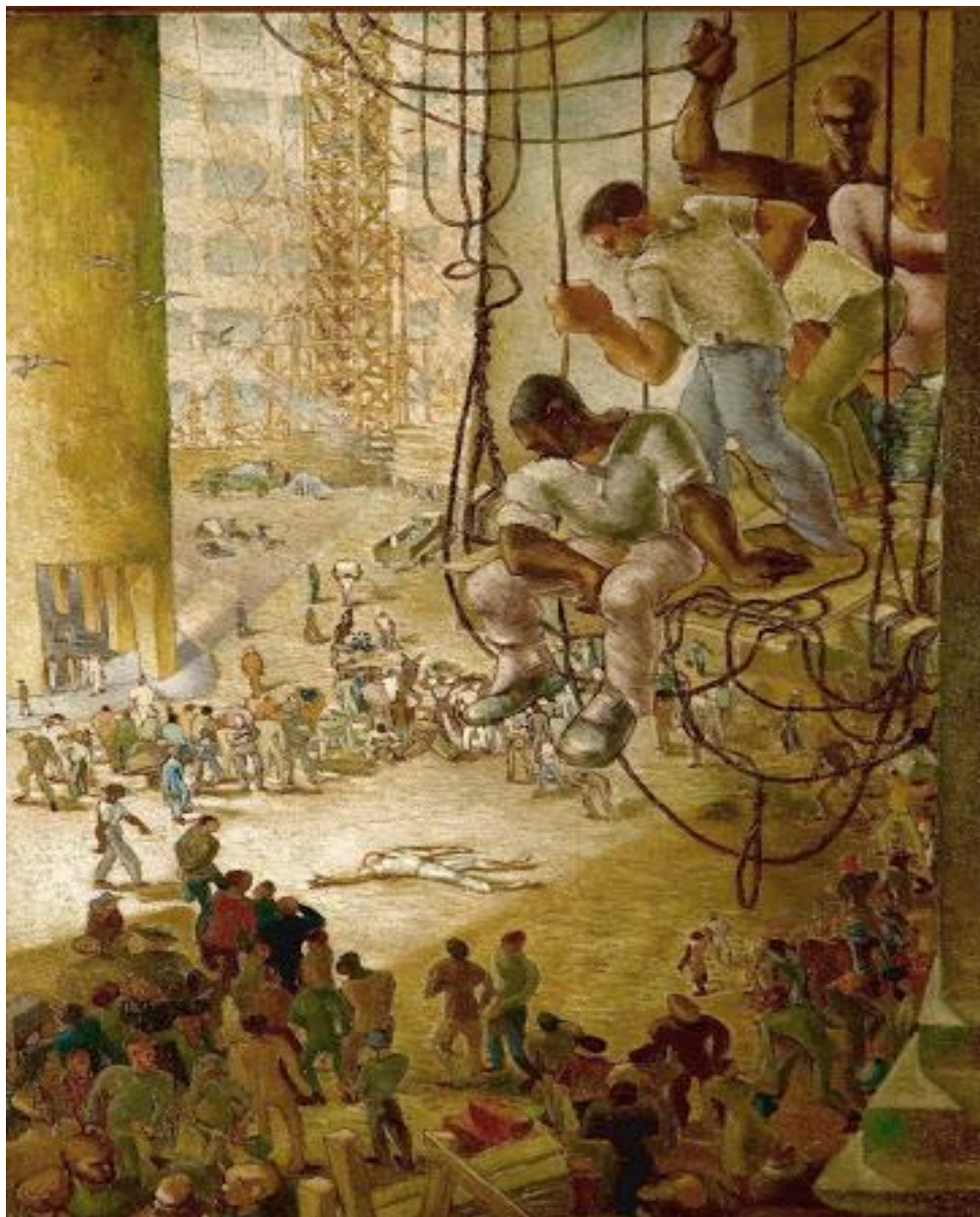


Figura 17. Sigaud. Acidente de Trabalho (1944). Encáustica sobre tela. 132 x 95 cm. Acervo: Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro/RJ.

Como já aludido anteriormente, as políticas implementadas durante o Estado Novo varguista visavam modernizar a economia brasileira, incentivando o crescimento das indústrias e a construção de grandes obras de infraestrutura. No entanto, essas mudanças também trouxeram desafios significativos para os trabalhadores. As condições de trabalho nas fábricas

e nos canteiros de obras eram frequentemente precárias, com longas jornadas, baixos salários e uma alta incidência de acidentes. Durante este período, o movimento operário era atuante, apesar da repressão do governo Vargas, que restringia as atividades sindicais. A arte e a literatura da época também refletiram essas questões, com muitos artistas e escritores abordando temas relacionados à luta operária e às condições de trabalho. *Acidente de Trabalho*, de Sigaud, é um exemplo expressivo dessa tendência, utilizando a arte como forma de denúncia social.

Sigaud se destaca na arte moderna brasileira pela temática social e valorização dos trabalhadores. Na tela *Acidente de trabalho*, de 1944, (Figura 17), o “pintor dos operários” retrata o trabalho de um operário no setor da construção civil, abordando o lado mais sombrio e perigoso dessa atividade. A pintura apresenta uma cena de um acidente de trabalho e o uso das cores sóbrias cria um aspecto de tensão e angústia. A composição da tela é também impactante, com o foco na cena do acidente, enquanto o fundo é apresentado de forma vaga e indistinta. Isso passa uma sensação de distanciamento e isolamento dos protagonistas. Inclusive, a cena se apresenta de cima para baixo e, curiosamente da direita para a esquerda, como se houvesse uma categoria social que vê o ocorrido de cima, se posicionando à direita dos operários da obra retratada. Isso sugere uma interpretação que considera as ideias políticas do pintor, ou seja, sabidamente, Sigaud, comprometido com a problemática social, inclusive aquelas advindas das relações de classes, se declarou comunista e filiado ao PCB.

Nicola destaca que é interessante observar o ângulo que enxergamos a cena, isto é, “de cima para baixo, como se estivéssemos em um dos andaimes, ao lado dos trabalhadores que aparecem em primeiro plano.” (NICOLA, 2003, p. 4). Ainda sobre a percepção da cena, Delorenzi (2011, p. 90) assevera “que esse ângulo da cena nos remete à ideia de que, muito provavelmente, foi de um desses andaimes que caiu o trabalhador, que aparece estirado no chão. Ou seja, somos levados, através de uma aproximação, para a posição original do operário antes da queda.” É relevante a análise de Nicola (2003, p. 4) ao ressaltar ainda que “os prédios em construção produzem zonas de luz e zonas de sombra, o corpo do operário caído está estendido exatamente na principal zona de luz, como se estivesse sob o foco de um holofote, impossível, portanto, não tomar conhecimento da tragédia”. Oliveira também faz uma análise bastante pertinente da tela *Acidente de Trabalho*:

Destacam-se nessa pintura o operário caído e os colegas de trabalho que o observam do alto. Todo o arranjo figurativo da tela conflui para o local onde jaz o corpo. E aí que se fixa o olhar estupefato ou reflexivo dos dois trabalhadores do primeiro plano, suspensos eles sobre um reles madeiramento

em arranjo confuso de cordas (condição favorável à queda). O espectador do quadro, ao dar com a obra, tende a acompanhar esse percurso: o corpo estatelado e os operários que o miram atônitos (ou vice-versa). São essas as partes de maior evidência na composição da obra. (OLIVEIRA, 2022, p. 263).

Sobre a temática do operário da construção civil, a mesma se enquadra no contexto da arte brasileira dos anos 1930 e 1940. No que diz respeito à tela *Acidente de trabalho*, o crítico Campofiorito (1981, p. 111), assim se manifestou:

Trata-se de um quadro de grande impacto. A cena fixada é de suprema dramaticidade. A solução de espaço na perspectiva verticalmente projetada torna-se não só exemplo único na pintura brasileira, como promove uma vertiginosa visão de grande altura que ressalta o corpo inerte do operário ao solo. Vários companheiros da vítima assistem abismados o acidente. Todo o conjunto de operários paralisados deixa ver o perigo iminente para qualquer um deles. Cenário de forte comoção, em que os detalhes da construção fixados nos diferentes andaimes o são com a experiência do tema de trabalho na construção civil e com a emoção de um incontido sentimento humano, que o artista soube destinar a uma composição que se impõe entre seus quadros mais significativos. Esta tela deixa ver, pictoricamente, as marcas pessoais da técnica sigaudiana, desde o desenho atrevido até o cromatismo austero com pinceladas que estendem as tintas penosamente sobre o suporte de superfície áspera como a simular a irregularidade da argamassa, condição muito a gosto dos muralistas.

A técnica tradicional da encáustica, utilizada por Sigaud em *Acidente de Trabalho*, envolve o uso de cera quente misturada com pigmentos para criar a pintura. Essa técnica é conhecida por sua durabilidade e pela profundidade das cores que pode produzir. A encáustica permite ao artista criar texturas ricas e detalhes finos, como pode ser observado nesta obra de Sigaud. Para Buoro (2008, p. 20): “Na parte inferior direita, o artista desenhou uma curva, partindo de uma estrutura vertical escura que ocupa todo o canto da imagem. Aí podemos perceber o efeito granulado da técnica da encáustica”. A escolha dessa técnica pode ser vista como uma forma de dar peso e permanência ao tema retratado, sublinhando a gravidade do acidente de trabalho.

A composição de *Acidente de Trabalho* é cuidadosamente estruturada para guiar o olhar do espectador através da cena. Morais (1982) explicita que Sigaud quer colocar o espectador dentro da cena e envolvê-lo no dinamismo intenso do canteiro. O pintor modernista e expressionista, no período de 1937 a 1945, coincidentemente, o período da ditadura do Estado Novo varguista, “passa a representar, em ângulos os mais diversos, diferentes aspectos do trabalho humano, sobretudo nas áreas urbanas” (MORAIS, 1982, p. 89). Sigaud, com o seu “estilo viril, rude e tosco”, não retratou tão somente os operários da construção civil em suas telas, mas também trabalhadores de outros segmentos sociais, representados em suas

características mais significativas de seus ofícios: os camponeses, os trabalhadores do petróleo, do manganês, das salinas, das pedreiras, etc.

Para o jornalista, crítico, curador e historiador da arte independente, Frederico Morais, Sigaud:

Foi sempre expressionista: na deformação ostensiva de suas figuras, na temática pouco charmosa do operariado urbano, na ousadia de suas obras, na largueza do desenho, na energia dos volumes, enfim, no estilo viril, rude e tosco. Não se restringe a mostrar o trabalhador nos andaimes dos edifícios em construção: mostra-os também na rua, em meio ao tráfego, nas usinas, ferrovias, pontes, estaleiros e, depois, passando da cidade para o campo, mostra-o em plantações de café, musculoso e forte, negro, ou no litoral, entre sal e saibros. (MORAIS, 1982, p. 89).

Realmente, *Acidente de Trabalho* é uma obra emblemática e cheia de detalhes. Buoro (2008) vê no canteiro de obras uma arena cheia de ação e emoção. Na parte superior direita, dependurados numa plataforma suspensa por cordas, trabalhadores observam, do alto, uma cena que se desenrola no chão. Eles participam da cena, assumindo posturas e expressando emoções. Seus corpos volumosos, musculosos, revelam desproporções, ou seja, proporções muito diferentes das reais. Esta desproporção também é analisada por Delorenzi (2011, p. 7) que salienta: “Os corpos dos trabalhadores que aparecem no canto superior direito da tela são desproporcionais se compararmos seus membros às cabeças”. E Nicola (2003, p. 4) complementa: “essa desproporcionalidade acentua o fato de serem trabalhadores braçais, que desenvolvem mais a força física do que o intelecto”. Ainda sobre a tela em discussão, de acordo com a análise anterior, os operários dos andaimes são musculosos pra deixar transparecer que existe um esforço brutal dos trabalhadores. Entretanto, diz Oliveira:

O curioso é que o operário acidentado não corresponde ao físico dos companheiros de labuta, já que possui um corpo mais elástico. [...] É também curioso o fato de haver, à direita da tela, uma coluna que parece sustentar o andaime dos trabalhadores do primeiro plano. Uma coluna desproporcional se comparada às figuras do alto e de baixo. Assim como a coluna, que apresenta desproporção entre o que está em cima do andaime e o que está embaixo dele; o corpo espalhado no solo se encontra aparentemente distante do andaime de onde tombou. (OLIVEIRA, 2022, p. 265)

Observa-se que o trabalhador morto (ou que sofre um acidente de trabalho) se torna inútil ao modelo capitalista. A diferença entre ele e os outros trabalhadores parece acenar para essa questão. Assim como Oliveira, Buoro também faz observações importantes sobre a forma que Sigaud pintou a figura do acidentado:

Seu corpo inerte e esbranquiçado é completamente diferente dos corpos musculosos e densos dos trabalhadores suspensos na plataforma. Caído no chão, ele também é muito diferente das pessoas que se movimentam ao seu redor. O corpo do acidentado parece mais comprido, talvez pela posição do braço direito estendido para trás. Também parece mais plano. Inteiramente vestido de branco, o acidentado também se distancia dos outros trabalhadores, que usam roupas coloridas. (BUORO, 2008, p. 20).

A obra apresenta uma perspectiva que coloca o observador acima do acidente, permitindo uma visão ampla do ambiente e das reações dos trabalhadores ao redor. A utilização da luz e sombra é habilidosa, destacando as figuras principais e criando um contraste dramático que aumenta a tensão da cena. O estilo de Sigaud, marcado pelo realismo detalhado e pelo uso expressivo das cores, contribui para a intensidade emocional da obra.

Por meio da teoria das representações sociais, foi possível analisar como essa obra reflete as condições de trabalho e a percepção social dos trabalhadores. A temática principal é a discussão da exploração, precarização e a insegurança no trabalho que os operários da construção civil vivenciavam nos anos 1940. Quanto à ancoragem, conceito relacionado à teoria da representação social de Moscovici, fica explícita a ideia de trabalho estafante dos trabalhadores na sua luta diária e em condições precaríssimas. No que diz respeito à objetivação, conceito importante na representação social, a pintura objetivou o conceito da exploração laboral, através de imagens de trabalhadores num canteiro de obras sem equipamentos de proteção e a morte de um deles. *Acidente de Trabalho* está repleta de simbolismo, refletindo tanto o evento específico do acidente quanto questões mais amplas relacionadas às condições de trabalho. A figura central do trabalhador caído representa a vulnerabilidade e o sacrifício dos operários, enquanto os demais trabalhadores ao redor expressam uma mistura de choque, tristeza e resignação. A presença de equipamentos de construção e andaimes reforça a ideia de um ambiente perigoso e precário.

