

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA**  
**INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**Thayná de Paula da Silva Tavares**

**BENEDITO JOSÉ TOBIAS (1894-1963): Trajetória e Retratação**

Juiz de Fora

2023

**Thayná de Paula da Silva Tavares**

**BENEDITO JOSÉ TOBIAS (1894-1963):** Trajetória e Retratação

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História. Área de concentração: História, Cultura e Poder.

**Orientador: Prof. Dr. Maraliz de Castro Vieira Christo**

Juiz de Fora

2023

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração  
automática da Biblioteca Universitária da UFJF,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

de Paula da Silva Tavares, Thayná.  
Benedito José Tobias (1894-1963): Trajetória e retratística /  
Thayná de Paula da Silva Tavares. -- 2023.  
312 p.

Orientador: Maraliz de Castro Vieira Christo  
Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz  
de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de  
Pós-Graduação em História, 2023.

1. Benedito José Tobias . 2. Trajetória. 3. Retratística. 4.  
Representação da negritude. I. de Castro Vieira Christo, Maraliz ,  
orient. II. Título.

## Thayná de Paula da Silva Tavares

### **BENEDITO JOSÉ TOBIAS (1894-1963):** Trajetória e Retratística

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História. Área de concentração: História, Cultura e Poder.

Aprovada em 28 de julho de 2023.

#### BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Maraliz de Castro Vieira Christo – Orientadora

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Martinho Alves da Costa Junior

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Renata Bittencourt

Instituto Moreira Sales

	Documento assinado eletronicamente por <b>Maraliz de Castro Vieira Christo, Professor(a)</b> , em 30/07/2023, às 20:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do <a href="#">Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020</a> .
	Documento assinado eletronicamente por <b>Martinho Alves da Costa Junior, Professor(a)</b> , em 01/08/2023, às 20:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do <a href="#">Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020</a> .
	Documento assinado eletronicamente por <b>RENATA BITTENCOURT, Usuário Externo</b> , em 08/08/2023, às 12:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do <a href="#">Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020</a> .
	A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf ( <a href="http://www2.ufjf.br/SEI">www2.ufjf.br/SEI</a> ) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador <b>1344389</b> e o código CRC <b>12C3C37C</b> .



## AGRADECIMENTOS

Diante da tarefa de escrever esses agradecimentos fica óbvio que pode ser até possível fazer uma pesquisa sozinha. Mas dividido, esse percurso se torna uma verdadeira experiência. O que me leva a agradecer a todos que de alguma forma foram partícipes desta empreitada comigo, sabendo que de forma alguma conseguirei expressar exatamente o quanto me sinto grata por alcançar tal privilégio contando com cada um de vocês.

Começando pelo começo, agradeço a Maraliz Christo, minha querida orientadora, que além de ter aceitado embarcar comigo nessa empreitada quando a perspectiva era mais baixa do que indicável, me ajudou na realização da pesquisa mas, principalmente, me ensinou sobre ser uma pesquisadora, especialmente da história da arte, mas não somente. Com assertividade e gentileza permitiu que eu me desenvolvesse e buscasse trilhar os caminhos que se colocavam em minha frente. Possibilitando que cada vez mais eu tivesse atenção, autonomia e confiança naquilo que a pesquisa se tornava. Meu sincero obrigado.

Agradeço à banca examinadora, antes pelo aceite em participar deste trabalho e também pelas leituras atenciosas e pelas sugestões. Ao professor Martinho e seu extenso conhecimento sobre as artes tradicionais e os movimentos estéticos, que enriqueceu não só o trabalho aqui realizado mas igualmente meu arcabouço teórico. À Renata Bittencourt, que é uma inspiração, pelos comentários zelosos e meticulosos, que foram fundamentais para eu retornasse aos detalhes, às obras. Aos professores Kleber Amancio e Hebe Mattos, que aceitaram fazer parte deste processo.

Estendo o agradecimento também aos professores que foram tão importantes para meu amadurecimento e desenvolvimento da pesquisa. Aos professores do e ao departamento do Programa de Pós-Graduação em História, da UFJF. Ao professor Robert Daibert Jr (UFJF) e à profa. Sonia Lages (UFJF) pelo diálogo sobre as possíveis implicações religiosas das indumentárias. Agradeço especialmente ao professor Ricardo Nascimento Fabbrini (USP), pela atenção e reflexões fundamentais para o aprimoramento de questões nevrálgicas da pesquisa através das suas aulas de estética. Aponto ainda o reconhecimento do prof. Luiz Antônio da Silva Peixoto (UFJF) na minha jornada acadêmica, tendo sido meu primeiro orientador e quem primeiro compartilhou comigo uma certa visão sobre o que é estética na realidade.

Agradeço à FAPEMIG que financiou parcialmente esta pesquisa.

Não poderia deixar de agradecer a todos os profissionais que foram primordiais para o desenvolvimento desta pesquisa. Começando pelos pesquisadores do Museu Afro Brasil, especialmente Joyce Farias, que foi desde o início solícita e aguentou meus inúmeros e-mails cheios de dúvidas e questões com a mais fina paciência e interesse. Agradeço a todos os funcionários da Biblioteca e Centro de Documentação e Pesquisa da Pinacoteca, especialmente Marta Augusto, Isabel Ayres Maringelli e Yasmin Trindade Machado. Agradeço à Regina Teixeira pela disposição em partilhar comigo seu conhecimento sobre Tobias.

Deixo aqui meu agradecimento também aos colecionadores e leiloeiros que se dispuseram a conversar e disponibilizar informações e obras comigo durante o desenvolvimento desta pesquisa.

Aos queridos colegas de laboratório o meu profundo agradecimento. Através dos eventos e encontros do Laboratório de História da Arte (LAHA) pude me aprofundar mais no vasto mundo de minúcias da história da arte. Um agradecimento especial à Bárbara Fernandes e ao João Victor Brancato, que quando esta pesquisa era ainda só um projeto foram gentis e solícitos na leitura e estimularam minha candidatura no processo seletivo do mestrado. Agradeço também à Caroline Alves, Brenda Martins, Nina Monteiro, Paula Nathaiane e Naiany Costa. Um agradecimento especial à Laíza Rodrigues e à Luisa Vianna que tornaram essa empreitada tão menos solitária, com quem pude compartilhar meus medos, achismos e pequenas revoltas com burocracias e dificuldades corriqueiras na vida acadêmica. Obrigada pelos áudios e central de tirar dúvidas, e por confiarem no meu julgamento e na minha percepção sobre as coisas. Nossa rede de apoio foi o que fez essa pós-graduação não só mais leve, como mais afetiva!

A Revista Faces de Clio foi um importante espaço para desenvolvimento de diversas habilidades durante essa pesquisa. Deixo aqui meu agradecimento à querida e dedicada Dalila Varela Singulane, à Carolina Martins Saporetti, Kathleen Maia e Ana Beatriz Siqueira Bittencourt (UFF).

Agradeço principalmente aos meus pais, que sempre me incentivaram e me deram liberdade para escolher. Minha mãe, Vania, que me mostrou tudo o que sei sobre esforço, dedicação e caráter. Eu não seria nada, nem cogitaria ser nada se não fosse por você, pelo seu exemplo, cuidado e amor. Obrigada mãezinha. Meu pai, Jorge, que me ensinou silenciosamente sobre sorrisos e gentilezas. Meus irmãos, Talita e Diego, que me apoiaram e

cada qual a sua maneira me ensinaram sobre a vida, e, principalmente, me deram os sobrinhos mais lindos e amáveis desse mundo. Sarah, Natália, Davi e Mateus, a tia ama vocês! Obrigada pelas brincadeiras e me desculpe as vezes em que deixei de estar com vocês para estudar. Obrigada à minha avó Elza, que sem saber me serviu de inspiração e reflexão diversas vezes durante esse trabalho. Agradeço ainda à família que ganhei de presente de Deus: Marina, Wellington, Neila, Pablo, Marcel, João, Davi e Lara! Agradeço também à Michele e Sthela, que sempre me incentivaram e fazem da minha vida mais feliz.

Sem dúvidas, a pessoa que mais quero dar meu agradecimento, é meu amigo e companheiro de vida, Diego. Obrigada pela sua dedicação, pelas leituras e correções, pelas chamadas de atenção. Agradeço pois várias vezes duvidei, chorei, sorri e me alegrei e você sempre me acolheu. Sempre me ouve e me vê, me lembra de mim, das minhas habilidades e capacidades. Esse trabalho não seria o mesmo sem você, sem suas leituras e reflexões minuciosas, sem nossas conversas. A trajetória que hoje trilho, em muito parte do seu incentivo, cuidado e confiança. Você confiou em mim nas vezes em que eu não, e me trouxe de volta à órbita quando eu perambulei distante. Obrigada por tanto, meu amor.

Agradeço a Deus, pelo cuidado, pelas janelas que só Ele abre em meio às tempestades e pela maneira como conduz-me em pastos verdejantes.