As representações sociais do mundo do trabalho operário ligados à perspectiva marxista, influenciaram profundamente a produção artística de Sigaud, moldando suas escolhas temáticas e estilísticas. Suas obras ajudaram a moldar a percepção pública das condições sociais e laborais, influenciando o debate público e a consciência social. O engajamento político do “pintor dos operários” é que produz a sua representação do trabalho. Assim, não há como separar a dimensão subjetiva da objetivação do trabalho, pois é exatamente isso que compõe a sua representação do trabalho.

Enfim, fica perceptível nas telas *A Torre de Concreto* e *Acidente de Trabalho* que Sigaud representa o trabalhador proletário, anônimo e marginalizado que, no dia a dia das

grandes metrópoles brasileiras, labuta nos canteiros de obras em meio a andaimes, estruturas de ferros, cordas, em condições precárias de segurança. Há de se ressaltar que a estratégia do governo Vargas a partir dos anos 1930 foi a industrialização para alavancar o desenvolvimento econômico do país. Nesta época, houve um *boom* de crescimento da construção civil no Rio de Janeiro, promovendo a verticalização, não só da capital, mas do país, por isso há uma maior demanda de operários para atender às necessidades do momento.

3.2.2 *Acidente de Trabalho, de Sigaud e Construção, de Chico Buarque: correlações*

A arte brasileira, em suas múltiplas formas, tem historicamente abordado questões sociais e políticas, refletindo as complexidades e desigualdades presentes na sociedade. Duas obras emblemáticas que exploram a condição do trabalhador brasileiro são a música *Construção* (1971) de Chico Buarque e a pintura *Acidente de Trabalho* (1944) de Eugênio Sigaud. As mencionadas obras, apesar de pertencerem a diferentes meios artísticos e contextos históricos, oferecem críticas contundentes sobre a desumanização e a exploração dos trabalhadores. A arte, em suas diversas manifestações, tem o poder de refletir, criticar e transformar a sociedade.

O nosso objetivo é fazer uma analogia entre essas duas obras exemplares e simbólicas, a saber: a música *Construção* de Chico Buarque, lançada em 1971 e a pintura *Acidente de Trabalho* (1944) de Eugênio Sigaud, destacando como cada uma retrata a vida e a morte do trabalhador comum, e explorando as interseções e divergências em suas abordagens artísticas e críticas sociais. *Acidente de Trabalho*, criada em 1944 (ano de nascimento de Chico Buarque), pertence ao contexto dos anos 1940, momento em que o Brasil passava por uma fase de industrialização significativa, e a arte realista social de Sigaud retratava a vida cotidiana e buscava dar visibilidade às condições desumanas enfrentadas pelos trabalhadores. O realismo social no Brasil foi uma resposta às transformações econômicas e sociais, servindo como uma crítica contundente ao sistema capitalista emergente e suas consequências para a classe trabalhadora.

Por outro lado, a música *Construção* foi lançada em 1971 (Chico tinha voltado do autoexílio na Itália), em um período marcado pela forte repressão da ditadura militar no Brasil, em que vigorava o famigerado AI-5 (Ato Institucional nº 5) e, na economia, fazia-se a apologia do “Milagre Econômico Brasileiro”, quando o governo Médici se autopromove com a propaganda “*Ninguém segura este país*”. A censura prévia estava instituída, ou seja, para aprovação ou não, as letras das músicas eram analisadas em Brasília. O regime cerceava a expressão artística e o contexto político e social influenciou profundamente a produção cultural

desta época: na literatura, na música, no cinema e no teatro, sendo que a arte se tornou um meio de resistência, em que compositores e artistas visuais buscavam maneiras de criticar o regime dos Anos de Chumbo. (Figura 18)

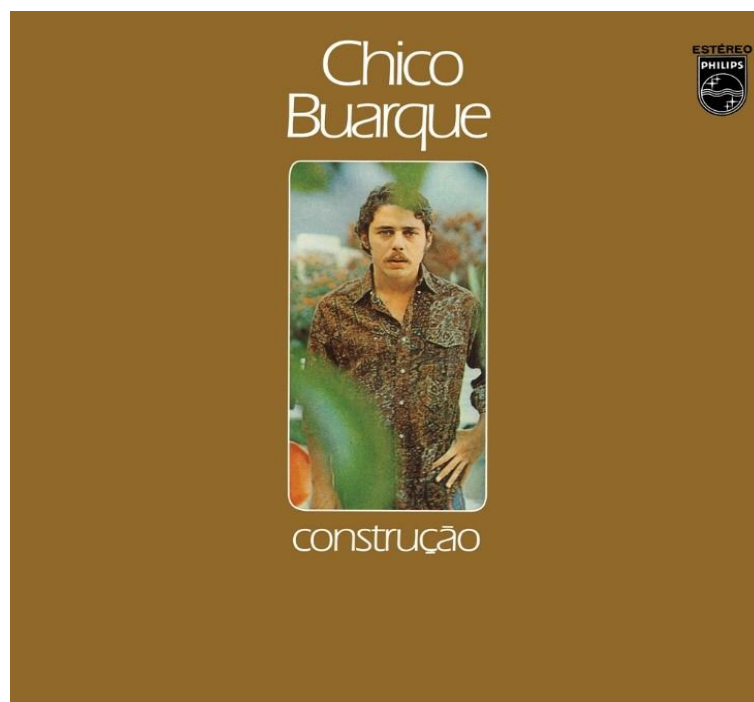


Figura 18 - Capa do disco *Construção* de Chico Buarque, 1971⁴⁹.

Num primeiro momento, faremos uma análise da canção *Construção*, de Chico Buarque, que faz parte do álbum homônimo, lançado em 1971 pelo selo Phonogram, da gravadora Philips, destacando suas características líricas, musicais e sociais, além de situá-la no contexto político e cultural dos anos 1970. Em seguida, vamos analisar *Acidente de Trabalho*, em que Sigaud emprega uma abordagem realista para retratar a tragédia do operário da construção civil. A pintura mostra um operário caído, vítima de um acidente, rodeado por colegas que parecem impotentes diante da situação. A escolha de cores e a composição dramática destacam a precariedade e o perigo do ambiente de trabalho. Finalmente, vamos estabelecer um diálogo entre a tela de Sigaud e a letra de Chico Buarque, mostrando as similitudes e as diferenças entre ambas.

Chico Buarque nasceu a 19 de junho de 1944, no Rio de Janeiro, filho do historiador Sérgio Buarque de Holanda e de dona Maria Amélia Alvim. Não temos a pretensão de traçar o perfil biográfico do cantor e compositor, mas apenas situá-lo no contexto em que compôs

⁴⁹ Disponível em: <https://vermelho.org.br/2021/12/14/os-50-anos-do-disco-construcao-de-chico-buarque/>. Acesso em: 15 mar. 2024.

Construção (1971). Chico Buarque é um dos maiores nomes da Música Popular Brasileira (MPB), conhecido por sua habilidade em mesclar poesia e crítica social em suas composições. *Construção* é uma obra-prima que ilustra a genialidade de Chico em criar uma narrativa poderosa e comovente através de sua letra e melodia por meio de uma crítica social embutida, no cenário histórico e cultural daquela época. A década de 1970 no Brasil foi marcada pela ditadura militar, que impôs uma série de restrições à liberdade de expressão. Chico Buarque, conhecido por sua postura crítica ao regime, utilizou suas composições para contestar e refletir sobre as condições sociais e políticas do país. Chico Buarque já era uma figura proeminente na música brasileira antes da ditadura, mas foi durante esse período que ele se consolidou como um dos principais críticos do regime. Suas letras frequentemente abordavam temas de injustiça social, opressão e resistência. *Construção* é um exemplo emblemático dessa postura crítica, utilizando uma narrativa aparentemente simples para retratar a desumanização dos operários.

A letra e a música emergem desse ambiente repressivo como uma incisiva crítica social. A letra da canção é estruturada em versos alexandrinos, em que cada estrofe termina com uma palavra proparoxítona, com destaque para as rimas chamadas de esdrúxulas, criando uma cadência única e sublinhando a repetição mecânica da vida do operário retratado na canção. Desta forma, essa técnica de repetição não só cria uma sensação de inevitabilidade e fatalismo, mas também serve para destacar a monotonia e a precariedade da vida trabalhadora. Para Clara Jorgewich,

O ritmo encontra apoio na métrica de seus versos, divididos em doze sílabas, todos coroados por proparoxítonas: máquina, príncipe, bêbado, tímido. Essas proparoxítonas colocadas sempre no final de cada verso, produzem o efeito melódico da rima. Metáforas e proparoxítonas constroem e desconstroem a rotina do pedreiro. A orquestra quebra a monotonia da repetição rítmica com buzinas estridentes que reclamam do corpo atrapalhando o tráfego, faz o ruído dos andaimes que não param de subir e descer. Os tons menores e o coro causam tensão. (JORGEWICH, 2019).

A letra de *Construção* retrata a vida e a morte de um operário da construção civil, um trabalhador anônimo que, ao morrer, se torna apenas mais um número nas estatísticas. Chico Buarque narra o dia de um trabalhador, que sai cedo de sua casa, despedindo-se de sua mulher e seus filhos. No trabalho, ergue as paredes, e depois almoça arroz e feijão. Retoma o trabalho, tropeça e cai do prédio no passeio público. É oportuno dizer que em nenhum momento da letra de Buarque aparece a palavra “operário”, pois o autor quer realçar o anonimato do trabalhador.

Sabemos que é operário, porque o conteúdo assim o permite; afinal, esse de quem trata o texto” subiu a construção” e “ergueu no patamar” “quatro paredes”, “tijolo por tijolo”. [...] Mesmo na carência de elementos que

especificariam o operário, os versos iniciais vão na contramão do anonimato completo, uma vez que esse mesmo operário “sem rosto” “amou daquela vez”, “beijou sua mulher e cada filho seu”. Esse operário que “se acabou no chão feito um pacto” deixa um rastro de história por trás. O anonimato o iguala a tantos outros em situação semelhante. (OLIVEIRA, 2022, p. 255)

Chico Buarque utiliza essa narrativa para denunciar a desumanização e a precarização do trabalho na sociedade brasileira. A repetição das ações diárias do operário, culminando em sua morte trágica, destaca a banalidade e a brutalidade do sistema opressor. Dudu Costa, cantor e professor de História, enfatiza: “As pessoas que estão embaixo não se sensibilizam mais com a tragédia humana. Ele morre, atrapalha o trânsito e ninguém liga, apenas assiste”. (ITABORAHY, 2021).

No livro *Chico Buarque – história de Canções*, o autor Wagner Homem (2009, p. 98) traz um fragmento de uma entrevista de Chico à revista *Status*, no ano de 1993, “onde o compositor confessa a ideia de narrar os últimos instantes de vida de um operário veio depois da música quase pronta”. Homem (2009, p. 98) diz ainda que Chico com *Construção*, chegou próximo da tão falada unanimidade, recebendo elogios de críticos de todas as tendências”. O consagrado poeta e escritor Carlos Drummond de Andrade, disse: “*Construção* é o maior poema da Língua Portuguesa.” (Belém, 2021) e o músico e ensaísta José Miguel Wisnik, assim se expressou: “*Construção* destaca-se como um modelo de desenvolvida técnica poética dentro do contexto da música popular, de refinamento da crítica social na canção”. (Cabello, 2000, p. 255).

Para Cabello (2000, p. 253), a composição *Construção*, numa possível leitura “apresenta um operário, um retirante trabalhando na construção civil, como mão de obra não especializada” e retrata ainda a banalização da violência: “*Construção* remete-se à desumanização do ser e à questão da banalização da violência nos grandes centros. O homem visto como máquina, como objetivo, como empecilho para aquele que está no trânsito.” (Cabello, 2000, p. 253). Fica patente na narrativa de Chico Buarque a sua crítica social, no retrato da rotina desse operário que é vitimado em serviço num canteiro de obras. Vivia-se em 1971, o ápice do “Milagre Econômico” da ditadura de Médici, com considerável crescimento econômico, mas marcado pela precarização do trabalho e às custas da ampliação da exploração da classe operária brasileira. “A alienação do trabalho marca o operário como uma máquina, destituída de características humanas, que serve apenas para executar ações”. (Itaborahy, 2021).

Em relação à tela *Acidente de Trabalho*, do ano de 1944, Sigaud emprega uma abordagem realista para retratar a tragédia do trabalhador. A pintura mostra um operário caído, vítima de um acidente, rodeado por colegas que parecem impotentes. A escolha de cores e a composição dramática destacam a precariedade e o perigo do ambiente de trabalho. A pintura

de Sigaud denuncia a exploração e os riscos enfrentados pelos trabalhadores no seu dia a dia num canteiro de obras. A obra captura um momento de tragédia que simboliza a vulnerabilidade dos operários. A arte realista social de Sigaud funciona como um espelho da sociedade, refletindo suas injustiças e falhas. A pintura não apenas documenta a vida dos trabalhadores, mas também chama a atenção para a necessidade de mudanças nas condições de trabalho. (Figura 19).



Figura 19. Sigaud. Acidente de Trabalho (1944). Encáustica sobre tela. 132 x 95 cm. Acervo: Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro/RJ.

Sem sombra de dúvida, *Acidente de Trabalho* é uma contribuição significativa de Sigaud para o realismo social no Brasil, pois esta obra relevante é uma representação crucial da condição operária, destacando a importância da arte visual na conscientização das injustiças

sociais. Delorenzi (2011, p. 6) observa que, “A pintura de Sigaud, de 1944, *Acidente de Trabalho*, se constrói como voz daqueles que estão marginalizados pelo poder [...] Se traçarmos um corte vertical na tela temos, no centro, a figura do operário caído. A luz e a posição o colocam no foco principal, ou seja, o ponto para onde se voltam todas as atenções”.

Não se pode perder de vista a conjuntura ou o momento em que Sigaud fez a tela *Acidente de trabalho*, no ano de 1944. A construção civil experimentava um ápice de desenvolvimento, num momento em que o Rio de Janeiro e várias capitais brasileiras vivenciaram um *boom* no processo de verticalização com a construção de grandes edifícios.

Delorenzi (2011) propôs fazer uma relação entre o verbal e o pictórico, ou seja, uma análise das relações dialógicas entre a letra de Chico Buarque, *Construção* e a pintura de Sigaud, *Acidente de trabalho*, pois “ambos os textos dialogam com a situação do trabalhador da construção civil, excluído e explorado, levando o leitor a refletir sobre a necessidade de mudança nas condições de trabalho dos operários”. (Delorenzi, 2011, p. 4). A mencionada autora realça que

No texto de Chico Buarque, observamos uma clara homenagem à obra de Sigaud. Por meio de uma paródia sacralizadora, Buarque retoma o tema da vida do trabalhador da construção civil, conferindo voz a esse sujeito marginal. As imagens de Sigaud ganham vida ao dialogar com a crítica buarqueana a um poder repressor das classes baixas.

Entretanto, outro autor que se debruça sobre esses “possíveis” diálogos entre a letra e a tela é Oliveira, que *não* acredita que o compositor Chico Buarque se inspirou em Sigaud: “Confrontando a tela de Sigaud e a letra de Chico Buarque, descobrimos pontos que não coincidem, é bem verdade; mas impressiona como ambos, ainda assim, dialogam. [...] Não há indícios reconhecidos de que Buarque tenha tomado a pintura de Sigaud como modelo para sua canção”. (OLIVEIRA, 2022, p. 268). Fica patente nesta afirmação de Oliveira que existe sim um diálogo da tela de Sigaud com o texto de Chico Buarque:

Poderíamos afirmar, por metáfora, que as cenas da encáustica de Sigaud se montam “tijolo por tijolo” (peça por peça, núcleo por núcleo de ação), do mesmo modo como palavra por palavra o texto de Chico Buarque se constitui. Há distinções entre “Construção” e “Acidente de Trabalho”, até porque essas obras demarcam o específico de cada artista; mas, para além das especificidades, muitos são os pontos de contato, que se iluminam reciprocamente quando lemos/vemos uma obra face a outra. As afinidades aparecem, mas elas não excluem o específico de cada obra artística. E o diálogo se faz intenso, marcante e penetrante. [...] No texto de Chico Buarque, conhecem-se poucas personagens para além do operário acidentado. Na tela de Sigaud, o operário caído está distante e o que vemos em primeiro plano é o cenário de onde o tombo se dá. (OLIVEIRA, 2022, p. 270)

Ainda na tentativa de estabelecermos uma analogia entre a tela e a letra, podemos refletir que enquanto *Construção* usa uma narrativa lírica para envolver o ouvinte emocionalmente, *Acidente de Trabalho* utiliza a visualidade para impactar o espectador. Ambas as obras criam empatia ao humanizar suas vítimas, mas o fazem por meios distintos. A letra de Buarque utiliza de uma estrutura poética inovadora e as palavras proparoxítonas criam uma narrativa cíclica e repetitiva, que reflete a monotonia e a precariedade da vida do operário, enquanto a pintura de Sigaud é direta e visceral. Essa diferença de abordagem reflete as particularidades de cada meio artístico, mas ambas são eficazes em transmitir suas mensagens de crítica social. Assim, as duas obras criticam o sistema capitalista, mas abordam a crítica de maneiras diferentes. Uma vez que *Construção* destaca a alienação e a banalidade da vida trabalhadora por meio de uma estrutura poética significativa, enquanto *Acidente de Trabalho* expõe a brutalidade das condições de trabalho através de um realismo chocante. A arte musical e a arte visual brasileiras frequentemente convergiam em sua missão de criticar a desigualdade social e econômica, utilizando diferentes técnicas para atingir o mesmo objetivo de conscientização e transformação social. Em última instância, a análise dessas obras revela não apenas a habilidade artística de seus criadores, mas também a importância contínua da arte como um meio de resistência. As interseções e divergências entre essas obras destacam a riqueza da produção artística brasileira e sua capacidade de abordar questões sociais de maneira profunda e impactante.

Em ambas as conjunturas retratadas na tela (conjuntura da ditadura Vargas) e da música (ditadura militar) detectamos o crescimento vertiginoso da indústria nacional, bem como a elevação dos acidentes de trabalho no ramo da construção civil. É visível neste setor, a contratação de trabalhadores não especializados e a teimosia patronal em não investir em treinamento e na compra de equipamentos de segurança. Ainda na tentativa de estabelecer conexões entre essas duas artes, Delorenzi (2011, p. 13) afirma: “A canção de Buarque dialoga não só com a linguagem visual de Sigaud, mas obviamente, com o momento histórico da sociedade brasileira, marcado por acidentes de trabalho, baixos salários e longas jornadas de serviço”. Na fala de Delorenzi percebe-se como Sigaud e Buarque, com suas respectivas obras, tornam-se instrumentos de denúncias e de críticas às realidades vigentes nos seus respectivos tempos. “Há nos discursos de Sigaud e Buarque ênfase nos percursos temáticos da modernização, a crítica ao capitalismo e o despertar da consciência social para uma realidade que marginaliza uma maioria e dá poder absoluto a uma minoria” (DELORENZI, 2011, p. 14).

Em última análise, podemos afirmar que *Construção* de Chico Buarque é uma obra multifacetada que transcende sua época, oferecendo uma crítica profunda e duradoura sobre as

condições sociais e humanas. Através de uma análise detalhada de sua estrutura lírica, harmônica e temática, Chico Buarque como compositor tem a sua relevância marcante na música brasileira. A recepção de *Construção* ao longo dos anos também destaca a durabilidade e a relevância contínua da obra. A música não só documenta um período específico da história brasileira, mas também oferece uma reflexão atemporal sobre a condição humana e a luta por justiça e dignidade.

Similarmente, *Acidente de Trabalho* é a pintura pela qual Sigaud denuncia a exploração e os riscos enfrentados pelos trabalhadores. A obra captura um momento de tragédia que simboliza a vulnerabilidade dos operários frente às forças industriais.

3.2.3 Debret e Sigaud: a representação do trabalho e a desumanização do trabalhador

O objetivo dessa pesquisa foi refletir sobre a representação artística do mundo industrial urbano brasileiro na primeira metade do século XX. No caso específico da representação das atividades de trabalho e do cotidiano dos trabalhadores, esta manifestação não se inicia no chamado Modernismo Brasileiro. A missão artística francesa no início do século XIX, com destaque para Jean-Baptiste Debret (1768-1848)⁵⁰ – formado pela Academia de Belas Artes da França - já retratava o árduo trabalho dos escravizados e o cotidiano no Rio de Janeiro, então a capital do país, e inspirava artistas locais. Debret é considerado o grande pintor-cronista do Brasil do período joanino e também do Primeiro Reinado. As obras de Debret são valiosas tanto do ponto de vista artístico quanto histórico. Elas fornecem uma perspectiva única sobre a vida no Brasil deste período, muitas vezes ignorada pelos documentos oficiais. Elas retratam as festas populares, os costumes, a fauna, a flora, as relações de trabalho, dentre outras. A representação dos trabalhadores negros é especialmente significativa, proporcionando uma

⁵⁰ FRAZÃO, Dilva. *Debret*. Jean-Baptiste Debret (1768-1848) foi um pintor, desenhista, decorador e professor francês. Integrou a Missão Artística Francesa que veio ao Brasil em 1816 em atendimento à solicitação do príncipe regente D. João. Com o objetivo de criar uma Escola de Artes e Ofícios no Brasil, o príncipe regente D. João solicitou a Lebreton, secretário da Escola de Belas Artes da França, um grupo de artistas e mestres para formar a “Missão Francesa” que iria se instalar no Brasil em 26/3/1816, no Rio de Janeiro. Debret tornou-se o pintor oficial do Império. Produziu retratos da Família Real e, durante muitos anos exerceu a função de cenógrafo do Real Teatro São João. Com estilo neoclássico e variadas técnicas de pintura, produziu um amplo registro das realidades natural, social e política do país no século XIX. Em 1834, 1835 e 1839, Debret publicou em três volumes a obra *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. No primeiro volume retrata a cultura indígena, no segundo, a relação entre brancos e escravos, no terceiro e último volume, Debret dedicou-se à Corte e às tradições populares, todas acompanhadas de textos explicativos.

Disponível em: https://www.ebiografia.com/jean_baptiste_debret/. Acesso em: 15 mar. 2024.

visão sobre a contribuição e os infortúnios dessas pessoas na construção das cidades brasileiras. Debret ficou no Brasil de 1816 a 1831. Segundo o historiador José Murilo de Carvalho: “Debret pintou também cenas do cotidiano e figuras populares e graças a ele somos informados sobre como se vestia, trabalhava, se divertia, a gente simples, livres e escravos”. (CARVALHO, 2013, p. 5)

Na obra intitulada *Paveurs* (Calceteiros), aquarela sobre papel 17,1 x 21,1 cm, assinada e datada à esquerda por J. B. Debret, Rio de Janeiro 1824, observa-se uma cena de calçamento de uma rua na cidade do Rio de Janeiro. Segundo Bandeira e Correa do Lago (2013, p. 228), o próprio artista Debret, assim relatou: “Em 1822, o governo imperial, apreciando com razão a superioridade dos conhecimentos europeus, confiou a alguns estrangeiros a restauração do calçamento. [...] Os negros são ainda encarregados desses trabalhos, que executam sob a supervisão de brancos”. (Figura 20).



Figura 20. Debret. *Calceteiros*, 1824. Aquarela sobre papel 17,1 x 21,1 cm⁵¹

Analisando-se a obra *Calceteiros*, observa-se que a cena é centralizada em dois trabalhadores que estão utilizando uma ferramenta pesada para compactar o solo ou colocar

⁵¹ BANDEIRA, Júlio; CORREA DO LAGO, Pedro. *Debret e o Brasil*. Rio de Janeiro: Capivara Editora, 2013, p. 228

pedras na calçada. A representação do trabalho demonstra que eles estão em posição de esforço devido à intensidade do trabalho. Percebe-se ainda que outros trabalhadores estão distribuídos ao redor, alguns carregando pedras e ferramentas. A presença de diversas figuras sugere uma operação coletiva e organizada. Os trabalhadores são todos homens negros, refletindo a realidade da época em que escravizados eram majoritariamente responsáveis pelo trabalho pesado nas cidades brasileiras. As roupas dos trabalhadores são simples e funcionais, apropriadas para o trabalho físico intenso. Alguns usam turbantes ou chapéus, possivelmente para se protegerem do sol. O fundo da imagem retrata um ambiente urbano com edificações ao estilo colonial, típico do Rio de Janeiro no século XIX. As construções possuem sacadas e janelas com grades, características da arquitetura da época. Debret utiliza cores neutras e terrosas, com destaque para os tons de pele e roupas dos trabalhadores. A iluminação natural reforça o realismo da cena.

É pertinente traçar uma comparação entre *Calceteiros* (1824) de Debret e a obra em encáustica *Os Trabalhadores* (1938) de Sigaud, já analisada em outra seção desta pesquisa. (Figura 21).



Figura 21. Sigaud. *Os Trabalhadores* (1938) encáustica mural, 148,0 x 194,0 cm. Acervo: Museu de Arte do Rio – MAR.

O contexto histórico retratado por Debret, em 1824, é do período imperial, em que a mão de obra escravizada era hegemônica e o pintor francês documentou a vida cotidiana no Brasil com precisão e realismo. Como se vê em *Calceteiros*, a representação do trabalho dos escravizados na pavimentação de uma rua, num cenário urbano colonial com edifícios ao fundo.

Debret reflete sobre as condições de trabalho daquela época, com ênfase no trabalho físico árduo e na contribuição dos escravizados para a infraestrutura urbana.

Já Sigaud, na obra *Os Trabalhadores* (1938), exatamente 50 anos após o fim da escravatura brasileira, retrata as condições de trabalho da classe trabalhadora e a representação do trabalho em que se vê trabalhadores envolvidos em uma tarefa coletiva, com foco na intensidade do trabalho. Nota-se um movimento dinâmico e poses expressivas dos trabalhadores, num cenário urbano-industrial, com edifícios ao fundo. Do ponto de vista das semelhanças entre as obras de Debret e Sigaud, ambas retratam a representação dos trabalhadores e as condições de trabalho em atividades físicas intensas num contexto urbano, em diferentes períodos do desenvolvimento urbano e econômico do Brasil. Quanto às diferenças, Debret retrata escravizados no período Imperial, enquanto Sigaud representa os trabalhadores livres da era industrial. Por outro lado, enquanto Debret segue um estilo mais documental e realista, Sigaud adota um estilo mais expressivo e dinâmico.

Outra obra importante de Debret é *Aplicação da chibata* (L'exécution de la punition du fouet), 14,7 x 22,6 cm, gravura inserida na prancha 45 do segundo volume do álbum *Viagem Pitoresca*, publicado em 1835. (Figura 22).

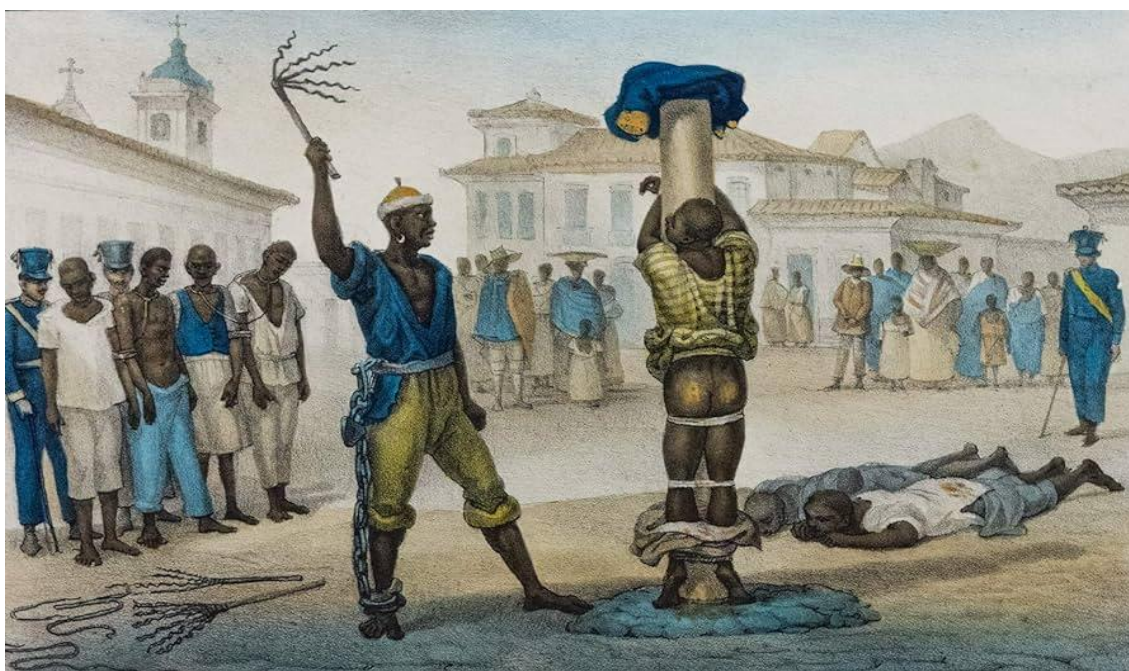


Figura 22. Debret. *Aplicação da chibata*. 14,7 x 22,6 cm gravura inserida na prancha 45 do 2º volume do álbum *Voyage Pittoresque*, publicado em 1835.⁵²

⁵² BANDEIRA, Júlio; CORREA DO LAGO, Pedro. *Debret e o Brasil*. Rio de Janeiro: Capivara Editora, 2013, p. 594.