*“[...] o banal torna-se belo como rastro do verdadeiro.” (RANCIERE, 2009, p. 50)*

## RESUMO

Esta dissertação possui como objeto de investigação a trajetória e produção retratística do pintor paulista Benedito José Tobias (1894-1963?). Na primeira etapa da pesquisa, percorremos o percurso biográfico do artista, levantando, mapeando e refletindo acerca da sua presença e atuação no cenário artístico de São Paulo, sobretudo, durante as décadas iniciais do século XX. Apresentamos de modo original todos os dados encontrados e organizados sobre a trajetória do artista, como sua participação em acervos e exposições no contexto contemporâneo, bem como sua inserção no circuito artístico da época, suas principais sociabilidades e sua atuação no sistema de arte do período. Na segunda etapa da investigação, nos detivemos na produção de retratos realizada pelo pintor durante toda sua trajetória enquanto artista. A partir de reflexões quanto ao sistema de arte, a produção retratística de B. J. Tobias e a representação da negritude, percorremos as obras selecionadas a fim de apresentar ao público este recorte na produção do artista. Assim, discorremos de modo detido acerca de cada uma das obras selecionadas, tendo dividido a produção de retratos em dois grupos, a saber, retratos individuais e retratos de família. A proposta principal foi de contrapor, a partir dos dados e da própria produção do artista, o anonimato a que esteve sobremaneira submetido até então, demonstrando seu reconhecimento e valor como pintor nacional.

**Palavras-chave:** Benedito José Tobias. Trajetória. Retratística. Representação da negritude.

## ABSTRACT

This dissertation investigates the career and portrait production of São Paulo painter Benedito José Tobias (1894-1963?). In the first stage of the research, we covered the artist's biographical journey, surveying, mapping, and reflecting on his presence and work in São Paulo's art scene, especially during the early decades of the 20th century. We present originally all the data found and organized about the artist's trajectory, such as his participation in collections and exhibitions in the contemporary context, as well as his insertion in the artistic circuit of the time, his main sociabilities, and his performance in the art system of the period. In the second stage of the investigation, we focused on the portraits produced by the painter throughout his career as an artist. Based on reflections on the art system, the portrait production of B. J. Tobias, and the representation of blackness, we went through the selected works to present this section of the artist's production to the public. We have divided the portraits into two groups, namely individual portraits and family portraits. The main purpose was to counter, based on the data and the artist's production, the anonymity to which he had been subjected until then, demonstrating his recognition and value as a national painter.

**Key-words:** Benedito José Tobias. Career. Portraiture. Representation of blackness.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Paisagem presente no Clube Jundiaense, de B. J. Tobias.....	39
Figura 2 - <i>Vaso de Flores</i> , [19?], de B. J. Tobias.....	40
Figura 3 - <i>Flores</i> , [19?], de B. J. Tobias.....	41
Figura 4 - <i>Natureza morta</i> , [19?], de B. J. Tobias.....	41
Figura 5 - <i>Beira-mar</i> , [19?], de B. J. Tobias .....	43
Figura 6 - Verso da obra <i>Beira-mar</i> com selo Museu Lasar Segall.....	46
Figura 7 - <i>Piques</i> (1933), de B. J. Tobias .....	47
Figura 8 - <i>Ladeira São Francisco</i> (1926), de B. J. Tobias.....	49
Figura 9 - Sem título, [19?], de B. J. Tobias.....	54
Figura 10 - Sem título, [19?], de B. J. Tobias.....	54
Figura 11 - Verso do Retrato dedicado ao Dr. Valentim Amaral (1961), de B. J. Tobias.....	57
Figura 12 - Sem título (1938), de B. J. Tobias.....	59
Figura 13 - <i>Gigantes e Pigmeus</i> (1934), de B. J. Tobias.....	60
Figura 14 - <i>Rua Tabatinguera</i> (1954), de Arcangelo Ianelli .....	60
Figura 15 - <i>E' proibido pintar na Praça da Republica ?</i> (1936), Correio de São Paulo.....	61
Figura 16 - <i>Paisagem</i> (1938), de B. J. Tobias.....	69
Figura 17 - [Paisagem], [19?], de B. J. Tobias.....	69
Figura 18 - <i>Paisagem</i> , [19?], de B. J. Tobias.....	72
Figura 19 - <i>Paisagem</i> (1955), de B. J. Tobias.....	72
Figura 20 - <i>Morro da Penha - Santos</i> (1938), de B. J. Tobias.....	73
Figura 21 - NA LAPA. RETRATO a crayon (1916), A Gazeta.....	75
Figura 22 - A GAZETA NOS BAIROS. LAPA. (1923), A Gazeta.....	77
Figura 23 - ARTE. VAE-SE REUNIR SABBADO O GRUPO “CHOVE NO MOLHADO” (1936), Correio de S. Paulo.....	83
Figura 24 - Foto de artistas na comemoração do aniversário de Pedro Alexandrino (1931), Autor desconhecido.....	84
Figura 25 - <i>Retrato de Henrique Manzo</i> (1935), de B. J. Tobias.....	88
Figura 25a - detalhe dedicatória ... ..	89
Figura 26 - <i>Pique, 1860</i> (1945), de Henrique Manzo.....	92
Figura 27 - Sem título ( <i>Torquato Bassi a beira do rio Pinheiros</i> ) (c.1920-1930), de B. J. Tobias.....	94
Figura 27a - detalhe dedicatória Sem título ( <i>Torquato Bassi a beira do rio Pinheiros</i> ).....	97
Figura 28 - <i>Monet Painting on His Studio Boat</i> (1874), de Édouard Manet.....	98
Figura 29 - [ <i>Wanda</i> ] (1929) de B. J. Tobias.....	100

Figura 30 - <i>[Wanda no quintal da casa Pinheiros]</i> (1930), de B. J. Tobias.....	100
Figura 31 - <i>Bellas Artes</i> - RJ-ano III-nº 25, junho/1937. SEELINGER, Helios.....	101
Figura 32 - Sem título ( <i>Retrato de Benedito José Tobias</i> ), sem data, de Armando Balloni.....	102
Figura 33 - <i>Retrato de perfil de Mick Carnicelli</i> (1923), de Armando Balloni.....	104
Figura 34 - Propaganda do 1º SPBA no jornal <i>Correio de São Paulo</i> , 1934.....	107
Figura 35 - “GIGANTES e pigmeus” de, J. Tobias, exposto no II Salão Paulista de Bellas Artes, no jornal <i>Correio de S. Paulo</i> , 1935 .....	109
Figura 36 - <i>Thesouro da Vovó</i> (1934), de B. J. Tobias.....	109
Figura 37 - Pequena Medalha de Prata, de Salão Paulista de Belas Artes .....	111
Figura 38 - Título desconhecido, [19?], de B. J. Tobias.....	112
Figura 39 - <i>Rua Quintino Bocaiuva</i> , [19?], de B. J. Tobias.....	114
Figura 40 - <i>Favela - Morro do Salgueiro - Rio</i> (1958), de B. J. Tobias.....	115
Figura 41 - <i>Figura</i> , [19?], de B. J. Tobias .....	121
Figura 42 - <i>Ouro Preto</i> (1940), de B. J. Tobias.....	122
Figura 43 - <i>Paisagem de Ouro Preto, MG</i> (1948), de Anita Malfatti.....	123
Figura 44 - <i>Retrato de um jovem cavaleiro</i> , sem data, autor desconhecido .....	127
Figura 45 - <i>Retrato da mãe do artista</i> [atribuído], [19?], de B. J. Tobias.....	128
Figura 46 - <i>Retrato do Intrépido Marinheiro Simão</i> (1953), de José Correia de Lima.....	142
Figura 47 - [Homem com chapéu] (1954), de B. J. Tobias.....	144
Figura 48 - <i>Homem</i> (c.1930), de Assis Horta.....	146
Figura 49 - [Retrato de homem negro], [19?], de B. J. Tobias.....	147
Figura 49a - detalhe [Retrato de homem negro], de B. J. Tobias.....	148
Figura 50 - <i>Cabeça de Negro</i> (1906), de Arthur Timotheo da Costa.....	149
Figura 51 - Frame do longametragem <i>The Harder they Fall</i> (2021), de The Bullitts.....	150
Figura 52 - Frame do longametragem <i>The Harder they Fall</i> (2021), de The Bullitts.....	150
Figura 53 - (Sem título), [19?], de B. J. Tobias.....	151
Figura 54 - (Sem título), [19?], de B. J. Tobias.....	152
Figura 55 - [Retrato de homem] (1920), de Arthur Timótheo da Costa.....	153
Figura 56 - [Retrato], [19?], de B. J. Tobias.....	154
Figura 57 - Sem título, [19?], de B. J. Tobias.....	155
Figura 58 - Sem título, [19?], de B. J. Tobias.....	157
Figura 58a - detalhe .....	158
Figura 59 - <i>Vendedor de Arruda</i> (1839), de Jean-Baptiste Debret.....	158
Figura 60 - Montagem a fim de comparação entre detalhes das figuras 57 e 58.....	159



Figura 61 - <i>Senhor</i> , [19?], de B. J. Tobias.....	161
Figura 62 - <i>Rapaz</i> , [19?], de B. J. Tobias.....	162
Figura 62a - detalhe de Rapaz, de B. J. Tobias.....	163
Figura 63 - Sem título [Retrato de homem negro], [19?], de B. J. Tobias.....	164
Figura 63a - Detalhe de Sem título [Retrato de homem negro], [19?], de B. J. Tobias.....	165
Figura 64 - <i>Head of a Negro</i> (c.1777-1778), de John Singleton Copley.....	166
Figura 65 - <i>Ama de leite com menino</i> (1874), da Coleção G. Ermakoff.....	169
Figura 66 - <i>Mulher</i> , [19?], de B. J. Tobias.....	171
Figura 67 - Sem título, [19?], de B. J. Tobias.....	174
Figura 67a - detalhe de (Sem título), [19?], de B. J. Tobias.....	175
Figura 68 - Sem título [Retrato de mulher negra], [19?], de B. J. Tobias.....	178
Figura 68a - detalhe de (Sem título) [Retrato de mulher negra], [19?], de B. J. Tobias.....	179
Figura 68b - detalhe de (Sem título) [Retrato de mulher negra], [19?], de B. J. Tobias.....	180
Figura 69 - <i>Head of woman</i> (1885), de Vincent van Gogh.....	180
Figura 70 - Sem título, [19?], de B. J. Tobias.....	181
Figura 70a - detalhe .....	182
Figura 71 - <i>A young maidservant</i> (1660), de Michael Sweerts.....	183
Figura 72 - Sem título, [19?], de B. J. Tobias.....	185
Figura 73 - [Retrato feminino], [19?], de B. J. Tobias.....	185
Figura 74 - [Retrato de Mulher], [19?], de B. J. Tobias.....	188
Figura 74a - detalhe de [Retrato de Mulher], [19?], de B. J. Tobias.....	190
Figura 75 - <i>Baiana</i> , de Antonio Godoy.....	191
Figura 76 - Sem título, de Antonio Godoy.....	191
Figura 77 - <i>Figura feminina</i> , [19?], de B. J. Tobias.....	193
Figura 78 - <i>Italian Woman</i> (1898), de Georgi Mitov.....	194
Figura 79 - Sem título [Mulher], [19?], de B. J. Tobias.....	195
Figura 80 - <i>Portrait of a Young Woman</i> (1885), de Edgar Degas.....	196
Figura 81 - Sem título [Retrato de mulher negra], [19?], de B. J. Tobias.....	197
Figura 81a - detalhe de Sem título [Retrato de mulher negra], [19?], de B. J. Tobias.....	198
Figura 81b - detalhe de Sem título [Retrato de mulher negra], [19?], de B. J. Tobias.....	199
Figura 82 - <i>Negra</i> (1950), de Candido Portinari.....	200
Figura 83 - [Rosto feminino], [19?], de B. J. Tobias.....	201
Figura 84 - Sem título, [19?], de B. J. Tobias .....	201
Figura 85 - <i>Untitled</i> (1966), de AJASS.....	203

Figura 86 - Sem título [Retrato de Mulher], [19?], de B. J. Tobias.....	204
Figura 87 - Sem título, [19?], de B. J. Tobias.....	206
Figura 88 - <i>Modesty</i> (1768), de Angelica Kauffman.....	207
Figura 89 - <i>Principe Obá</i> (1886), de Belmiro de Almeida.....	208
Figura 90 - <i>Four Women Making Music</i> (c. 1658-1660), de Luca Giordano.....	209
Figura 91 - Sem título [Retrato de mulher negra], [19?], de B. J. Tobias.....	211
Figura 92 - <i>La Nègresse</i> (c.1862), de Edouard Manet.....	212
Figura 93 - Sem título [Retrato de mulher negra], [19?], de B. J. Tobias.....	213
Figura 94 - Photograph: Ella Fitzgerald and Her Famous Orchestra.....	214
Figura 95 - [Retrato feminino], [19?], de B. J. Tobias.....	215
Figura 96 - <i>Laughing Boy</i> (c. 1625), de Frans Hals.....	216
Figura 97 - Montagem a fim de comparação entre obras de B. J. Tobias no MUNCAB e casa de leilão carioca Ana Mello.....	217
Figura 98 - <i>Senhora de Preto</i> (1884), de António Ramalho.....	218
Figura 99 - <i>Young Girl</i> (1906), de Abdülmecid Efendi.....	218
Figura 100 - Sem título, [19?] de B. J. Tobias.....	219
Figura 101 - [Retrato de Mulher], [19?], de B. J. Tobias.....	222
Figura 102 - <i>Les Yeux Clos</i> (1890), de Odilon Redon.....	223
Figura 103 - <i>Le Sacré-Coeur</i> (1910), de Odilon Redon.....	223
Figura 104 - [Ancião/Figura], [19?], de B. J. Tobias.....	227
Figura 105 - Sem título [Velho], [19?], de B. J. Tobias.....	229
Figura 106 - Sem título, [19?], de B. J. Tobias.....	230
Figura 106a - detalhe.....	231
Figura 107 - [Negro de perfil com chapéu], de Adrien Henri Vital Van Emelen.....	234
Figura 108 - [Negra com cachimbo, turbante branco lavando roupa] (1931), de Adrien Henri Vital Van Emelen.....	234
Figura 109 - [Negro com chapéu tocando violão], de Adrien Henri Vital Van Emelen.....	234
Figura 110 - Sem título [Retrato de homem negro], [19?], de B. J. Tobias.....	234
Figura 110a - detalhe de (Sem título) [Retrato de homem negro], [19?], de B. J. Tobias.....	236
Figura 110b - detalhe de (Sem título) [Retrato de homem negro], [19?], de B. J. Tobias.....	236
Figura 111 - Cabeça de Negro, sem data, de Monteiro França.....	236
Figura 112 - Sem título [Cabeça de Velho], [19?], de B. J. Tobias.....	238
Figura 113 - [Negro com chapéu], sem data, de Adrien Henri Vital Van Emelen.....	240
Figura 114 - Sem título [Retrato de homem negro], [19?], de B. J. Tobias.....	240

Figura 114a - detalhe .....	242
Figura 114b - detalhe .....	242
Figura 115 - [Retrato de homem], [19?], de B. J. Tobias.....	243
Figura 115a - detalhe de [Retrato de homem], [19?], de B. J. Tobias.....	244
Figura 116 - Sem título, [19?], de B. J. Tobias.....	245
Figura 116a - detalhe .....	246
Figura 116b - detalhe .....	246
Figura 117 - <i>Head of a Young Woman</i> , (início do século XIV), de autor desconhecido .....	246
Figura 118 - <i>The Head of a Young Boy Crowned with Laurel</i> , (1500/05), de Lorenzo di Credi.....	246
Figura 119 - <i>Head of young Christ</i> , (1655), de Elisabetta Sirani.....	246
Figura 120 - Sem título, [19?], de B. J. Tobias.....	247
Figura 121 - Sem título [Ancião], [19?], de B. J. Tobias.....	250
Figura 122 - Sem título [Velho], [19?], de B. J. Tobias.....	250
Figura 123 - [Ancião], [19?], de B. J. Tobias.....	251
Figura 124 - Sem título [Velho], [19?], de B. J. Tobias.....	252
Figura 125 - Sem título [retrato], [19?], de B. J. Tobias.....	253
Figura 126 - Sem título [retrato], [19?], de B. J. Tobias.....	253
Figura 127 - Sem título [Retrato dedicado ao Dr. Valentim Amaral] (1961), de B. J. Tobias.....	254
Figura 128 - Sem título [Senhora], [19?], de B. J. Tobias.....	255
Figura 129 - Sem título [Figura feminina], de B. J. Tobias.....	255
Figura 130 - Sem título [Senhora com lenço],[19?], de B. J. Tobias.....	257
Figura 131 - <i>Study Head (Old Woman)</i> (1883-84), de William J. Forsyth.....	258
Figura 132 - <i>Head of an Old Woman</i> (after 1610), de Orazio Borgianni.....	258
Figura 133 - Sem título [Retrato de mulher negra], [19?], de B. J. Tobias.....	259
Figura 134 - Sem título (1962), de B. J. Tobias .....	260
Figura 135 - <i>Bananal</i> (1927), de Lasar Segall.....	261
Figura 136 - Sem título [Preta], [19?], de B. J. Tobias.....	264
Figura 136a - detalhe do verso de (Sem título) [Preta], [19?], de B. J. Tobias.....	265
Figura 137 - <i>Mãe Preta</i> (1939), de Candido Portinari.....	270
Figura 138 - <i>Mulher e Crianças</i> (1940), de Candido Portinari.....	270
Figura 139 - <i>Seca</i> (1939), de Candido Portinari.....	270
Figura 140 - <i>Mãe negra entre casas</i> (1930), de Lasar Segall.....	271
Figura 141 - <i>Mãe Negra</i> (1930), de Lasar Segall.....	271
Figura 142 - <i>A família do Fuzileiro naval</i> (1935), de Alberto da Veiga Guignard.....	272

Figura 143 - <i>[Mulher com criança no colo]</i> , [19?], de B. J. Tobias.....	274
Figura 143a - detalhe de <i>[Mulher com criança no colo]</i> , [19?], de B. J. Tobias.....	277
Figura 144 - <i>Os retirantes</i> (1944), de Candido Portinari.....	276
Figura 145 - <i>Retirante Grávida</i> (1945), de Candido Portinari.....	277
Figura 145a - detalhe de <i>Retirante Grávida</i> (1945), de Candido Portinari .....	277
Figura 146 - Sem título, [19?], de B. J. Tobias.....	279
Figura 146a - detalhe .....	280
Figura 146b - detalhe.....	280
Figura 146c - detalhe.....	285
Figura 147 - <i>Mãe e filha</i> , sem data, de Alfredo Volpi.....	282
Figura 148 - <i>Irmãos de Leite</i> (1960), de B. J. Tobias.....	283
Figura 148a - detalhe de <i>Irmãos de Leite</i> (1960), de B. J. Tobias.....	285
Figura 149 - <i>O carinho fraternal</i> (1916), de Gustavo Dall'ara.....	286
Figura 150 - <i>Mãe-preta</i> (1906), de Lucílio de Albuquerque.....	288
Figura 151 - <i>Porta da Policlínica</i> (1937), de B. J. Tobias.....	289
Figura 151a - detalhe de <i>Porta da Policlínica</i> (1937), de B. J. Tobias.....	285
Figura 152 - <i>Família</i> (1935), de Candido Portinari.....	292
Figura 153 - <i>Maternal</i> , [19?], de B. J. Tobias.....	293
Figura 153a - detalhe de <i>Maternal</i> .....	295
Figura 153b - detalhe de <i>Maternal</i> .....	295