A pintura retrata a prática da punição com a chibata, um instrumento de tortura usado para punir os escravizados. Essa é uma cena emblemática do regime de escravidão que prevaleceu no Brasil até a abolição em 1888. Debret nesta pintura expõe a desumanização dos escravizados, tratados como propriedade e submetidos a castigos físicos severos. A cena centraliza-se em um escravizado amarrado a um pelourinho, prestes a ser chicoteado, por um homem também negro, enquanto outros observam, incluindo homens, mulheres e crianças, o que indica a normalização dessa brutalidade na sociedade. Ele está amarrado, com o torso exposto, representando a vulnerabilidade, enquanto o açoitador segura a chibata de forma decidida, pronto para aplicar o castigo. No cenário, observa-se ainda os espectadores, ou seja, escravizados alinhados, com expressões que variam entre a apatia e o medo diante da punição. Ao fundo, a figura de um homem branco, possivelmente uma autoridade, representando a supervisão e o controle social.

Analisando tecnicamente a pintura, pode-se dizer que a composição é equilibrada, com o escravizado punido no centro, o açoitador e os observadores. Debret era conhecido por sua atenção aos detalhes, e isso é evidente na vestimenta dos personagens, nas expressões faciais e nos detalhes arquitetônicos ao fundo, típicas do período colonial, com edifícios de dois andares. A cena ocorre em um espaço aberto, possivelmente uma praça pública, onde punições eram frequentemente utilizadas para servir de exemplo. Essas observações meticolosas conferem autenticidade e realismo à cena. Na paleta de cores há predominância de tons neutros e terrosos, com destaque para as roupas coloridas que os escravizados vestem, criando um contraste visual.

A obra *Aplicação da Chibata* de Jean-Baptiste Debret é um testemunho visceral e histórico da crueldade da escravidão no Brasil. Ela combina observação detalhada e crítica social, utilizando habilidades técnicas e artísticas para criar uma imagem que é tanto um documento histórico quanto uma peça de crítica social. Enfim, a pintura destaca a opressão e a brutalidade impostas aos escravizados, com uma crítica contundente à desumanização e à violência do sistema escravocrata brasileiro.

Pretende-se, a seguir, estabelecer algumas conexões sobre a temática da escravidão e da pós-escravidão, nas obras de Debret e Sigaud, que oferecem visões detalhadas e realistas das práticas e experiências da escravidão brasileira. Eugênio Sigaud recebeu Menção Honrosa, em 1939, pelo quadro *Êxodo dos Escravos*, encáustica de 1938, numa exposição do Museu Riverside, de New York.

Sigaud, artista que militava nos quadros da esquerda brasileira, sintonizado com a luta dos oprimidos, produziu a tela *Êxodo dos Escravos*, em 1938 (Figura 23), no cinquentenário da Abolição da Escravatura no Brasil, ou seja, a Lei Áurea, assinada pela Princesa Isabel em 13

de maio de 1888, pôs fim a uma instituição que durou quase quatro séculos no Brasil. Entretanto, cinquenta anos após a abolição, a sociedade brasileira enfrentava os desafios de integrar a população negra libertada e seus descendentes em uma sociedade que ainda carregava os traços da escravidão.



Figura 23. Sigaud. Êxodo dos Escravos, s/dimensões. 1938⁵³

Êxodo dos Escravos é uma obra produzida em 1938, ou seja, 50 anos após o fim da escravidão, num momento em que o país passava por um surto de industrialização. O contexto social reflete as consequências e memórias da escravidão, acenando para uma espécie de diáspora que se repete com o movimento e o deslocamento dos ex-escravizados em busca de novas oportunidades e melhores condições de vida. Naquele ano de 1938, o Brasil celebrava cinquenta anos da assinatura da Lei Áurea, um marco histórico que pôs fim à escravidão, mas era um momento de grande reflexão sobre os avanços e os desafios ainda enfrentados pela população negra no Brasil.

Sigaud escolheu um tema que ressoava profundamente com aquele momento histórico, ou seja, na composição desta obra, observa-se que a cena retrata um grupo de escravizados em movimento, provavelmente em fuga ou em busca de liberdade. Após a abolição, houve uma migração significativa de ex-escravizados para as áreas urbanas, em busca de melhores oportunidades. Esse movimento contribuiu para o crescimento das cidades brasileiras e a formação de comunidades negras urbanas. No entanto, a integração dessas populações foi marcada pela discriminação e pela segregação socioeconômica. Na tela de Sigaud, as figuras estão dispostas em uma linha contínua, dando uma sensação de movimento e urgência. Percebe-se que o cenário é rural, com árvores e um fundo natural sugere um ambiente fora das áreas

⁵³ Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4389/exodo-dos-escravos>. Acesso em: 15 mar. 2024.

urbanas, possivelmente uma rota de fuga. Os escravizados são representados em diversas poses, alguns carregando pertences na cabeça ou nos ombros, outros segurando crianças ou ajudando os companheiros. As roupas são simples, refletindo a condição de pobreza daquele grupo.

Na década de 1930, a sociedade brasileira está passando por transformações significativas, e os ex-escravizados e seus descendentes continuam a ser os deserdados da nova ordem social, pois foram libertados sem nenhuma compensação ou suporte do governo, resultando em uma grande população sem terras, empregos ou educação.

Sigaud e a sua pintura focada no realismo social, serve como uma documentação visual das dificuldades enfrentadas pelos ex-escravizados. O título da encáustica sugere um movimento em massa em busca de liberdade e a obra resgata a memória coletiva da escravidão brasileira; e contribui para o fortalecimento da identidade cultural, ajudando a redefinir a narrativa sobre a história dos negros no Brasil. Enfim, *Êxodo dos Escravos* é um testemunho visual crucial das experiências e lutas dos escravizados e funciona como um elo entre o passado da escravidão e o presente de 1938, forçando o público a confrontar o legado da escravidão e a reconhecer as lutas contínuas dos ex-escravizados para a inclusão social e econômica na desigual sociedade brasileira.

Como já dito anteriormente, a arte é uma forma importante de crítica social e as obras de Sigaud e Debret são exemplos marcantes dessa função. A seguir, procuramos estabelecer algumas possíveis leituras e análises das pinturas *Aplicação da Chibata* (Debret) e *Êxodo dos Escravos* (Sigaud). Ambas as obras retratam a temática das condições dos escravizados no Brasil, mas foram produzidas em contextos históricos e culturais distintos. Jean-Baptiste Debret, pintor francês que veio ao Brasil como parte da Missão Artística Francesa em 1816, documentou a vida e o cotidiano no Brasil, incluindo os métodos opressivos da escravidão. A obra *Aplicação da Chibata* é um testemunho do tratamento desumano dos escravizados naquela conjuntura dos anos 1820. A composição é organizada de forma a destacar a brutalidade do ato de punição do açoite, com figuras centralizadas e claramente delineadas. Por outro lado, Eugênio Sigaud, criou a encáustica *Êxodo dos Escravos*, em 1938, e a sua obra modernista estava comprometida em retratar as questões sociais, econômicas e raciais do Brasil. Nesta tela, ele utiliza uma paleta de cores terrosas e a dramaticidade da cena é acentuada pelo uso de luz e sombra, enfatizando a fuga dos ex-escravizados.

Ambas as obras abordam a escravidão, mas o fazem de maneiras diferentes. Sigaud foca na resistência e na busca por liberdade, enquanto Debret se concentra na violência e no controle social, oferecendo uma crítica direta ao sistema escravocrata brasileiro. A representação do corpo do negro é central em ambas as pinturas, mas é retratada de maneiras distintas. Sigaud

apresenta os escravizados com certa força, simbolizando uma resistência, enquanto Debret mostra o corpo marcado pela violência. Em última análise, em Debret a cena é mais estática, centralizada na violência do ato de punição e em Sigaud, a cena já é mais dinâmica, mostrando um movimento contínuo e uma sensação de esperança com a fuga. As duas obras, embora separadas por mais de um século, capturaram de forma impactante a realidade da escravidão no Brasil.

Em última instância, gostaríamos de registrar uma polêmica que envolveu a tela *Aplicação da Chibata* também denominada de *Aplicação do Castigo do Açoite*. A matéria publicada na Folha de São Paulo, de 25/7/2018, é intitulada *Exposição de pintura sobre tortura de escravos provoca crise em órgão paulista*⁵⁴:

Debret pintou Aplicação do Castigo do Açoite no século 19, obra que representa sessões de tortura aplicadas aos negros durante a escravidão no Brasil. Amarrado a um tronco, um homem nu da cintura para baixo. Ao lado esquerdo, o torturador e a chibata. [...] No dia 4 de abril deste ano, essa mesma imagem provocou uma crise no Arquivo Público do Estado de São Paulo. O diretor do Centro de Acervo Permanente do Arquivo fixou uma cópia da tela na porta do setor. O ato foi entendido como discriminação racista por alguns funcionários, abrindo uma série de discussões internas. (LAZZERI, 2018, p. 7)

De acordo com o Presidente da Comissão Nacional da Verdade da Escravidão Negra do Conselho Nacional da OAB, a exposição da gravura pode ser interpretada de muitas formas, conforme retrata a mencionada matéria. “Temos um trauma nacional provocado pela escravidão. Esse silêncio do Brasil com a questão racial acarreta muitos dos problemas que o país vive. Quem tem a pele preta no Brasil tem menos direitos”. (LAZZERI, 2018, p. 7)

Fica patente que o incidente ocorrido em 2018 em um Arquivo Público, revela a necessidade de uma maior compreensão das questões raciais e históricas por parte das instituições, bem como da sociedade brasileira. Esse episódio serve como um alerta da importância de se enfrentar e discutir abertamente o legado da escravidão e o racismo estrutural no Brasil, promovendo uma reflexão crítica e educativa sobre esse período sombrio da história do país.

⁵⁴ LAZZERI, Thaís. *Exposição de pintura sobre tortura de escravos provoca crise em órgão paulista*. Folha de S. Paulo. 25 jul. 2018, p. 7. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/07/exposicao-de-tela-sobre-tortura-a-escravos-provoca-crise-em-orgao-paulista.shtml>. Acesso em: 19 mar. 2024.

3.3 Apropriação da obra sigaudiana: críticos e apreciadores

O professor e crítico de arte, Edson Motta, um dos fundadores do Núcleo Bernardelli, em 1931, em apresentação do livro *Sigaud, o pintor dos operários*, afirma: “Este artista por longo tempo permaneceu imerecidamente esquecido, mas ao final de sua vida viu voltar-se para sua obra e a força de sua personalidade. Sigaud impôs finalmente no registro de nossos maiores pintores.” (GONÇALVES, 1981, p. 9).

O seu principal biógrafo, de forma laudatória, sem os ditames da pesquisa científica, no ano de 1981, lançou o livro *Sigaud, o pintor dos operários*. Ruy Castro já advertia no livro *A Vida por escrito – ciência e arte da biografia*⁵⁵ que não se pode aceitar a interferência da família ou do biografado, pois: “A colaboração é o beijo da morte.” (CASTRO, 2022, p. 44). Isso implica o poder de familiares de filtrar as informações ou algumas fontes que poderão ser relevantes para o trabalho. Como foi dito anteriormente, todas as 76 reproduções das obras de Sigaud que se encontram no livro *Sigaud, o pintor dos operários* foram escolhas pessoais da viúva do artista e o autor do livro simplesmente as inseriu, sem fazer análises críticas ou tecer comentários alusivos às mesmas. Gonçalves (1981, p. 11) enfatiza a necessidade do grande público de conhecer a relevante trajetória profissional desse autor fluminense: “O que sabemos da obra de Sigaud e sua repercussão, pode ser visto aqui ou ali, entre revistas e jornais durante quase 60 anos. A cada dia, maior é o reconhecimento pela obra deste homem. A grandeza de seu trabalho não está tanto nas suas cores, mas na força, quase ocultista, mágica e primitiva de sua personalidade”.

Há de se ressaltar, por outro lado, o trabalho profícuo de Evangelista sobre as obras de Sigaud, que tem trazido grandes contribuições com pesquisas sobre o ensino de História, arte, imagem e ensaios publicados em revistas especializadas sobre o “pintor dos operários”. Assim, é pertinente ressaltar a análise de Luciana Evangelista sobre a importância da obra sigaudiana:

Sigaud com sua sensibilidade artística elaborou uma história em imagens sobre o mundo do trabalho. É conhecido como o pintor dos operários porque suas representações do trabalhador na construção civil dos grandes centros compõem o conjunto de sua obra paralelamente a suas imagens do trabalhador rural nas fazendas de café do interior do país. Trata-se de uma poética que converge para o compromisso do artista com o ‘suor do simples’ e é explicitada na advertência social a nós legada por meio de suas pinceladas dedicadas ao trabalhador flagrado em seu sofrimento, com a face sisuda, na

⁵⁵ CASTRO, Ruy. *A Vida por escrito – Ciência e arte da biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

força dos seus grandes pés e mãos, na energia dos seus músculos e mesmo em sua religiosidade. (EVANGELISTA, 2016, p. 41).

Sigaud teve uma atuação político-social significativa na primeira metade do século XX. Apesar de ter se destacado como pintor de obras murais, foi silenciado por segmentos da crítica especializada em arte moderna durante boa parte de sua vida profissional. Em entrevista a Morais, o pintor afirmou: “Sempre exaltei o operário anônimo, sempre denunciei a vida massacrada pelo sistema. Sempre tive consciência da função social da arte, a meu ver, toda arte pode concorrer para ativar o debate político, melhorando assim, por via indireta, a vida do homem.” Segundo o crítico de arte, Frederico Morais (1982, p. 89), Sigaud declarou à imprensa em 1972:

Minha pintura nunca foi um ato gratuito, nem mesmo minha arquitetura. É antes de tudo, uma atitude consciente e firme, uma finalidade com objetivos artísticos, políticos e sociais. Celebro com ela, especialmente, a magnitude e a grandeza do trabalho do operário, esse trabalhador anônimo em todos os setores da grandeza da Pátria.

Esta declaração de Sigaud que afirma que sua pintura nunca foi um ato gratuito reforça a tese de que a sua arte é carregada de objetividade, com uma tentativa de comunicar com um determinado público. Daí a importância de sua pintura mural, com uma missão educativa, de politizar mesmo as pessoas. Fica claro o seu comprometimento e engajamento político com a arte e o trabalho. De acordo com o crítico: “Nisto vai uma singularidade em nossa pintura, um artista conscientemente devotado à interpretação de um tema, ao qual presta homenagem entusiástica de sua criatividade” (Campofiorito (1981, p. 111). Quirino Campofiorito, intelectual e amigo do “pintor dos operários”, divide a obra de Sigaud em quatro etapas: “1921/24, estudos; 1924/35, fase de pintura objetiva; 1935/37, fase de pesquisas de técnicas e de materiais para pintura mural e de cavalete e 1937/45, fase de inspiração em assuntos proletários, visando especialmente o operário da construção civil.” (MENEGUELLO, 2014, p. 33).

Dentre os objetivos desta pesquisa está o de se analisar as principais obras de Sigaud, retirando-o de sua invisibilidade histórica, pois o pintor foi relegado por seus pares, por uma parte da crítica de arte moderna e pela imprensa como se fosse um coadjuvante da segunda geração modernista que se consagrou na década de 1930. Esse intuito é corroborado pela pesquisadora Meneguello, que afirmou tempos atrás:

Acredito que Sigaud seja merecedor de um extenso trabalho historiográfico que avalie sua trajetória ou de uma biografia intelectual que o reposicione na história da arte moderna no País. Quero entender porque persistem figuras consideradas ‘menores’ na história da arte recente brasileira, bem como

compreender os processos de perpetuação da memória e de valorização da obra de certos agentes históricos em detrimento de outros [...] pois a obra de Sigaud excede quatro mil desenhos, murais, pinturas e projetos arquitetônicos. (MENEGUELLO, 2014, p. 28)

Entretanto, Sigaud tem as suas obras principais expostas em importantes museus brasileiros, compõe o acervo de grandes colecionadores e também é verbete em dicionários de artes. Não se pode esquecer, ainda, que participou de relevantes exposições nacionais e internacionais. Quanto à temática principal de seus trabalhos, em entrevista concedida ao crítico Frederico Morais, Sigaud afirmou: “Sou comunista. Engenheiro, sempre lidei com operários, o que explica a escolha dos meus temas. Sempre tive consciência do papel social da arte. Sempre fiz política. A meu ver, toda a arte serve aos interesses políticos. A liberdade de criação, porém, é fundamental.” (MORAIS, 1982, p. 89)

A priori, poucos foram os críticos e pintores da arte brasileira contemporânea que teceram comentários elogiosos à obra de Sigaud e dentre eles, destacamos, conforme Gonçalves (1981, p. 89-90):

“A obra de Sigaud está bem próxima da realidade brasileira, pois ele sempre defendeu uma arte brasileira como o fizeram os mestres expressionistas [...] A força da pintura de Sigaud reside no seu tropismo, na sua tipicidade, na sua capacidade de traduzir um caráter.” (Frederico Morais)⁵⁶;

“Ele foi o celebrador do operário, o apologista do construtor anônimo dos nossos espaços [...] Ele nos dava a atmosfera despojada dos esqueletos dos espigões, a parafernália dos cais, iluminando o estivador e o pedreiro de uma dimensão mágica e grega.” (Walmir Ayalla)⁵⁷.

“Contemplando os quadros de Sigaud, observamos que se trata de um artista cuja obra possui características próprias. Os personagens de seus quadros têm todos o mesmo valor dentro do conjunto, não se destacando este ou aquele e formam um todo grandioso. [...] Para Sigaud os modelos não posam: vivem.” (Ado Malagoli)⁵⁸;

“Sigaud introduziu no Brasil a pintura à encaustica, em cujo gênero é único. E essa arte, exclusivamente sua, qual caráter fundamental desse gênero, evoca a beleza da arte greco-romana.” (Lindolpho Barbosa Lima)⁵⁹.

⁵⁶ Frederico Morais nasceu a 25/1/1936 em Belo Horizonte. É jornalista, historiador, professor, curador independente de exposições e um dos mais importantes nomes da crítica de arte brasileira, que exerce de 1956. Publicou cerca de 40 livros sobre a arte brasileira e latino-americana.

⁵⁷ Walmir Félix Ayala (1933-1991) jornalista, romancista, poeta, ensaísta, fez crítica (de artes plásticas, literatura e teatro).

⁵⁸ Ado Malagoli (1906-1994) foi um pintor, professor, restaurador e museólogo brasileiro. Participou junto com Sigaud e outros pintores da fundação do Núcleo Bernardelli, em 1931, no Rio de Janeiro.

⁵⁹ Lindolpho Barbosa Lima, crítico de arte. É autor do livro *Sigaud – o novo gênio da pintura*. Vitória: Ed. Do Autor, 1952.

“Sigaud partiu sempre de um motivo cotidiano e imediato. Mas está na realidade o seu forte, uma realidade densa de drama e respeito material porque o seu mundo visual está povoado do suor dos simples, do desgaste dos músculos proletários, dos guindastes e dos andaimes, dos baldes de cimento e dos tijolos. [...] Em tempos do descalabro social, ele foi o celebrador do operário, o apologista do construtor anônimo dos nossos espaços [...] Ele nos dava a atmosfera despojada dos esqueletos dos espigões, a parafernália dos cais, iluminando o estivador e o pedreiro de uma dimensão mágica e grega.” (Walmir Ayalla).

“Estudioso como poucos, Sigaud é, talvez, o mais bem preparado tecnicamente de todos os pintores brasileiros. O seu amor à arte incentivou-o a alargar os seus conhecimentos técnicos. Experimentou a encáustica, a têmpera e o afresco. [...] Ao mesmo tempo que cuidava das experiências técnicas, acompanhava o movimento artístico. Inteligência lucida e curiosa aprofundou-se na história da arte, seguindo-lhe a evolução estética e social”. (Alberto Dezon)

No início da década de 1970, inicia-se uma “redescoberta” da obra sigaudiana. “Nesta década, Sigaud conquistou o sucesso no mercado de arte. Em diversas reportagens do período era mencionado que finalmente o pintor dos operários alcançaria o merecido reconhecimento.” (EVANGELISTA, 2021, p. 151). É importante ressaltar que Sigaud não concordava com essa afirmação de “esquecimento” de suas obras, atribuído por parte da crítica, pois participava em eventos importantes de artes e acreditava que o mercado de artes no Brasil demorou para se desenvolver.

A partir daí o seu nome e as suas obras passam a figurar nos catálogos dos leilões de arte. A escritora e jornalista Ledy Mendes Gonzales (1934-2018) autora da coluna *Leilão & Companhia* no *Jornal do Commercio* e no *Monitor Mercantil* foi responsável para dar visibilidade ao mercado de leilões na imprensa brasileira, evocou a importância das figuras-operárias de Sigaud, ao afirmar:

Ninguém pode ficar indiferente ante qualquer dos seus trabalhos. Pode-se não gostar, admito, porque sua arte é como um estilete que penetra o mais íntimo da gente, mas permanecer insensível, isto nunca! Reconhecidamente um dos maiores artistas brasileiros contemporâneos, Sigaud deve maior divulgação de sua obra aos leilões, nos quais suas telas alcançam sempre bons preços.⁶⁰

Na mesma matéria acima, Ledy Gonzales lembra que sua coluna em 17 de outubro de 1971, publicou uma crônica do professor Quirino Campofiorito sobre a importância da obra de

⁶⁰ GONZALES, Ledy Mendes. *Artistas e leilões*. Rio de Janeiro. *Jornal do Commercio*, n. 94, 27 jan. 1974, p. 17.

Sigaud que havia sido “esquecido” ou “silenciado” pela crítica de arte especializada, mas que “reapareceu” naquele início da década de 1970:

Dentre os nomes de artistas que andavam esquecidos, conquanto constituam elementos de comprovada atuação na atualização da arte no Brasil, está reaparecendo e já tomando o lugar que lhe compete na disputa de nossos valores melhores o pintor Eugênio Proença Sigaud (E.P. Sigaud conforme assina seus trabalhos). É de sempre nosso interesse por este artista. Foi desde muito que se demonstrou nossa admiração por sua obra. Desde que lhe conhecemos a luta contra a banalidade em que jazia a arte pelo domínio do espírito acadêmico, o que aticava a oposição da geração jovem da década de Vinte e que impunha na de Trinta, vencia apesar do desprezo que lhe devotava o gosto deformado que tinha prosseguimentos entre quantos só sabiam ver quadro ou escultura, na bitola estreitíssima de um desfibrado conservadorismo.

Sobre este reconhecimento tardio da obra sigaudiana na última década de sua vida, em entrevista ao *O Globo*, em 1972, o “pintor dos operários” manifesta sobre o seu não anonimato: “Expondo desde 1923, creio não ser tão anônimo assim. Meu nome figura em livros nacionais e estrangeiros, já illustrei livros nacionais e estrangeiros, jornais e algumas revistas, já participei da Bienal de São Paulo e realizei exposições em vários países”. (O GLOBO, 27 ago. 1972)

Durante as comemorações de 50 anos da vida profissional de Sigaud no ano de 1972, o seu amigo, crítico de arte e colega do velho “Partidão” (PCB), Quirino Campofiorito⁶¹ falou sobre a exposição comemorativa da obra sigaudiana e afirmou: “As colunas de arte dedicaram a Eugênio Sigaud crônicas de muito apreço por sua obra, que está tendo uma valorização justa dentre os pintores destacados no modernismo que se vem processando desde a Semana de Arte Moderna de 1922”. Campofiorito transcreve parte da crônica de seu confrade Quirino da Silva, publicada no jornal *Diário de São Paulo* naquela semana, que enaltecia a trajetória da obra de Sigaud e como crítico de arte, alertava que o “pintor dos operários” sempre esteve distante dos “cânones acadêmicos”:

Conhecemos o arquiteto, pintor e gravador Eugênio de Proença Sigaud, desde os primeiros dias de Escola Nacional de Belas Artes. Éramos ainda muito jovens e carregávamos um forte ideal e mais uma miséria dourada! Assim vivíamos, em alegre companhia com outros companheiros, admiráveis companheiros, como o pintor e escritor José Maria dos Reis Júnior, o gravador Oswaldo Goeldi, o escultor Alfredo Herculano, o caricaturista Henrique Figueiroa e outros. [...] Eugênio Proença Sigaud foi sempre de uma resistência admirável. Nunca notamos nele um instante de desânimo, uma queixa sequer de cansaço. Forte, confiante, caminhava certo de que o outro dia seria mais alegre, mais festivo. E assim, animava e alentava os companheiros. Excelente companheiro foi e é o arquiteto e pintor Eugênio Proença Sigaud. Dotado de

⁶¹ CAMPOFIORITO, Quirino. *Uma personalidade*. Rio de Janeiro. O Jornal. 11 nov. 1972, p. 18.

inegáveis dotes artísticos, Sigaud veio vindo, tropeçando aqui, ali, acolá, fazendo sempre as suas pesquisas, até que, hoje, se vê possuidor de uma bagagem artística considerada valiosa para muitos e ruim para outros, indiferente para alguns. [...] A pintura deste artista sempre se realizou a certa distância dos cânones acadêmicos. Dissemos que ele era um pesquisador. Isto equivale a reconhecer seu temperamento inquieto, diríamos quase turbulento. Não poderia acomodar-se, de modo algum, a regras e normas plásticas impostas pela arte regida por formulários bolorentos. Já naquele tempo, a pintura de Sigaud, assim como seu desenho, denunciavam invariavelmente uma forte personalidade. Esse é um fator muito importante na obra de um artista, desde que ele dispunha de acúmulo de um cabedal de experiência para fixar os contornos inconfundíveis de sua personalidade.

Após o sucesso desta exposição de 50 anos da vida artística de Sigaud, no ano seguinte, em 1973, o mesmo viajou para São Paulo, capital, para encontrar alguns amigos das artes plásticas, dentre eles, o citado Quirino da Silva. Este, em sua coluna de arte no jornal *Diário da Noite*⁶² anunciava: “Sigaud, nosso companheiro de caminhada artística, amigo de todas as horas, encontra-se nesta metrópole. Ele foi um dos pioneiros da arte moderna no Brasil.”

Eugênio de Proença Sigaud faleceu no dia 6 de agosto de 1979, aos 80 anos, na cidade do Rio de Janeiro, vitimado por embolia cerebral, depois de dois meses de internação. Fazendo uma pesquisa junto aos jornais que se encontram na Biblioteca Nacional, pude observar que poucas foram as matérias publicadas sobre o falecimento de E.P. Sigaud. O *Jornal do Brasil* em sua coluna de Cultura, intitulado *Caderno B*, um dia após o seu sepultamento fez uma breve síntese histórica de sua carreira e colheu alguns depoimentos junto a amigos e admiradores, como se vê abaixo:⁶³

“Era um homem de obras grandes, murais. Em 1922 já pintava moderno, tem quadros em sua casa datados de 1921, onde se via que já era um grande inovador. Foi um homem injustiçado por muito tempo, pois nunca escondeu suas convicções políticas, só nos últimos tempos seus quadros alcançaram preços altos. Na última exposição, todos seus 32 quadros expostos foram vendidos.” (Fernando Andrade, dono da Galeria B-75)

“Com 80 anos, tinha a vitalidade de um jovem. Foi um dos maiores pintores da atualidade. Retratou problemas sociais do trabalho, deu força às pessoas humildes através da pintura”. (Roberto Magalhães, pintor e ex-genro de Sigaud)

“Como artista, só posso dizer que a arte brasileira está perdendo um dos pintores mais sólidos dos últimos tempos. Sua pintura é pura, sólida. O dia em

⁶² SILVA, Quirino da. *Eugênio de Proença Sigaud*. São Paulo. *Diário da Noite*, n. 14.584, 11 jun 1973, p. 21.