## LISTA DE TABELAS E GRÁFICOS

Tabela 1 – Os gêneros produzidos por Tobias nas instituições oficiais.....	36
Tabela 2 – Relação de obras/gêneros de Tobias em casas de leilão e galeria de arte.....	39
Tabela 3 – Os gêneros das obras de Tobias nas casas de leilão e nas instituições oficiais.....	66
Tabela 4 – Exposições coletivas com participação de B. J. Tobias .....	117
Gráfico 1 – Técnicas dos retratos nos museus.....	135
Gráfico 2 – Suporte dos retratos nos museus.....	136
Gráfico 3 – Técnicas dos retratos nas galerias.....	137
Gráfico 4 – Suporte dos retratos nas galerias.....	137

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Museu Afro Brasil (MAB-SP)

Museu Nacional da Cultura Afro Brasileira (MUNCAB)

Pinacoteca do Estado de São Paulo (PINACOTECA)

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP)

Salão Paulista de Belas Artes (SPBA)

Museu de Arte do Rio (MAR)

## SUMÁRIO

<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS</b>	<b>18</b>
<b>Capítulo 1. Benedito José Tobias: presença e anonimato na história da arte brasileira</b>	<b>25</b>
1.1. O artista hoje ou Conhecendo Tobias	25
1.1.1. Das ausências ou Esquecimentos sistemáticos	27
1.1.2. Onde está Tobias ou Dos acervos em que encontramos Tobias	35
1.1.3. Do papel do Museu AfroBrasil no (re)conhecimento de Tobias	43
1.1.4. Das exposições póstumas	45
1.2. Trajetória	56
1.2.1. Breves aspectos biográficos	56
1.2.2. Conjecturas sobre a formação do artista	64
1.2.3. Sobre a produção geral do artista	66
1.2.4. Inserção no circuito artístico da época	73
1.3. Sociabilidades através de quadros/formato de pintura	84
1.3.1. Henrique Manzo	87
1.3.2. Torquato Bassi	93
1.3.3. Os Seelinger	98
1.3.4. Armando Balloni	101
1.4. Sistema de Arte ou Reconhecimento	104
1.4.1. Das exposições e premiações	105
1.4.2. O mercado de arte e Tobias	118
<b>Capítulo 2. Retratos individuais</b>	<b>126</b>
2.1 O sistema de arte, a produção retratística de B. J. Tobias e a representação da negritude	128
2.1.1. Os retratos e o sistema de arte em São Paulo	128
2.1.2. Os retratos na produção de Tobias	132
2.1.3. Da representação da negritude	138
2.2 Retratos de homem	140
2.2.1. Representatividade do homem negro	140
2.2.2. Homens com chapéu	143
2.2.3. Homens com lenço/faixa	154
2.2.4. Homens de cabeça livre	160
2.3 Retratos femininos	166
2.3.1. As representações da mulher negra	166
2.3.2. Representações para além de uma indumentária	169
2.3.3. Questões de sentimentalidades: a seriedade	192
2.3.4. Questões de sentimentalidades: os risos	209
2.3.5. Uma ode à beleza negra	220
2.4 Retratos de idosos	225

2.4.1 Considerações gerais sobre o gênero	225
2.4.2 Retratos de senhores	227
2.4.3 Retratos de senhoras	255
2.5 Considerações gerais sobre os retratos individuais de Tobias	265
<b>Capítulo 3. Retratos de família</b>	<b>268</b>
3.1 Considerações gerais sobre o gênero	268
3.2 Mulher com criança no colo	274
3.3 Sem título	279
3.4 Irmãos de Leite	283
3.5 Porta da Policlínica	289
3.6 Maternal	293
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>297</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>300</b>

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Sem muita pretensão, realizei, em 2019, no meu último período da graduação em Filosofia, a matrícula em uma disciplina do curso de História, de título geral e misterioso; que, sem eu ter a mínima ideia, seria responsável por me colocar defronte ao que hoje chamo de objeto de pesquisa. Apresentar meu trajeto até Tobias é relembrar um desconforto, um incômodo. A disciplina em questão, descobri na primeira aula quando foi entregue a programação do curso para aquele semestre, tratava-se de representações de afrodescendentes no contexto brasileiro.

Conduzida com maestria por Maraliz Christo, hoje orientadora desta pesquisa, foi apresentado aos alunos as diversas representações de afrodescendentes. No decorrer das primeiras semanas e dos primeiros encontros, e principalmente com o passar das imagens – sobretudo, do século XIX – cheguei a sentir certo desencanto: não existia representação de negros dotados de altivez? Não havia *um* artista que tinha escolhido representar sequer *um* homem negro ou *uma* mulher negra de maneira a lhe exaltar? Parecia-me que só havia negro em contexto de escravidão, servidão, labuta, ou exótico e sensual. O físico parecia quase sempre ser a justificativa das representações. Ou éramos brutos ou éramos sensuais, no geral não éramos representados como nada além de corpos físicos.

Então, começaram a ser apresentadas algumas obras que se afastavam dessa estigmatização. A tela de José Correia de Lima (1814-1857), *Retrato do Intrépido Marinheiro Simão* (Figura 46), foi a que primeiro me disse que não, mas permaneciam brutos, ressaltados pelo físico e excepcionalidade. A obra que me disse que não éramos só corpos foi *A baiana*, de autoria desconhecida, trabalhada por Renata Bittencourt na sua dissertação de mestrado.

Mas depois de tanta vileza, meu imaginário e desejo de identidade queriam mais. Só roupas e jóias não eram o suficiente. Eis que então ela (Figura 101) veio ao meu encontro, brilhante, resplandecente, iluminada e esbanjando brilho pelos cantos da tela e além. Nada mais que seu rosto, nem mesmo seus olhos, nem seus cabelos, nem seu corpo: só seu rosto. Calmo e harmônico, belo. Ela era bela, crua e inegavelmente bela. Era isso.

Naquele momento eu ouvia pela primeira vez o nome de Benedito José Tobias, assim como via pela primeira vez algo de sua produção. Soube então que queria saber mais. Para o trabalho final da disciplina pesquisei sobre ele e uma de suas obras em diálogo com uma produção de Antonio Ferrigno. Foi nessa pesquisa breve que vi que havia indícios de uma



trajetória, que Tobias participou ativamente de seu contexto artístico. Então o que teria ocasionado seu esquecimento? Seria o fato de ser afrodescendente? Ou a sua produção? Ou algo diferente? Ou uma mistura de todas as coisas?

Hoje vejo que o objetivo geral não era exatamente refletir e entender seu esquecimento, como colocado no projeto de pesquisa apresentado ao programa. Era ao contrário, evidenciar sua presença. Falar do caminho até o objeto é algo em grande medida pessoal e particular, o que não pode ser dito acerca do desenvolvimento da pesquisa.

Assim, no presente material de estudo, tomamos como objeto de investigação o pintor paulista Benedito José Tobias (1894-1963). Nascido num contexto de profundas transformações, onde o passado engolfava o presente de maneira quase palatável. Recém aprovada a abolição, nem a cidade nem os sujeitos sabiam comportar-se plenamente no novo regime. Tobias também experienciou o contexto nevrálgico das artes plásticas nacional no século XX, e como nos diz Walter Benjamin, a experiência só é passível de receber essa nomeação quando diz respeito não só ao indivíduo que a percebeu, mas fala para todo um grupo social.

Pesquisamos, portanto, um artista cuja produção e vida auxilia-nos no alargamento de nossa compreensão de certo período e contexto histórico. A pesquisa volta-se para duas questões associadas à Tobias: a primeira delas é sua trajetória, e a segunda sua retratística. Não tomamos a trajetória do pintor como se esta pudesse iluminar todo seu contexto histórico, mas acreditamos que apreender sobre sua trajetória auxilia-nos a compreender as estratégias e negociações realizadas por um artista negro no contexto do primeiro quartel do pós-abolição. O mesmo se dá com o estudo de sua produção, em específico seus retratos.

Nossa investigação data-se no período entre as décadas de 1920, 1930 e 1940 concentrado na cidade de São Paulo, no qual há uma grande quantidade de fontes a serem utilizadas para edificar nossa argumentação. Além de ter sido o período de grande participação artística de Tobias, o período em questão representa um assunto abundantemente debatido na historiografia das artes nacionais, sob os mais variados aspectos. De modo que, a bibliografia especializada neste tema será uma importante fonte não só de análise mas também de ambientação quanto às nuances e particularidades do circuito artístico do período em que está circunscrito nosso objeto de estudo.

As décadas de 1920 e 1930 concentram grande parte do que fomos capazes de elencar sobre o artista até o presente momento, principalmente na grande imprensa. Mas decerto Benedito José Tobias esteve imerso nas artes até o final de sua vida. Escolhemos delimitar

principalmente as três décadas da primeira metade do século XX, pois tendo em vista o tempo hábil para realização da pesquisa, optar pelos períodos em que mais facilmente pudemos encontrar o artista mostrou-se um procedimento mais exequível.

Ao que diz respeito aos aspectos de sua trajetória, nos questionamos acerca dos percursos, aqueles que fomos capazes de identificar, realizados pelo artista para se fazer presente no âmbito artístico no período aqui delimitado. Presença esta que em nossa visão se dá sobremaneira de modo lacunar, incógnita, aproximando-o de tantas outras presenças fugidias, que resvala na sistematicidade dos mecanismos sociais, políticos e econômicos quanto à participação declarada dessas figuras. A atenção para a invisibilidade que artistas negros e afrodescendentes estiveram submetidos foi nossa justificativa e também objeto de estudo no projeto de pesquisa que originou o presente trabalho, no entanto, optamos por não detalhar de maneira mais aprofundada o assunto. Isto porque, acreditamos que a compreensão desta invisibilidade é digna de um trabalho à parte, e que já tem sido realizado por outros pesquisadores.

Compreender a produção de retratos de Tobias mostrou-se algo interessante de ser refletido, tendo em vista sobretudo que enquanto em vida, o artista foi mais conhecido no meio artístico por sua produção de paisagens. Nos questionamos assim, sobre o local que essa produção ocupou na vida do artista. Quais os motivos para a realização desses retratos? Existiu um mercado para esses retratos? Se sim, qual? Como essa produção de retratos dialoga ou não com as crenças e valores da época?

Começamos a dissertação pelo fim, que não é bem fim, é só o hoje, desconhecido por Tobias. Mas acreditamos que, em alguma medida, foi para ele objeto de desejo. Talvez não exatamente como é, mas de toda forma presente, *aí*, aberto e disposto à quem se interessasse. Assim, na primeira parte desta dissertação será discutido o Tobias de e no hoje, entrecortado pelo presente dele, já nosso passado.

O primeiro capítulo pauta-se em perguntas óbvias para sua apresentação à história da arte nacional, associadas tanto a sua trajetória, quanto às suas escolhas e sociabilidades e por fim, mas não menos importante, seu reconhecimento enquanto artista. Reconhecimento duplo, no fim e no início, isto porque será analisado, em primeiro lugar, sua apresentação pelos críticos e historiadores ao longo das décadas após seu falecimento, bem como, a sua participação efetiva quando em vida, em último lugar.

Quanto à sua presença nos dias de hoje, questionamos acerca de seu ingresso na história da arte, qual e como Tobias nos é apresentado? Ele permaneceu o mesmo ou houveram modificações nas perguntas e olhares voltados para sua produção e sua pessoa? O

que esses olhares nos dizem sobre nossas práticas historiográficas? O que elas podem nos dizer sobre o artista? Quanto à sua presença encarnada, num espaço-tempo limitados, voltamos para os aspectos concretos de sua existência, onde e através de quem nasceu, onde e como aconteceu sua formação artística, em quais lugares se encaixou e como o fez, com quais pessoas teceu conexões e como se deram tais conexões, quem eram as pessoas com as quais Tobias convivia, são alguns dos questionamentos que procuramos responder. Aspecto este que se configurou como a parte mais árdua de nosso trabalho em virtude das poucas informações.

Ao tratar de seu reconhecimento enquanto artista, duas abordagens foram escolhidas: a primeira de uma análise perceptiva, essencialmente fenomenológica de sua aparição à história da arte nacional, através de análise e reflexão de bibliografia, de recortes e de percepções alheias sobre o artista; e a segunda, que serviu de fundamento para a construção do capítulo como um todo, os quatro eixos elencados por Alain Bowness, em seu livro *The Condition of success. How a modern artist rises to fame* (1989).

Segundo Bowness (1989), a compreensão do sucesso alcançado por um artista na modernidade se dá pela análise de sua inclusão/participação nos seguintes núcleos: pares imediatos, crítica especializada, colecionadores, marchands e galeristas, e por último, aclamação pública/grande público/museus. A partir de tais critérios, foi estabelecido a estrutura de apresentação da trajetória do artista: começando e terminando pela crítica especializada e museus, com uma pausa nos seus pares imediatos, incluindo também as menções necessárias à sua trajetória.

Em resumo, o primeiro capítulo está dividido da seguinte forma: 1.1 corresponde à maneira com que o artista foi e é apresentado atualmente; 1.2 corresponde aos aspectos de sua trajetória pertinentes para sua inserção no contexto artístico; 1.3 trata das suas sociabilidades em formato de obras, isto é, de obras que apresentam sociabilidades do artista; e 1.4 nos voltamos para o reconhecimento do artista quando ainda em vida.

No capítulo dois deste trabalho é nosso objetivo refletir sobre a retratística realizada por Benedito José Tobias. Para tanto, nos voltamos para os retratos individuais que o artista produziu, separando-os inicialmente por gênero e faixa etária. Nesta parte do trabalho almejamos depreender as representações em formato de retrato de pessoas negras e afrodescendentes da maneira mais detalhada possível. Nos propomos, portanto, a apresentar descrições minuciosas, e na maioria das vezes, extensas dessas produções. Sem tanto nos ater aos estilos ou movimentos artísticos, nosso foco foi, durante o segundo e terceiro capítulo, a

particularidade de cada obra. Assim, porque marcados pela invisibilidade costumeira, convidamos o leitor a prestar-lhes atenção igualmente minuciosa.

Em termos gerais no ponto 2.1 propomos um sobrevoo sobre a interrelação entre o sistema de arte, a produção retratística de Tobias e a representação da negritude. No ponto 2.2 nos voltamos para os retratos individuais masculinos, a fim de compreender igualmente a narrativa sobre o ser masculino apresentada pelo pintor. No ponto seguinte, 2.3, analisamos os retratos femininos realizados por Tobias, e dentro desta subseção analisaremos principalmente as expressões faciais das representadas visando depreender as sentimentalidades e propostas estéticas apresentadas pelo artista através de tais retratos. E, por fim, no ponto 2.4 nos detemos na análise dos retratos de idosos na produção do artista, com o intuito de perceber qual a descrição que Tobias faz dessa faixa etária, incluindo nesta seção retratos de idosos brancos, pela presença considerável na produção do artista. Apresentamos ainda um último ponto, 2.5, no qual nos propomos a tecer certas considerações gerais sobre a produção de retratos individuais do pintor, na busca por sintetizar as informações dispostas de modo mais ou menos separado durante todo o capítulo.

No terceiro e último capítulo deste trabalho, nos voltamos para a produção de retratos de família realizados por Tobias. A nomenclatura é passível de discussão, no entanto acreditamos que encaixam-se sobremaneira na mesma, em vista de certos elementos característicos do gênero. Iniciaremos o capítulo com uma reflexão sobre a existência de outros retratos de família de pessoas negras e mais uma vez colocamos em diálogo com os valores e crenças, bem como linha lógica dessas produções com aquela realizada por Benedito.

Nos pontos internos deste capítulo, analisamos um total de cinco obras de Tobias, sempre visando sua articulação com outras obras nessa modalidade de produção. De modo semelhante ao segundo capítulo, nossas descrições podem soar muito extensas – e de fato elas são –, mas justificamos tal característica pela proposta primordial de apresentação da produção. Diante da falta de comentários, análises e interpretações sobre a grande maioria das produções do pintor, alvitramos conceder a tais obras, singularmente, um pouco dessa atenção. Tornando tais comentários aparentemente demasiado extensos um espólio para que pesquisas futuras não necessitem começar do zero e tenham algo para se referir, seja para refutar ou reafirmar.

Como já foi mencionado nesta introdução, visamos demonstrar a relevância e participação de Benedito José Tobias no contexto artístico de seu tempo, em contraposição ao esquecimento que estivera, como muitos, geralmente submetido. Assim, nosso objetivo geral

é apontar as sociabilidades do artista e interpretar suas relações, seu contexto de produção e sua produção, na tentativa de identificar a trajetória deste.

Justificando-se, sobretudo, pela possibilidade de oferecer à trabalhos futuros não só uma fonte verossímil sobre a trajetória do artista, como também uma análise de referência da sua produção de retratos. As representações são responsáveis por gerar uma profunda e duradoura impressão naqueles que as contemplam. São através delas, embora não exclusivamente, que vamos construindo uma imagem de si, dos outros e da comunidade em geral. São estas que fornecem as imagens que formam nosso imaginário, mais ou menos concretizando o subjetivo, num sentido imagético.

Podemos considerar o patrimônio cultural como uma das faces visíveis da organização coletiva da memória. Por isso, ao estudar e gerar reflexões sobre as sociabilidades de um artista afrodescendente e sua produção de retratos de pessoas negras, apresentamos mais ferramentas para ampliar as representações na cultura visual da comunidade afrodescendente no Brasil e desta forma, contrapor ao apagamento e estereótipos que estiveram submetidos. Representação que diz respeito tanto ao agente como ao objeto.

A pesquisa é fundamentalmente documental, tendo em vista a falta de dados sobre o artista. De modo que um dos principais procedimentos da pesquisa foi o mapeamento, levantamento e análise de fontes referentes ao artista e seu contexto.

Utilizamos, principalmente, como fontes no tratamento de nosso objeto de estudo, reportagens e críticas encontradas nos jornais Correio Paulistano, Correio de São Paulo e A Gazeta, todos da cidade de São Paulo presentes no acervo da Hemeroteca Digital. Utilizamos também as poucas produções bibliográficas sobre Tobias e o grupo artístico ao qual integrava e suas amizades. Nos valem também da consulta aos catálogos das exposições que o artista participou, como do Salão Paulista de Belas Artes presentes no Acervo da Pinacoteca, e os demais documentos referentes ao artista encontrados na mesma instituição.

Consultamos profundamente também o acervo online das instituições detentoras de produção do artista, bem como arquivos de leilões a fim de encontrar o maior número de obras de retratos do artista.