⁶³ JORNAL DO BRASIL O artista que pintou o homem massacrado. Rio de Janeiro. 8 ago 1979, p. 5

que reconhecerem o que ele fez, sem dúvida, sua obra será homologada. Nessa época de gênios inventados, é importante reconhecermos alguém como Sigaud.” (Orlando Brito, pintor).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“A pintura foi meu objetivo. O que mais terei feito?” (Sigaud, Auto-retrato, 1963)

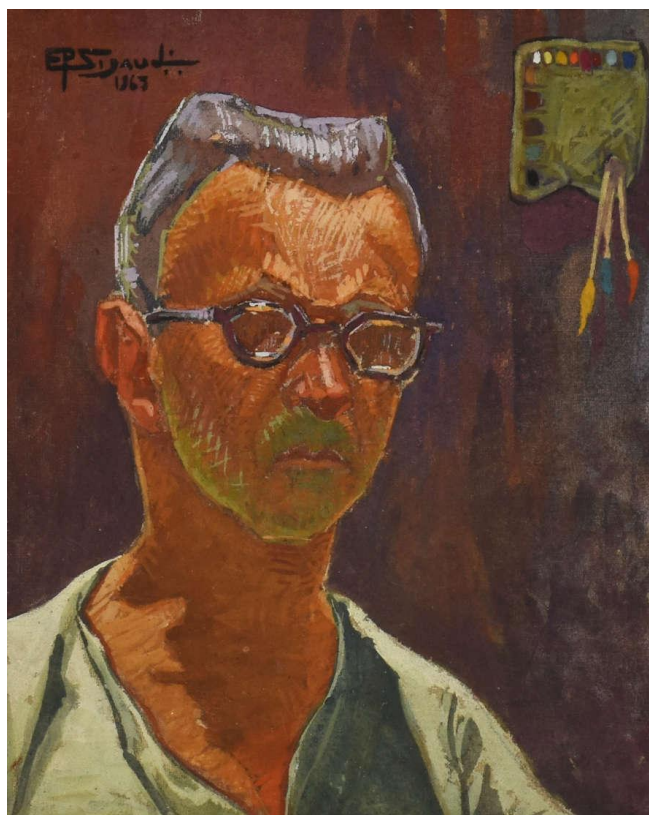


Figura 24. Sigaud. Auto-retrato, 28 x 23cm (1963)⁶⁴

Eugênio de Proença Sigaud (1899-1979), arquiteto, construtor, pintor, gravador, artista gráfico, cenógrafo, ilustrador, professor, poeta e militante político comunista, é um dos nomes mais significativos do modernismo brasileiro, cuja obra transcende os limites da estética para abraçar uma dimensão política e social profunda. Este estudo se propôs a explorar a representação do trabalho operário em suas pinturas, destacando o compromisso do artista com uma visão crítica das condições de trabalho e a exploração operária no contexto da industrialização e urbanização do Brasil na primeira metade do século XX.

⁶⁴ A pintura “Auto-retrato” feita por Sigaud, em 1963. No verso do quadro, o pintor escreveu: “A pintura foi meu objetivo. O que mais terei feito?”. Disponível em: <https://www.tntarte.com.br/leiloes/53/lote/27>. Acesso em: 10 ago. 2024.

O artista nascido no estado do Rio de Janeiro em 1899, iniciou sua formação artística na Escola Nacional de Belas Artes, onde estudou com grandes mestres da pintura brasileira. Sigaud foi profundamente influenciado pelo modernismo, muralismo mexicano e pelo realismo social, movimentos que buscavam retratar a realidade cotidiana e as questões sociais da época, bem como as experiências pessoais também contribuíram para moldar sua visão artística.

Um dos objetivos desta pesquisa foi analisar a representação artística do mundo industrial urbano brasileiro na primeira metade do século XX, com a apresentação da trajetória artística e o engajamento político-social de Eugênio Sigaud. Discutimos as obras de Sigaud de maneira dialogada aos debates sobre arte muralista, como um meio de disseminação da educação política das massas ligadas ao PCB. A questão central do presente trabalho foi tentar compreender a relação entre arte e representação artística do trabalho naquela conjuntura de consolidação do trabalho urbano e industrial. Procuramos relacionar a obra de Sigaud às produções de arte moderna brasileira nas décadas de 1930 a 1940, sob a perspectiva político-social do Modernismo brasileiro.

Sobre a pesquisa documental, pretendia-se analisar algumas fontes primárias, ou seja, documentos doados por seu biógrafo⁶⁵ com informações acerca de sua obra, os quais se encontram no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, bem como em outros museus. Uma das limitações da presente pesquisa foi a impossibilidade de consultar *in loco* o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) e o Museu de Arte do Rio (MAR) que no decorrer deste trabalho estavam fechados, temporariamente, para reformas. Este impedimento restringiu o acesso a fontes primárias essenciais que seriam utilizadas na pesquisa, limitando a profundidade e a abrangência da análise. As fontes primárias, como cartas, documentos pessoais, esboços, registros e catálogos de exposições são fundamentais para qualquer pesquisa acadêmica que busca compreender a trajetória e a dimensão da arte de Sigaud. As mencionadas fontes seriam cruciais para compreender o contexto pessoal e artístico de Sigaud, ou seja, suas motivações, influências e intenções no campo da arte. Certamente, os registros de exposições e catálogos ajudariam a entender como suas obras foram recebidas em diferentes épocas e contextos sociais. Por outro lado, os esboços e as notas de trabalho do “pintor dos operários” permitiriam traçar a evolução do estilo e dos temas abordados ao longo de sua carreira. Em última análise, o fechamento temporário dos museus não permitiu o acesso às fontes primárias e representa uma lacuna, pois impossibilitou a análise de obras pouco conhecidas e à consulta a documentos que

⁶⁵ [...] Luís Felipe Gonçalves, o autor do livro, doou para o acervo do MNBA um conjunto de documentos reunidos durante sua pesquisa sobre o arquiteto-pintor”. (EVANGELISTA, 2020, p. 22)

não estão amplamente disponíveis em publicações ou digitalizações, limitando a abrangência do estudo.

Nesta pesquisa, a partir da teoria de Moscovici, discutimos como as representações sociais não apenas influenciaram a produção artística, mas também foram moldadas por ela. A arte tornou-se um meio através do qual os artistas poderiam questionar, criticar e refletir sobre as condições sociais e políticas do Brasil. O Brasil dos anos 1930 e 40 caracterizou-se por um período marcado por profundas transformações sociais e políticas, sendo que a arte desempenhou um papel crucial na construção das representações sociais. A obra de Sigaud reflete as representações sociais do trabalho, destacando a injustiça social. A interação entre a arte e as representações sociais desnuda a complexidade das dinâmicas culturais e a importância da arte como um agente de mudança social.

Procuramos nesta pesquisa, analisar o modernismo brasileiro, principalmente nas décadas de 1920 a 1940, como um movimento que buscou romper com as tradições acadêmicas e incorporar novas formas de expressão artística que refletissem a realidade social, cultural e política do país. Nesse contexto, a urbanização e industrialização aceleradas das grandes cidades, como São Paulo e Rio de Janeiro, transformaram radicalmente o ambiente de trabalho e a vida dos trabalhadores urbanos. Artistas modernistas, incluindo Sigaud, Portinari e Tarsila passaram a se interessar por temas que retratassem essas mudanças, muitas vezes evidenciando o lado mais sombrio e árido do trabalho nas indústrias ou no campo. A representação do trabalho na arte modernista brasileira⁶⁶, frequentemente, enfatizava os aspectos negativos da experiência do trabalhador, especialmente no contexto industrial. Em obras como "Os Operários" de Tarsila do Amaral, "Café" de Portinari e "Os Trabalhadores", de Sigaud, observamos a presença de figuras humanas envoltas em cenários que destacam a exaustão, o esforço físico e a desumanização do trabalho. Esses elementos apontam para uma visão crítica do trabalho, em que o *tripalium*, entendido como sofrimento e opressão, é uma constante.

Sigaud foi um pintor brasileiro que se destacou na cena artística brasileira não apenas por suas habilidades técnicas, mas também por sua dedicação à função social da arte. Comprometido com as questões sociais, utilizou sua arte como uma forma de crítica e

⁶⁶ EVANGELISTA, 2021, p. 163: "Observa-se, assim, que a arte crítica social de Sigaud e outros artistas de seu tempo contraditoriamente era apropriada no contexto do regime político, definindo a ambiguidade dos usos sociais da arte. Paradoxalmente, independente das circunstâncias que o autoritarismo impunha, a criação artística encontrava meios de circular na sociedade, subvertendo o controle da censura política, se projetando em brechas sociais de visibilidade que demandavam também um público capaz de traduzir as ambiguidades da presença artística na sociedade da época".

conscientização. A acidez presente na obra de Sigaud se manifesta na forma como o artista aborda o tema do trabalho. Ao contrário de uma representação heroica ou idealizada, Sigaud opta por uma perspectiva crua e crítica, em que o trabalho é sinônimo de sofrimento. Essa abordagem reflete a consciência social do artista e sua intenção de provocar reflexão sobre as condições de trabalho dos operários urbanos de sua época. A obra, portanto, não é apenas uma representação artística, mas um retrato visual sobre as tensões sociais e econômicas que marcavam o Brasil industrial das décadas de 1930 a 1940. O pintor desenvolveu um estilo marcante que buscava dar voz e visibilidade aos operários, ressaltando a dignidade e o sofrimento desses trabalhadores em suas telas. Neste sentido, o pintor exalta “a magnitude e a grandeza do trabalho do operário, esse trabalhador anônimo”. (Sigaud, 1972. In: MORAIS, 1982, p. 89). Sua arte não apenas registra as condições de trabalho da época, mas também oferece uma crítica social ao evidenciar as dificuldades enfrentadas pelos operários.

O pensamento e as obras de Sigaud⁶⁷ estão profundamente enraizados em seu compromisso político e social. Como modernista, comunista e ateu, acreditava na arte como uma forma de expressão política e como um meio de popularização e educação das massas. Sua obra, especialmente a representação do trabalho operário, reflete sua visão de que a arte deve servir a um propósito maior, abordando questões sociais e políticas pertinentes à época.

Conhecido como “o pintor dos operários”, desenvolveu uma obra que vai além da simples representação visual, promovendo uma reflexão crítica sobre as desigualdades sociais e as condições de vida dos trabalhadores brasileiros. Suas pinturas, como “A Torre de Concreto” (1936), “Os Trabalhadores” (1938), “A Estátua do Comércio e a Rua” (1942) e “Acidente de Trabalho” (1944), capturam não apenas a essência do trabalho manual, mas também as injustiças sociais e econômicas enfrentadas pelos operários. Nos anos 1930 e 1940, Sigaud produziu algumas de suas obras mais icônicas e sua arte foi recebida com uma mistura de admiração e ceticismo. Críticos de arte contemporâneos elogiaram sua habilidade técnica e o poder expressivo de suas pinturas. A utilização de cores escuras e a representação detalhada dos trabalhadores conferiram às suas obras um realismo impactante, que ressoava com as questões sociais da época. A capacidade de Sigaud de capturar as tensões sociais e as dinâmicas de poder o posicionaram como um artista comprometido com a representação da realidade social brasileira.

⁶⁷ EVANGELISTA (2021, p. 163): “Sobre o compromisso social e político de Sigaud, resta dizer que o artista reconhecia na pintura mural um potencial de popularização da arte e divulgação de uma mensagem política.”

Em sua obra icônica *Acidente de Trabalho*, por exemplo, a dramatização do acidente de um operário serve como uma denúncia explícita das condições precárias de segurança no trabalho e da desumanização dos trabalhadores. As expressões de dor e preocupação nos rostos dos trabalhadores são meticulosamente capturadas, evidenciando a vulnerabilidade e os riscos constantes enfrentados no trabalho. A mencionada obra chamou a atenção para os perigos enfrentados pelos trabalhadores da construção civil e contribuiu para o debate sobre a necessidade de melhorias nas condições de trabalho. Hoje, a pintura é reconhecida como uma peça importante do patrimônio artístico brasileiro, destacando-se por seu realismo impactante e seu compromisso com a justiça social. A obra continua a ressoar com o público contemporâneo, lembrando-nos das lutas passadas e das questões ainda relevantes.

Chico Buarque com a música *Construção* (1971), fez uma crítica profunda à desumanização dos trabalhadores, ao refletir e questionar a realidade social de seu tempo. O personagem central é um operário cujas vida e morte são tratadas com total indiferença por aqueles que acompanham a cena. Procuramos estabelecer algumas possíveis conexões entre as duas obras consagradas, as quais criticam a exploração e a falta de segurança dos operários da construção civil nas respectivas conjunturas. Se em *Construção*, Chico destaca a alienação e a banalidade da vida dos trabalhadores através da estrutura poética, Sigaud em *Acidente de Trabalho*, expõe a brutalidade das condições de trabalho através de um realismo que nos choca. Assim, mesmo separadas pelo tempo, as artes musical e visual convergiam em sua missão de criticar a desigualdade social e econômica vivenciada por uma parcela significativa de brasileiros marginalizados e explorados. A comparação entre *Acidente de Trabalho* e a canção *Construção* de Chico Buarque revela uma convergência entre a arte visual e a música na crítica às desigualdades sociais e à exploração dos trabalhadores. Ambas as obras, embora separadas por décadas, utilizam suas respectivas formas de manifestação artística para destacar a alienação e a brutalidade das condições de trabalho enfrentadas pelos operários, evidenciando a continuidade das questões sociais no Brasil.

A obra de Sigaud é contextualizada dentro do movimento modernista brasileiro que, influenciado por correntes europeias e pelo muralismo mexicano⁶⁸, buscou refletir a realidade e a diversidade do Brasil. A fundação do Núcleo Bernardelli em 1931 e a participação de Sigaud no Partido Comunista Brasileiro (PCB) mostram seu engajamento com a arte como um ato político, comprometido com a justiça social. A atuação político-artística de Sigaud se estendeu

⁶⁸ “O alargamento do campo pictórico proposto pelos muralistas mexicanos teve influência determinante sobre Sigaud.” (PEDROSA, 1981, p. 14)

na Era Vargas e nos anos de 1950 a 1970, sendo esta última década, o período marcado pela ditadura militar no Brasil, durante a qual sua arte continuou a ser um instrumento de resistência e mobilização social.