No que diz respeito aos procedimentos referentes aos capítulos dois e três, trabalhamos sobretudo através da descrição, interpretação e comparação de imagens. Para este fim, bancos de imagens online como o Google Arts and Culture, Web Gallery of Art e o Banco comparativo de Imagens Warburg, – além, é claro, dos catálogos online de museus – foram de fundamental importância para execução de nossa proposta. Bem como

embasamento teórico sobre os temas, realizado através da leitura e fichamento das referências bibliográficas

A relevância desta pesquisa é sobretudo acadêmica, visto sua inserção na lacuna de produção de conhecimento sobre a biografia de um artista afrodescendente na história da arte brasileira durante o período inicial do século XX. Ancorado no fato de que a pesquisa acadêmica realizada nas instituições de ensino superior é a principal aliada externa dos centros e instituições culturais de patrimônio, como museus, centro de memória e outros, nossa produção lança-se também na responsabilidade de teorizar os objetos de arte – no caso a produção de tais objetos – em sua relação com o mundo, na perspectiva de desnaturalização, ou melhor, de ressignificação das práticas de representações, compreendidas não como um lugar neutro e harmônico, mas como espaços em disputa da representação tanto simbólica quanto no campo da imaginação. Por sermos uma “sociedade plurirracial”, como define Renata Felinto (2019) faz necessário que nossa educação histórica e cultural, e, portanto, nossa produção sobre o conhecimento destes, “contemplem as participações e contribuições de todos os povos que historicamente constituem o povo brasileiro” (SANTOS, 2019, p. 342).

Acrescentamos ainda o ineditismo das informações e reflexões aqui propostas, possibilitando que essa pesquisa seja tomada como referência para possíveis futuros trabalhos sobre o artista.

## **Capítulo 1. Benedito José Tobias: presença e anonimato na história da arte brasileira**

O presente capítulo é um esforço para levantar e investigar a trajetória do artista paulista Benedito José Tobias. Um deliberado desafio dado o caráter profundamente indicioso dos registros acerca deste personagem. Esta característica não lhe é exclusiva, ao contrário, a ausência do registro histórico das experiências cotidianas de determinados sujeitos tem sido ressaltada como recorrente em diversos campos do conhecimento.

Visando assimilar suas interações com o meio social – meio este tomado enquanto as relações diretas que o artista experienciou, bem como as narrativas criadas neste e sobre este contexto – dividimos o capítulo inicial em quatro seções. Assim, observamos a recente apresentação de Benedito José Tobias ao grande público da história da arte nacional, a sua inserção no sistema artístico paulista entre as décadas de 1920, 1930 e 1940, bem como os dados biográficos pertinentes para este objetivo. Visamos, por fim, defrontar os dados encontrados para oferecer um parecer consciencioso quanto ao seu reconhecimento enquanto sujeito artista.

Será utilizado como critério para sua consideração ou não como um artista dotado de reconhecimento, os quatro ciclos do reconhecimento ou sucesso, tal como apresentado por Alain Bowness (1989): i) pares imediatos; ii) crítica especializada; iii) colecionadores, marchands e galeristas; iv) aclamação pública, grande público e museus. Eles serão empregados inicialmente de maneira ordenada em cada seção, para serem arrematados nas considerações finais deste capítulo.

### **1.1. O artista hoje ou Conhecendo Tobias**

O objetivo geral desta seção é compor e avaliar a maneira com que o pintor Tobias é apresentado à e pela historiografia da arte nacional. Com uma metodologia essencialmente exploratória e descritiva, esta parte do capítulo estabeleceu como método o levantamento das informações a partir de livros, artigos, catálogos e outros materiais bibliográficos, e o levantamento de fontes primárias a partir dos acervos museológicos. As técnicas utilizadas para a coleta de dados foram a pesquisa bibliográfica e observação, analisando os dados qualitativa e quantitativamente.

Diante dessa perspectiva, transformamos nossos objetivos específicos em perguntas, visando operacionalizar as informações obtidas. Os questionamentos que serviram de guia

para a pesquisa foram os seguintes: como conhecemos o artista? Onde estão suas obras? Participa de exposições póstumas? Se sim, com quais obras? Existem pesquisas e discussões historiográficas sobre o pintor? Se sim, qual o caráter dessas pesquisas? O que elas nos dizem? O que não nos dizem? Consideramos que a partir desses questionamentos iniciais, conseguiremos identificar e qualificar como o artista é visto atualmente.

Perguntar-se sobre como conhecemos um artista pode parecer uma questão trivial, no entanto, mostra-se, na verdade, como uma excelente abertura para perceber como esse personagem chega até nós nos dias de hoje. Na medida em que, cada época apresenta e procura determinados olhares e porquês do passado para serem analisados, negados ou rechaçados, compreender a apresentação que a atualidade faz do artista é limítrofe à compreensão da trajetória do próprio artista. Pois, decerto, ainda que sejam duas coisas distintas, elas entram numa mistura sem dissolução, quando tudo o que resta é o que foi e segue sendo feito, neste caso, tanto pelo artista quando em vida, quanto pelos historiadores, críticos e curadores acerca do artista.

Atualmente, ao falarmos de Benedito José Tobias, podemos perceber que o artista é conhecido principalmente pelos retratos que produziu, sobretudo aqueles de pessoas negras. Tal dado será mais profundamente discutido no segundo capítulo deste trabalho, mas cabe dizer que, se considerarmos o que da sua produção é mais comentado hoje, Tobias poderia ser considerado um convicto retratista. No entanto, a primeira exposição que Tobias participa postumamente em 1982 é de marinhas e isso nos faz refletir sobre como nossos olhares acerca do artista mudam de acordo com os enfoques e preocupações de cada período histórico.

Como um artista que ficou, inegavelmente, esquecido, sua reapresentação ao público é, claro, resultado de um ou vários interesses. Se olharmos para as apresentações em que encontramos a participação de Tobias de 2008 até hoje, o enfoque manifesto está na questão da negritude. Pintor negro, sendo mais conhecido por seus retratos de personagens negros, Tobias e as obras enfocadas, dialogam perfeitamente com os discursos sobre etnia e identidade racial. A representatividade ao redor da imagem do artista, às vezes parece falar mais que sua obra. O que queremos dizer é que apesar de estar neste lugar-tema central, muito debatido e estudado nos dias de hoje, a produção de Tobias não recebeu atenção diligente enquanto obra de arte, pura e simplesmente.



Sempre apresentado como “artista negro” com seus “retratos de negros”, nos perguntamos como estamos, enquanto historiadores da arte, dando a atenção devida a produção realizada pelo artista. Fatos incontestáveis, mas, quando muito frisados, acabam por criar uma película em nosso olhar para as obras, quase neutralizando seu poder enquanto obra de arte. É claro que essa narrativa pode e deve ser levada em consideração na produção do artista, mas escolhemos, como o fez Manuel Quirino, desatrelar a cor da pele do artista como causa de sua arte, e compreendê-la, sim, como uma característica do artista (NETO, 2018, p. 51).

É justo elucidar que o fato de ser negro influenciou a vivência social de Tobias e também sua produção e, certamente, não é nosso objetivo atenuar tal dado. No entanto, no que diz respeito à análise da produção artística de Tobias, o fato de ser ele um artista negro não será critério primordial de nossa aproximação das obras. Nosso intuito é não cair no equívoco de subjugar a obra em detrimento da vida do artista.

Antes de iniciar uma análise da trajetória do artista, julgamos pertinente apresentar um esboço acerca do histórico da participação de personagens negros e afrodescendentes na historiografia das artes nacionais. Isto é, interpor os vestígios de uma prática recorrente em relação à contribuição e atuação de artistas plásticos no contexto das artes visuais brasileiras, com vistas ao artista, objeto de nosso estudo, mas dialogando com demais pesquisas que propõem reflexões sobre o tema.

### **1.1.1. Das ausências ou Esquecimentos sistemáticos**

O primeiro dos indícios de ausência que assinalou nossa busca acerca do artista Benedito José Tobias, foi a pobreza das informações. Ou poderíamos dizer melhor com repetição de informações. Evidente que por se tratar de um artista cuja obra e vida não foram objetos de pesquisas de fôlego, as informações seriam limitadas. No entanto, observamos que os textos em que aparece são basicamente os mesmos. Cabe reconhecer que o mecanismo das publicações não-acadêmicas nos endereços online não prezam pela originalidade de seus escritos. Seria um descuido, contudo, concluir que tal repetição irrefletida não está diretamente relacionada a uma deficiência mais ampla.

O escamoteamento das referências negras na história da arte tanto se fez que tornou-se um dos focos de revisão do movimento negro brasileiro, mas não somente (NETO, 2018, p. 80-81). A carência da presença de artistas afrodescendentes na história da arte

brasileira, tem sido ressaltada em diversos trabalhos, e a negligência da historiografia para com a produção desses artistas é tomada aqui como fato.<sup>1</sup>

A deficiência de informações da presença do pintor Tobias, portanto, não se apresenta excepcionalmente. Pelo contrário, ela é habitual, e por isso não deve ser vista trivialmente. Decerto que o negro brasileiro enquanto agente formador do patrimônio cultural nacional nas mais variadas formas, foi debatido e estudado por autores próximos ao movimento negro como Emanuel Araújo, Manuel Querino, Abdias Nascimento, Édison Carneiro, entre outros. No entanto, corroboramos a compreensão do próprio Emanuel Araújo, de que no quadro geral, as

[...]pesquisas, todavia, têm praticamente se limitado à escravidão propriamente dita e à herança negra encontrada no sincretismo, na música, no idioma, na literatura e nos costumes. As artes plásticas sempre foram relegadas a plano secundário, limitando-se praticamente a trabalhos isolados e incompletos [...] (ARAÚJO, 1988, p. 9)

A disseminação da visão dos negros e afrodescendentes como agentes ativos da formação da cultura visual nacional, parecia algo mui improvável durante o período colonial, e algo não tão relevante no período imperial. Por motivos históricos óbvios, aceitar o negro num local privilegiado na construção e desenvolvimento de nosso saber pictórico nesses períodos seria no mínimo ofensivo para uma parcela da população.