Apesar de seu inegável talento e da relevância de suas temáticas, a análise da recepção crítica da obra de Sigaud revela uma trajetória marcada por admiração e, ao mesmo tempo, uma certa indiferença por uma parte da crítica especializada. No entanto, seu legado como o "pintor dos operários" permanece significativo, oferecendo uma expressiva contribuição ao debate sobre a função social da arte. Sua obra continua a inspirar novos estudiosos a explorar a interseção entre arte, política e sociedade, sublinhando a importância de uma abordagem artística que não se desvincula das realidades socioeconômicas de seu tempo.

Com esta pesquisa, queremos contribuir para ampliar os estudos das obras de Sigaud, as quais são fundamentais para se compreender as dinâmicas sociais e políticas brasileiras nas décadas de 1930 a 1940, principalmente. Durante esse período do governo Vargas, o país passou por significativas transformações econômicas e sociais, com a industrialização acelerada e o crescimento urbano, bem como o governo é frequentemente lembrado devido às políticas de proteção social, que incluíram a criação de direitos trabalhistas, como a CLT de 1943⁶⁹. Estas reformas, que visavam integrar as massas trabalhadoras ao projeto de modernização nacional, foram sem dúvida importantes para a industrialização e urbanização do Brasil⁷⁰. Contudo, para críticos como Sigaud⁷¹, militante comunista, essas medidas eram, em essência, reformistas e não revolucionárias, pois, enquanto mitigavam algumas das condições mais extremas enfrentadas pelos trabalhadores, não questionavam fundamentalmente as estruturas de poder e exploração que sustentavam a sociedade industrial emergente. Como já analisado anteriormente, em *Acidente de Trabalho*, Sigaud retrata a dura realidade do operário urbano, ressaltando a vulnerabilidade e o sofrimento inerentes ao ambiente industrial. A representação dessa obra não é apenas uma narrativa visual do perigo físico enfrentado pelos trabalhadores,

⁶⁹ FAUSTO (2001, p. 336): “A política trabalhista de Vargas constitui um nítido exemplo de uma ampla iniciativa que não derivou das pressões de uma classe social e sim da ação do Estado”.

⁷⁰ ALMEIDA, L.; MORATELLI, V; SICILIANO, T. (2022, p. 321): “Com Getúlio Vargas no poder, o Brasil experimentou uma industrialização que promoveria o êxodo do campo para as cidades, formando uma classe operária com baixos salários e péssimas condições de trabalho. As reivindicações trabalhistas só seriam abraçadas pela lei no Estado Novo, quando, em 1943, Vargas controla a ânsia dos trabalhadores urbanos, principalmente aqueles ligados ao crescente processo de industrialização, por meio de uma legislação trabalhista, como a criação da CLT (Consolidação das Leis de Trabalho)”.

⁷¹ EVANGELISTA (2021, p. 158): “Além de críticas ao governo Vargas, os posicionamentos e atuação política de Sigaud podem ser conferidos em publicações, especialmente da imprensa comunista, entre 1945 e 1947”.

mas também uma crítica mais ampla às condições de trabalho que, apesar das reformas de Vargas, permaneciam perigosas e desumanizantes. Sigaud, ao retratar o trabalhador em um momento de fragilidade extrema, expõe as limitações das reformas varguistas. Em vez de transformar radicalmente as relações de trabalho, essas reformas serviam, na visão do artista, para estabilizar um sistema que continuava a privilegiar as elites industriais⁷² às custas da força de trabalho. Nesse sentido, a obra de Sigaud pode ser interpretada como um ato de resistência artística, que busca dar voz àqueles que, apesar das reformas, continuavam a sofrer sob o peso da exploração.

Sendo assim, incorporar a análise da obra de Sigaud no debate historiográfico é crucial para uma compreensão mais ampla e inclusiva da arte modernista brasileira. Sua produção artística, centrada na temática do trabalho e nas questões sociais, dá ênfase à função social da arte, evidenciando como a pintura pode servir como um meio de denúncia e reflexão crítica. Estamos convictos de que a obra de Sigaud deva ser explorada por novos estudiosos, que podem trazer diferentes perspectivas e metodologias para sua análise. Estudos interdisciplinares que combinem história da arte, sociologia e estudos culturais podem revelar camadas adicionais de significados em suas pinturas, ampliando, assim, nossa compreensão sobre o impacto social e político de sua arte.

Enfim, queremos ainda ressaltar que a habilidade técnica de Sigaud e a representação detalhada dos trabalhadores conferiram às suas pinturas um realismo impactante no que tange às questões sociais da época. No entanto, a falta de preservação de seus documentos e a dispersão de suas obras em coleções particulares limitaram o reconhecimento de seu trabalho.

Entretanto, principalmente, a partir da década de 1970, exposições retrospectivas e esforços de curadores e historiadores da arte têm contribuído para a revalorização da obra de Sigaud, contextualizando suas pinturas no panorama mais amplo da história social e política do Brasil. Seu legado como um dos principais representantes do realismo social no Brasil é inegável, e sua contribuição para a arte e a cultura nacionais continua a ser reconhecida e estudada.

Em última análise, queremos enfatizar que reconhecer e estudar o legado de Sigaud é acreditar na importância da arte como um espelho da sociedade e um agente de mudança social. A obra de Eugênio de Proença Sigaud é um testemunho do potencial transformador da arte.

⁷² DINIZ (2004, p. 43): “No plano político, os ideais corporativistas nortearam reformas que possibilitaram um remanejamento do poder entre as classes dominantes, esvaziando o poder dos grupos interessados na supremacia do setor externo, abrindo novos canais de comunicação entre diversos segmentos das elites e o Estado”.

Suas pinturas não apenas expressam a realidade social de sua época, mas também desafiam o espectador a refletir sobre as condições de vida dos trabalhadores e a lutar por uma sociedade mais justa e igualitária. A análise da obra de Sigaud exprime uma contribuição estética para a compreensão da arte modernista brasileira e da representação do trabalho operário, destacando a importância da arte como um veículo de crítica social e engajamento político.

REFERÊNCIAS

ABELLA, Sandra Iris S; RAFFAELLI, Rafael. Relação arte e sociedade na obra temática social de Cândido Portinari. Florianópolis: *Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas*, v. 10, n. 97, p. 242-270 dez. 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/view/19849851.2009v10n97p242#:~:text=Como%20resultado%2C%20%C3%A9%20poss%C3%ADvel%20assinalar,e%20de%20grupos%20socialmente%20marginalizados.> Acesso em: 10 mar. 2023.

ALMEIDA, Lucas G.B; MORATELLI, V.; SICILIANO, T. *As faces do trabalho: representações sociais nas telas Trabalhadoras e Operários e no filme Nomadland*. São Paulo: revista Rumores USP n. 31, v. 16, jun 2022.

Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/200391>. Acesso em: 10 mar. 2023.

ALMÉRI, Tatiana Martins. *Posicionamentos da instituição maçônica no processo político ditatorial brasileiro (1964): da visão liberal ao conservadorismo*. São Paulo: PUC, 2007. Dissertação de Mestrado em Sociologia.

ALVES-MAZZOTTI, A. Representações sociais: desenvolvimentos atuais e aplicações à educação. In: CANDAU, V. (Org.) *Linguagem: espaços e tempo no ensinar e aprender*. Rio de Janeiro. LP&A, 2000.

AMADO, Jorge. Escritores, artistas e o Partido. *A Classe Operária*. Rio de Janeiro. 16 mar. 1946. p. 7.

AMARAL, Aracy A. *Artes plásticas na Semana de 22*. 5. ed. São Paulo: Editora 34, 1998.

AMARAL, Aracy. *Entrevista ao Projeto Portinari*, do Programa Depoimentos (4/8/1983). São Paulo: Projeto Portinari, 1983.

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

AMARAL, Aracy (Org.) *Mário Pedrosa: dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

ARTES plásticas. Diário de Notícias. Rio de Janeiro, 9 dez. 1947.

ARTISTAS DE TODAS as correntes homenageiam o Partido Comunista. *Tribuna Popular*. Rio de Janeiro. 11 nov. 1945.

BANDEIRA, Júlio; CORREA DO LAGO, Pedro. *Debret e o Brasil*. Rio de Janeiro: Capivara Editora, 2013.

BATISTA, Nair. *Sigaud, um pintor que ama os temas do trabalho*. Rio de Janeiro. Imprensa Popular/RJ, nº 995, 3 mar. 1952, p. 12

BELÉM, Euler de França. *Construção, de Chico Buarque, faz 50 anos*. Disponível em: <https://www.jornalopcao.com.br/colunas-e-blogs/imprensa/construcao-de-chico-buarque-faz-50-anos-e-tocava-em-radio-devido-ao-jaba-319602/>. Acesso em: 15 jan. 2024.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. Os surtos modernistas. In: __ (Org.) *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, UNESP, 1990, p. 13-29.

BERNARDO, Hebe de Camargo. *Os trabalhadores do Café: análise de uma obra de Portinari*. São Paulo. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP, 2012.

BERRIEL, Carlos; MARIUZZO, P. *Entrevista Ruy Castro ao jornal da UNICAMP*. 10 fev 2022. Disponível em: <https://www.unicamp.br/unicamp/ju/noticias/2022/02/10/o-rio-moderno-dos-anos-20>. Acesso em: 15 abr. 2023.

BISPO, Antônio. *Do ícone ao pó: 100 anos do arrasamento do Morro do Castelo*. Disponível em: <https://rioonwatch.org.br/?p=65028>. Acesso em: 10 mar. 2024.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2009.

BRESSER-PEREIRA, L. Carlos. *Desenvolvimento e crise no Brasil: História, Economia e Política de Getúlio Vargas a Lula*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

BUORO, Anamelia Bueno; KOK, Beth; ATIHÉ, Eliana Aloia. *De Sol a Sol*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008.

CABELLO, Ana Rosa Gomes. *Contexto sócio-político cultural e a canção de Chico Buarque e a de Paulinho da Viola*. Revista Uniletras 22, dez. 2000. Universidade Estadual Paulista.

CAMPOFIORITO, Quirino. O trabalho de E.P. Sigaud. In: GONÇALVES, Luiz Felipe. *Sigaud, o pintor dos operários*. Rio de Janeiro: L.F. Editorial Independente, 1981.

CAMPOFIORITO, Quirino. *Uma personalidade*. Rio de Janeiro. O Jornal. 11 nov. 1972, p. 18.

CAMPOS, Pedro Henrique P. *A indústria da construção pesada do Rio de Janeiro no século XX: protagonismo, tensões políticas e decadência*. Revista Espaço e Economia nº 12, 2018.

CANO, Wilson. *Da década de 1920 a de 1930: transição rumo à crise e à industrialização no Brasil*. Brasília: Revista de Economia, v. 13, 2012, p. 897-916.

CAPELATO, Maria Helena R. *Modernismo latino-americano e construção de identidades através da pintura*. São Paulo, Revista de História USP n. 153, 2005, p. 251-282. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/19012>. Acesso em: 10 mar. 2023.

CARVALHO, José Murilo de. Todo o Debret brasileiro. In: BANDEIRA, Júlio; CORREA DO LAGO, Pedro. *Debret e o Brasil*. 4. ed. Rio de Janeiro: Capivara Editora, 2013.

CASTELLANI, José. *A Ação Secreta da Maçonaria na Política Mundial*. São Paulo: Editora Landmark, 2001.

CASTRO, Paula. *Notas para uma leitura da teoria das representações sociais em S. Moscovici*. Revista *Análise Social*, vol. XXVIII, 2002, p. 949-979.

CASTRO, Ruy. *Metrópole à beira-mar: o Rio Moderno dos Anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

CASTRO, Ruy. Como a Semana de 22 virou vanguarda oficial depois de 50 anos esquecida. Folha de São Paulo, 6 fev 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2022/02/como-a-semana-de-22-virou-vanguarda-oficial-depois-de-50-anos-esquecida.shtml>. Acesso em: 15 abril 2023.

CASTRO, Ruy. *A vida por escrito – Ciência e arte da biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

COLAR, Denise. *Portinari e um projeto político-cultural modernista*. São Paulo (dissertação de Mestrado) Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2007.

COELHO, Tiago da Silva. Ir às massas: trabalho, visualidade e engajamento social no modernismo brasileiro. In: MENEGUELLO, Cristina (org). *Arte e Patrimônio Industrial*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2021.

COELHO, Tiago da Silva. *Rastros do Realismo Socialista na América: trajetórias e conflitos na primeira metade do século XX*. Disponível em: <file:///D:/Downloads%20-%20Baixados/8188-Texto%20do%20artigo-27818-1-10-20180611.pdf>. Acesso em: 25 jan. 2024.

COELHO, Tiago da Silva; ZANELATTO, João H. O muralismo mexicano e o muralismo de Portinari: arte e resistência na América Latina. In: MARCELINO, Bruno César Alves (org). *Cultura e decolonialidade na América Latina*. Foz do Iguaçu: Editora Claec, 2018.

CONFERÊNCIA DE David Alfaro Siqueiros. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, n. 2172 p. 18, 7 jan. 1934.

COSTA, Luciano Rodrigues. *Trabalhadores em Construção: mercado de trabalho, redes sociais e qualificações na Construção Civil*. Tese de Doutorado. Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2010.

COURI, Norma. *Sigaud, o pintor dos operários*. Rio de Janeiro. *Jornal do Brasil* nº 327, 6 mar. 1977, p. 15.

COURI, Norma. *Sigaud, o pintor dos operários*. In: Caderno B do *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. nº 202, 27 out. 1981, p. 41.

DELORENZI, Liliane Barros O. *A voz do sujeito marginal nas obras Acidente de trabalho, de Eugênio Sigaud e Construção, de Chico Buarque*. Revista rumores n. 9, vol. 5 jun. 2011.

DI CAVALCANTI. A Exposição de Tarsila, a nossa época e a arte. In: AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1975, v. 1, p. 479.

DINIZ, Eli. O Estado Novo: estruturas de poder e relações de classes. In: FAUSTO, Boris. *História Geral da Civilização Brasileira*. III – O Brasil Republicano – sociedade e política (1930-1964). 3ª ed. São Paulo: Difel, 1986.

DINIZ, Eli. A progressiva subordinação das oligarquias regionais ao governo central. In: SZMRECSÁNYI, T; GRANZIERA, R. (Organizadores). *Getúlio Vargas e a economia contemporânea*. 2ª Ed. Revista e ampliada. Campinas: Editora Unicamp, 2004.