Consideramos que a recorrente prática historiográfica das artes visuais de invisibilizar as contribuições de artistas plásticos negros à arte brasileira cooperou para a perda do referencial histórico, simbólico e abstrato deste grupo.

Conforme afirmado por Wagner Vinhas (2019),

Os europeus não só teriam sido eficazes no controle das formas de trabalho, como também na definição da configuração intersubjetiva, incorporando histórias culturais e intelectuais. A colonialidade resultaria na repressão das demais práticas sociais de conhecimento e de produção de sentido, inclusive as do universo simbólico e as do padrão de expressão e de objetivação da subjetividade. (VINHAS, 2019, p. 212-213)

---

<sup>1</sup> A partir das reflexões apresentadas em trabalhos como DOSSIN, Francielly Rocha. *Apontamentos acerca da presença do artista afro-descendente na história da arte brasileira*, DAPesquisa, Florianópolis, v.3 n.5, 2008, p.121-130.; SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos. *A construção da identidade afrodescendente por meio das artes visuais contemporâneas: estudos de produções e de poéticas*. Tese (Doutorado em Artes), Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho", Instituto de Artes. São Paulo, 2016, p.23-102.

Esquecimento sistêmico não diz respeito àquele esquecer enquanto atividade intrinsecamente relacionada à lembrança, e sim, a um esquecimento forçado, fruto de uma operação consciente e objetiva, de modo que relaciona-se à ausência de autonomia do registro histórico de certos grupos sociais. “A utilização deliberada do esquecimento manifesta o caráter seletivo da lembrança e, por isso, da instrumentalização e uso da própria memória.” (TEDESCO, 2012, p. 16)

A partir de tais considerações, quando falamos ausência e esquecimento do artista, não nos referimos apenas àquelas duplicidades intrínsecas existentes nas relações entre ausência e presença, entre esquecimento e lembrança – onde um, não se dá sem o outro. Relação que seria um dos fundamentos justificadores da invenção da história da arte em seu sentido genitivo objetivo (enquanto disciplina) por Vasari: a escrita de uma história da arte salvaria os artistas de sua segunda morte, a saber o esquecimento de seus nomes. O primeiro intuito de Vasari, teria sido, portanto, “tornar a arte inesquecível. Ou, dito de outro modo: imortal. Imortal por seus nomes declinados, eterna por sua ‘reputação’ transmitida, sua fama.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 81-82)

Também não nos limitamos àquela ausência e esquecimento que é esperado de grandes compêndios, que se pretendem universais ou gerais – *A história da arte* de E. H. Gombrich ou *História Geral da Arte no Brasil* de Walter Zanini, – e certamente não o são, de modo que, deliberadamente excluem uma grande parcela do que já foi produzido no mundo ou no Brasil. No qual em suas lacunas, trabalhos específicos como o nosso se inserem e são compreendidos e justificados. Aspiramos na verdade, salientar as implicações e efeitos dos séculos, anos e décadas de subjugação histórica, social, política e estética que estiveram encerrados os grupos subalternos no Brasil, em específico negros e negras, afrodescendentes.

Alguns trabalhos têm sido realizados buscando refletir e analisar essa ausência que se aproxima em diversos pontos de uma postura estrutural que diz respeito historicamente ao próprio funcionamento da sociedade brasileira. Faremos menção àqueles que acreditamos mais diligentes no que diz respeito à nossa instrução quanto a ausência das personagens e perspectivas negras no processo de desenvolvimento de nossa cultura visual nacional.

Um trabalho muito importante é a tese de doutorado apresentada por Renata Felinto em 2016, cujo título é *A construção da identidade afrodescendente por meio das artes visuais contemporâneas estudos de produções e de poéticas*. Na primeira parte da tese de Felinto, a autora realiza uma “breve revisão da presença de artistas afrodescendentes na História da

Arte do Brasil” com o objetivo de não só revelar e relembrar como também “observar como as Artes Visuais produzidas por artistas afrodescendentes foram observadas, registradas e nomeadas ao longo dos séculos por pesquisadores, críticos e historiadores” (SANTOS, 2016).

Outro trabalho relevante que apresenta não em específico a ausência ou presença de artistas negros, mas sim a sua categorização na história das artes visuais nacionais, é a dissertação de mestrado, intitulada *Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira*, defendida por Hélio Santos Menezes Neto em 2018. Outro trabalho é o livro *Arte Afro-Brasileira: altos e baixos de um conceito*, publicado pela editora Ferreavox em 2016, com autoria de Renato Araújo da Silva. Neste livro, o autor apresenta tanto artistas quanto obras, e tece reflexões sobre este tema. Incluindo também algumas comunicações ocorridas na Pinacoteca de outros autores que versam sobre a mesma temática, como Roberto Conduru, Marta Heloísa Leuba Salum e outros.

Roberto Conduru, especialista na relação entre arte, Brasil e África, possui também diversos trabalhos que apresentam discussões sobre a presença e participação de artistas afrodescendentes à história da arte nacional. Alguns dos mais relevantes são: o livro *Arte afro-brasileira*, publicado em 2007, e *Pérolas negras – primeiros fios: experiências artísticas e culturais nos fluxos entre África e Brasil*, publicado em 2013.

Um livro de suma relevância no estudo acerca da contribuição afrodescendente à cultura visual brasileira é *O poder da cultura e cultura no poder: a disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil*, de Jocélio Teles dos Santos, publicado em 2005. Assim como o livro *O negro no museu brasileiro: construindo identidades* de Raul Lody, publicado em 2005 pela Editora Bertrand Brasil.

Alguns artigos merecem destaque também, por se inserirem e trabalharem nesta lacuna. São eles: *Negros em espaços brancos: três quadros, uma só história*, de Maraliz Christo publicado em 2016; outro artigo da mesma autora é *A memória afrodescendente nos museus brasileiros: o caso do Museu Mariano Procópio*, publicado em 2019. *Apontamentos acerca da presença do artista afro-descendente na história da arte brasileira*, de Francielly Dossin (2008) também é uma importante contribuição para o tema. Assim como *A arte e o artista negro na academia no século XIX*, de Marcelo da Rocha Silveira (2019).

Segundo Renata Felinto é, sobretudo, a partir da década de 1980 que vemos iniciar-se uma alteração, “ainda que morosamente”, da inserção e ocupação de artistas

afrodescendentes<sup>2</sup> em espaços expositivos das artes visuais nacionais (galerias, institutos, museus, etc), e isto, possivelmente, por conta das comemorações do centenário da Abolição. (SANTOS, 2016, p. 14)

Sem intentar retroceder dezenas de décadas para apontar os trabalhos que se esforçaram para reverter essa ausência, citamos um importante esforço antes de 1950 que consideramos fundamental para o alargamento da inserção dos artistas negros como agentes ativos das artes plásticas no Brasil. *As Artes na Bahia (escorço de uma contribuição histórica)*, de Manuel Querino, é uma reunião de seus artigos publicados no jornal *Diário de Notícias*, publicado pela primeira vez em 1909:

Neste estudo, Querino estabeleceu a relação entre trabalho e arte nas diversas expressões, inseridas no contexto de transformações socioculturais e políticas experimentadas pelos artistas e artífices no processo de formação do operariado urbano. Inaugurou, nesse sentido, uma forma de registro articulado à memória e às pesquisas documental e oral, inserindo social e politicamente o tema da arte e do trabalho nas discussões que transitavam em torno da montagem de uma república disfarçada de democracia e que tratava com indiferença as suas tradições coloniais e imperiais representadas pela população trabalhadora. Ou seja, pela mão de obra negra, mestiça, que remetia ao passado escravista. Ressaltou a existência de artistas que deixaram valiosas obras e denunciou as condições de abandono, de miséria, de esquecimento em que viviam – realidade inspirada nos princípios da civilização e do progresso, em que o novo substituiu o passado, relegando-o ao esquecimento. Certamente foi quem iniciou uma discussão a respeito da preservação do patrimônio e do resgate das matrizes culturais afro-brasileiras, somente abertos nos anos de 1930. (LEAL, 2014)

Manuel Querino, integrante do “grupo de artistas que aderiu à ideia de fundação do Liceu de Artes e Ofício” (LEAL, 2014) da Bahia é hoje conhecido como o primeiro historiador da arte afro-brasileira. Decerto seu trabalho – e vida – foi fundamental para o desenvolvimento da compreensão do negro como um agente ativo da construção de nossa cultura visual, mas não somente.

Iniciamos o segundo momento desta exposição, no qual nos deteremos sobre a presença de Tobias na história da arte hoje. Assim, começamos analisando a produção bibliográfica realizada sobre o pintor, ou no caso a falta de bibliografia acerca do artista.

---

<sup>2</sup> A denominação “artista afrodescendente” é empregado pela autora “compreende[ndo] artistas cujas aparências se alinham a um fenótipo negroide” (SANTOS, 2016, p.14).