EVANGELISTA, Luciana de Fátima Marinho. *O artista e a cidade: Eugênio de Proença Sigaud em Jacarezinho/PR (1954-1957)* 2012. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Estadual de Londrina, 2012.

EVANGELISTA, Luciana de Fátima Marinho. *Arte para ser vista e admirada: a pintura mural de Eugênio de Proença Sigaud a partir da catedral de Jacarezinho, Paraná*. Tese de Doutorado – Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2020.

EVANGELISTA, Luciana de F. M. Nos labirintos da História: a Catedral Diocesana de Jacarezinho e o diálogo entre cidade e patrimônio no ensino de História. In: SOUTO MAIOR, Paulo; PESSOA, Ângelo; SALLES, André M. *Saberes históricos, Patrimônio e Espaços de Memória*. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2022.

EVANGELISTA, Luciana de F. M. *Arte Sacra, Arte social: pinturas murais de Eugênio Sigaud em Jacarezinho (1954-1957)*. Recife; Revista da ANPUH, 2019.

EVANGELISTA, Luciana de F. M. *As várias faces do oprimido: a dimensão política em pinturas do Modernismo brasileiro*. In: Universidade Estadual do Norte do Paraná. *Anais da XXVI Semana de História – Religião, Política e Poder no Brasil Contemporâneo*, 2016.

EVANGELISTA, Luciana de Fátima M. “Nunca minha pintura foi um ato gratuito”: o social e o político na atuação de Eugênio de Proença Sigaud. p. 149-175. In: PRIORI, Ângelo; BATISTA, Eliana E; BOMBA, Guilherme A. (Org). *Política, autoritarismo e violência no Brasil (século XX)*. Maringá: Edições Diálogos, 2021.

FABRIS, Annateresa. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

FAR, R. M. Representações sociais: a teoria e sua história. In: GUARESCHI, P.; JOVCHELOVITCH, S. (Org). *Textos em representações sociais*. 3 d. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 31-59.

FARIAS, Celina. *O autêntico artista*. Rio de Janeiro: O Jornal. 7 mai. 1972, p. 36

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2001.

FERNANDES, Karina Pinheiro. *Os tons da Política: os artistas plásticos e o PCB (1945-1950)*. Tese de doutorado – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017.

FERRAZ, Geraldo. Os artistas plásticos e o Partido Comunista. *Vanguarda Socialista*. Nº 10, 02 nov. 1945. In: FACIOLI, Valentim (Org). *Por uma arte revolucionária independente*. São Paulo: Paz e Terra, 1985, p. 168-169.

FOLHA DE S. PAULO. *O Lavrador de Café: de temática social, obra deu a Portinari o seu primeiro prêmio no exterior*. São Paulo, 21 dez. 2007.

FORTE, Graziela Naclério. *Por uma arte livre e realista: o “Manifesto dos Artistas Modernos Independentes”*. Jornada de Pesquisa em Arte PPG/UNESP, 2017. Disponível em: https://www.academia.edu/36949530/POR_UMA_ARTE_LIVRE_E_REALISTA_O_MANIFESTO_DOS_ARTISTAS_MODERNOS_INDEPENDENTES_. Acesso em: 9 mar. 2023.

FRAZÃO, Dilza. *Debret*. Disponível em: https://www.ebiografia.com/jean_baptiste_debret/. Acesso em: 15 mar. 2024.

FREITAS, Patrícia Martins Santos. *Fábrica de imagens: análise das paisagens industriais paulistas na obra do Grupo Santa Helena*. 2010. Dissertação (Mestrado) – IFCH, Unicamp, Campinas, 2010.

FREITAS, Artur. *Poéticas Políticas: As Artes Plásticas entre o Golpe de 64 e o AI-5*. Curitiba: Editora UFPR, Revista História n. 40, 2004, p. 59-90.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. *O desmonte do Morro do Castelo*. Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: <https://www.gov.br/bn/pt-br/central-de-conteudos/noticias/o-desmonte-domorroocastelo#:~:text=No%20s%C3%A9culo%20XIX%2C%20havia%20outros,pol%C3%ADticos%20e%20intelectuais%20da%20%C3%A9poca>. Acesso em: 15 dez. 2023.

FURTADO, Celso. *Formação Econômica do Brasil*. 27 ed. São Paulo: Publifolha, 2000.

GOMES, Ângela de Castro. *A invenção do trabalhismo*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1988.

GOMES, Rafael da Silveira. *A produção social do infortúnio: acidentes incapacitantes na construção civil*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, Escola Nacional de Saúde Pública, 2003.

GONÇALVES, Luiz Felipe. *Sigaud, o pintor dos operários*. Rio de Janeiro: L.F. Editorial Independente, 1981.

GONÇALVES, Marcos Augusto. *Semana de 22 deve ser revista, mas é delírio querer cancelá-la*. Folha de S. Paulo. 12 dez. 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2021/12/catalogo-de-mostra-do-mam-sp-aborda-modernismo-alem-da-semana.shtml>. Acesso em: 10 mar. 2023.

GONZALES, Ledy Mendes. *Artistas e leilões*. Rio de Janeiro. *Jornal do Commercio*, n. 94, 27 jan. 1974, p. 17.

GOTLIB, Nádía Battella. *Tarsila do Amaral: a musa radiante*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

GRANDE EXPOSIÇÃO de artistas plásticos em benefício do Partido Comunista. Tribuna Popular. Rio de Janeiro. 16 out 1945.

HARVEY, D. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 1993.

HOMEM, Wagner. *Chico Buarque – história de canções*. 9. Ed. São Paulo: Leya, 2009.

ITABORAHY, Cecília. *Construção, música de Chico Buarque completa 50 anos*. Disponível em: <https://tribunademinas.com.br/noticias/cultura/03-10-2021/construcao-musica-de-chico-buarque-completa-50-anos-com-outros-sentidos.html>. Acesso em: 14 fev. 2024.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultura. *Núcleo Bernardelli*. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo434033/nucleo-bernardelli>. Acesso em: 14 dez. 2023.

JODELET, Denise. *As representações sociais*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001.

JORGEWICH, Clara. *Análise de Construção de Chico Buarque*. Disponível em: <https://comunicacaoescrita.com/analise-construcao-chico-buarque/>. Acesso em: 10 nov. 2023.

JORNAL DO BRASIL. O artista que pintou o homem massacrado. Rio de Janeiro. 8 ago 1979, p. 5.

KNAUSS, Paulo. *O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual*. Uberlândia: ArtCultura, v. 8, n. 12, p. 907-115, jan-jan. 2006.

LACERDA, Leonardo Biscaia. *Análise de situações de vulnerabilidade de trabalhadores da construção civil no Rio de Janeiro*. Dissertação de Mestrado, Rio de Janeiro, Escola Nacional de Saúde Pública, 2006.

LAZZERI, Thaís. *Exposição de pintura sobre tortura de escravos provoca crise em órgão paulista*. Folha de S. Paulo. 25 jul. 2018, p. 7. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/07/exposicao-de-tela-sobre-tortura-a-escravos-provoca-crise-em-orgao-paulista.shtml>. Acesso em: 19 mar. 2024.

LEFEBVRE, Henri. *Introdução à modernidade*. Prelúdios. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Operários da modernidade*. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1995.

MACIEL, Nahima. *Legado da Semana de Arte Moderna de 22 é rediscutido em seu centenário*. Jornal Estado de Minas. 7 fev. 2022. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2022/02/07/interna_cultura,1342969/roda-viva-ruy-castro-promete-polemica-das-boas-sobre-a-semana-de-22.shtml. Acesso em: 10 mar. 2023.

MAR – Museu de Arte do Rio. *Ficha Catalográfica de Operários, Eugênio Sigaud*, 2013.

MAZZOTTI, Alda J. Alves. *Representações sociais: aspectos teóricos e aplicações à Educação*. Brasília: Revista em Aberto n. 61, jan/1994.

MENEGUELLO, Cristina. *Sigaud, operário da pintura*. História. Franca v. 23, n. 1, p. 27-49, jun. 2014.

MORAES, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978.

MORAIS, Frederico. *Núcleo Bernardelli: arte brasileira nos anos 30 e 40*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1982.

MORAIS, Frederico. *Os caminhos da arte brasileira*. São Paulo: Júlio Bogoricin, 1986.

MORAIS, Frederico. *Contra a Arte Afluente: o corpo é o motor da “obra”*. In: *Arte Contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

MOSCOVICI, Serge. *A Representação Social da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

MOSCOVICI, Serge. *Representações sociais: investigações em psicologia social*. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

MOTA, Carlos Guilherme; LOPEZ, Adriana. *História do Brasil: uma interpretação*. São Paulo: Editora 34, 2015.

MOUSSATCHÉ, Helena. *Resenha do livro A representação social da psicanálise*, de Moscovici. Brasília: Em Aberto, n. 61, jan. 1994.

NAPOLITANO, Marcos; SÁ MOTTA; CZAJKA, R. (Org) *Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

NICOLA, J. *Literatura brasileira: das origens aos nossos dias*. São Paulo: Scipione, 2003.

O GLOBO. *Eugênio Sigaud: 50 anos de pintura*. Rio de Janeiro, 27 ago. 1972.

OLIVA, Fernando. *A crítica de Frederico Morais e a Semana de 22: Mário de Andrade, Núcleo Bernardelli, Rio de Janeiro e desejo de revisão histórica do Modernismo no Brasil*. ARS (São Paulo) 20. Ago 2022 p. 363-433. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ars/a/cVqzSntZKvFDh95kzKSr6y/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 10 mar. 2023.

OLIVEIRA, Fábio José Santos de. *Um operário em desconstrução: Estudo comparado entre Chico Buarque, Eugênio Sigaud e Wellington Virgolino*. In: BRANCHE, J.; ARAUJO, Naiara S; OLIVEIRA, Rita de Cássia (org). *Literatura Latino-Americana – perspectivas críticas pós-coloniais e contemporâneas*. São Luís: EDUFMA, 2022.

OLIVER, Camila Leite. *A Voz em disputa: antagonismos e hegemonia no jornal Voz da Unidade*. Tese de Doutorado – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2020.

ONO, Isabela de Carvalho. *Espaço público – uma noção em mutação*. Um breve estudo dos atuais espaços de prazer e sociabilidade na cidade do Rio de Janeiro. Dissertação de Mestrado, UFRJ, 2004.

PEDROSA, Mario. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

PESSOA, Priscilla. *Pintando o sistema: artes plásticas e como ação de resistência cultural na ditadura militar no Brasil*. Florianópolis: XXVIII Simpósio Nacional de História da ANPUH. PORTINARI, Cândido (1947: Buenos Aires, Argentina). In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento81203/portinari-1947-buenos-aires-argentina>. Acesso em: 15 dez. 2023.

PRADO, Andreza Silva. *Memória e representação da luta de classes na perspectiva da obra muralista de David Alfaro Siqueiros*. ANPUH X Encontro Estadual de História da Bahia, 2020.

PROJETO PORTINARI. *Entrevista com Quirino Campofiorito*. Niterói, 03 e 10 nov. 1982.

REGO, José Mário; MARQUES, Rosa Maria. *Formação Econômica do Brasil*. São Paulo: Saraiva, 2003.

RODRIGUES, Leôncio Martins. O PCB: os dirigentes e a organização. In: FAUSTO, Boris. *História Geral da Civilização Brasileira – III O Brasil Republicano – Sociedade e Política (1930-1964)*. 3. ed. São Paulo: Difel, 1986.

RODRIGUES, Leôncio M. *O Sindicalismo brasileiro*. São Paulo, Ática, 1990.

SANTIAGO, Maycom Pinho. *México mural: Rivera, Siqueiros e Orozco em perspectiva decolonial*. Brasília (dissertação). Universidade de Brasília (UnB), 2018.

SANTIAGO, Maycom Pinho. *México mural: a cultura revolucionária de Rivera, Siqueiros e Orozco*. Brasília, UnB, 2015.

SANTOS, L. I. *A leitura de imagens visuais como recurso pedagógico no ensino de arte*. Criciúma: Universidade do Extremo Sul, 2006.

SCHWARCZ, Lilia M; STARLING, Heloísa M. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SIGAUD, E.P. O que é Decoração mural: In: *Bellas Artes*. Rio de Janeiro. Nº 7, ago 1935, p.5.

SIGAUD, Paulo Eduardo Tassano. *Entrevista* concedida via videochamada, no ano de 2022, ao prof. Dr. Luciano Rodrigues Costa.

SILVA, Quirino. *Notas de Arte*. São Paulo. Diário da Noite/SP n. 10.425, 27 jan. 1959, p. 4.

SILVA, Quirino da. *Eugênio de Proença Sigaud*. São Paulo. Diário da Noite, n. 14.584, 11 jun 1973, p. 21.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *O que é, afinal, Estudos Culturais?* Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Mulheres artistas: nos salões e em toda parte*. São Paulo: Arte 132, 2022.

SKIDMORE, Thomas. *Brasil: De Getúlio a Castelo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

SOARES, Paula Elise Ferreira. Quem é Zé Brasil? As representações do camponês brasileiro em obras de Cândido Portinari. In: NAPOLITANO, Marcos; CZAJKA, R.; MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Comunistas brasileiros – cultura política e produção cultural*. São Paulo: Editora UFMG, 2013.

UMA EXPOSIÇÃO SEM exemplo na história artística do país. *Tribuna Popular*. Rio de Janeiro. 26 out. 1945, p.1.

TAVARES, Maria da Conceição. *Da Substituição de Importações ao Capitalismo Financeiro: Ensaios sobre Economia Brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

VEJA. *Entrevista D. Geraldo Proença Sigaud: “Se for assim, sou reacionário”*. Rio de Janeiro, nº 110, 14 out. 1970.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro – Turunas e Quixotes*. Petrópolis: KBR Editora Digital Ltda, 2015. E-book.

VELLOSO, Mônica. *A cultura das ruas no Rio de Janeiro – 1900-30*. Mediações, linguagens e espaços. Rio de Janeiro: Editora Casa Rui Barbosa, 2004.

TRIBUNA Popular. Grande exposição de artistas plásticos em benefício do Partido Comunista. Rio de Janeiro. 15 out. 1945.

ZILIO, Carlos. A questão política no modernismo. In: FABRIS, Annateresa. *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado das Letras, 1994.

ZILIO, Carlos. *Da Antropofagia à Tropicália*, 1982. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/52100>. Acesso em: 9 mar. 2023.