Até o presente momento, não foi encontrado estudo aprofundado sobre a obra ou trajetória de Benedito José Tobias. Mas o artista aparece estatisticamente em algumas dissertações ou teses, artigos e seções de livros sobre artistas. É o caso da tese de doutorado de Renata Felinto já mencionada neste trabalho: a autora, ao analisar a presença de artistas negros nos acervos museológicos nacionais, menciona a presença de Tobias com suas 15 obras no acervo da Pinacoteca.

Benedito figura também na tese de doutorado de Francilene Brito da Silva, onde a autora faz uma análise de imagens de “mulheres e crianças diaspóricas” (SILVA, 2017, p. 17). As obras do artista analisadas pela pesquisadora são “*Retrato de Mulher*” (Figura 101) e “*Porta da Policlínica*” (Figura 151), que veremos em detalhes, respectivamente, nos capítulos 2 e 3 desta dissertação. A obra de 1937 na tese de Francilene é tecida em diálogo com uma “carta da escritora/escravizada Esperança Garcia, que viveu e escreveu uma carta de petição no século XVIII no Piauí” (SILVA, 2017, p. 77).

Encontramos também a presença do artista em alguns artigos publicados nos últimos 5 anos. Além de uma comunicação apresentada por Francilene Brito e Mailsa Carla Pinto em 2017 recorte da discussão proposta em sua tese de doutorado, encontramos também o artigo *Benedito José Tobias: impressões do que se sabe*, de Carolina Cerqueira publicado em 2019.

Duas outras menções são feitas ao pintor Tobias em trabalhos acadêmicos. São eles: a comunicação apresentada no VIII EHA - Encontro de História da Arte por Isla Andrade Pereira de Matos, no ano de 2012, cujo título é *Arte e História: O museu Afro Brasil e o papel da Curadoria na construção da narrativa museal*; e *O afro nas artes visuais: conceituação e abordagem em livros escolares de Arte, História e Cultura Afro-brasileira e Indígena*, de Milton Silva dos Santos publicado em 2022 na *Revista Modos*.

Neste último trabalho, Milton elabora uma tabela com amostras de citações de artistas afrodescendentes nas amostras de livros didáticos e paradidáticos consultados<sup>3</sup> em sua pesquisa. Entre os 30 artistas mencionados nos livros analisados pelo pesquisador, o nome de Benedito José Tobias é mencionado, como muitos outros na tabela, uma única vez. O autor não especifica no seu artigo em qual livro os artistas são mencionados.

---

<sup>3</sup> “Sete coleções de livros didáticos do componente curricular Arte (28 volumes) e duas coleções de paradidáticos para o ensino de História e Cultura Afro-brasileira e Indígena (8 volumes).” In.: SANTOS, M. S. dos. O afro nas artes visuais : conceituação e abordagem em livros escolares de Arte, História e Cultura afro-brasileira e Indígena. MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 6, n. 1, p. 51–81, jan. 2022, p. 61.

Alguns esforços em reunir e apresentar os pintores negros no Brasil foram publicados ao decorrer dos anos, sobretudo no último século. Poderíamos afirmar que *Os pintores negros do Oitocentos*, de José Teixeira Leite é um dos primeiros esforços historiográficos em reunir e apresentar a contribuição de artistas negros à pintura nacional. O livro traz trajetórias e reproduções das obras de artistas negros no Brasil que vão desde o início do século XIX – com pintores como o paulista Miguelzinho Dutra (1810/12-1875) – até o início do século XX – com pintores como Arthur Timótheo da Costa (1882-1922).

José Roberto Teixeira Leite, exímio conhecedor da arte nacional ou produzida no Brasil, com diversos livros publicados sobre os mais variados subtemas de arte, neste livro em específico limita seus estudos a um grupo de artista, “optando, no amplíssimo espectro que tinha ante si, por aqueles que são, em seu entender, os mais característicos.” (LEITE, 1988). Os mais característicos de que? De uma arte negra? De uma etnia? Ou de um gênero e/ou estilística específica? Não sabemos, mas pelos artistas apresentados pelo historiador da arte em seu livro, supomos tratar-se do estilo sobretudo acadêmico.

Os artistas apresentados na seleção de José Teixeira Leite são, em sua maioria, artistas com formações artísticas tradicionais, isto é, passaram por um ensino curricular de arte visual. Não sabemos se o critério que o historiador utilizou para afunilar os artistas a serem representados foi este. De toda forma, interessa-nos que não encontramos Tobias no catálogo reunido por José Teixeira.

Uma publicação deveras pertinente para nossa pesquisa, publicada em 1988, é *A Mão Afro-Brasileira: Significado da Contribuição Artística e Histórica*, de Emanuel Araújo. Referente à exposição homônima ocorrida em São Paulo no mesmo ano no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP). Aleijadinho, Antonio Bandeira, Emmanuel Zamor, João Timótheo da Costa, Mestre Didi, Mestre Valentim e Teófilo de Jesus são alguns dos artistas presentes na composição da exposição e conseqüentemente da publicação. Neste lançamento, encontramos o nome de Benedito José Tobias.

A apresentação do artista é a seguinte:

A obra de Benedito José Tobias foi realizada entre as décadas de 1930 e 1940, em São Paulo. Embora tenha recebido vários prêmios e atuando num período de muita efervescência cultural, permaneceu quase desconhecido. Tobias concentrou seu trabalho, quase exclusivamente, na representação de negros. Ele se aproximava daquilo que o retratado tinha de mais humano, captando com delicadeza suas expressões, seus traços físicos, suas marcas pessoais, seu corpo e sua alma. (Nota sobre o artista no catálogo, 2000, p.?)

O erro da nota vai ao encontro da vagueza de informações disponibilizadas sobre o artista de modo geral. De maneira acurada, aponta para a indubitável presença e atuação de Tobias no cenário artístico, para sua produção de retratos e sua perspectiva estética desta e também denuncia a ambiguidade percebida entre essa atuação e o desconhecimento. Um detalhe para a delimitação dada por eles quanto ao período de atuação do artista. Conforme veremos no decorrer deste trabalho, Tobias produziu durante toda sua vida e não apenas entre as décadas de 1930 e 1940.

Alguns anos antes desta publicação encontramos a menção que até o momento de realização desta pesquisa é a primeira menção póstuma a Tobias. O livro *Artes plásticas: seu mercado : seus leilões* (1984), foi produzido por Julio Louzada. A proposta do exemplar era apresentar os artistas plásticos e suas obras na perspectiva das galerias de arte, isto é, sua presença no contexto mercadológico.

Na página 1098 do volume 4 da referida publicação encontramos o nome de Tobias. As informações biográficas são sucintas: local e ano de nascimento, forma da assinatura, atuação e prêmios nos SPBA. É apresentado duas seções referente à produção do artista: óleo e aquarela. Na seção à óleo são listadas treze obras, que variam entre Cr\$20.000 e Cr\$200.000, composta por – deduzido a partir da titulação referenciada – retratos, paisagens e naturezas mortas, todas de pequenas dimensões<sup>4</sup>. Na seção aquarela são relacionadas oito obras, que variam entre Cr\$13.000 e Cr\$50.000, composta por paisagens, todas de pequena dimensão. Destas vinte e uma obras, quinze foram leiloadas pela casa de leilão LCM<sup>5</sup>, três pela CEBR<sup>6</sup>, duas pela Uirapuru<sup>7</sup> e uma por Renot<sup>8</sup>.

Em 2000, temos a realização da *Mostra do Redescobrimento*, na qual Tobias também aparece no catálogo da seção Negro de Corpo e Alma, que veremos em detalhes mais a frente. Seis anos depois, a publicação *Museu Afro Brasil: um conceito em perspectiva* (2006) traz novamente as obras de Tobias. Consta na legenda sobre o artista (p. 264) a mesmíssima inscrição daquela encontrada no livro *A mão afro-brasileira*, demonstrando que pouco foi ampliado acerca da trajetória e produção do artista entre 1988 e 2006.

---

<sup>4</sup> A menor obra é um óleo sobre eucatex leiloado em 16/07/83 com 18 x 12 cm, e a maior um óleo sobre tela leiloado em 31/05/83 com 54 x 60 cm.

<sup>5</sup> Luiz Carlos Moreira Artes e Leilões Ltda., SP

<sup>6</sup> Carlos Eduardo de Barros Rodrigues, Leiloeiro Oficial, SP

<sup>7</sup> Uirapuru Galeria de Arte, SP

<sup>8</sup> Renot Galeria de Arte, SP



### 1.1.2 Onde está Tobias ou Dos acervos em que encontramos Tobias

Nesta subseção, nos preocupamos em pesquisar e analisar a presença de Tobias nos acervos artísticos atualmente. Pelo caráter inaugural de uma pesquisa aprofundada acerca do artista em questão, nós decidimos considerar não só as obras encontradas em instituições oficiais, mas também aquelas encontradas em sites de leilões.<sup>9</sup> Vale ressaltar que não endossamos ou nos responsabilizamos por qualquer incorreção que venha a ser encontrada.

Se consideramos somente as obras presentes em instituições museológicas oficiais, com a ressalva de que mesmo estas não estão imunes aos equívocos tão comuns na história da arte - atribuição, plágio, e etc. -, a produção pictórica de Benedito José Tobias é quantificada no total de 72 obras em 5 instituições.

As instituições da cidade de São Paulo são: Museu Afro Brasil (MAB-SP), Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), Pinacoteca do Estado de São Paulo (PINACOTECA-SP). Temos a presença do artista ainda em duas instituições fora da região metropolitana de São Paulo: no Museu de Arte do Rio (MAR), na cidade do Rio de Janeiro, e no Museu Nacional de Cultura Afro Brasileira (MUNCAB)<sup>10</sup>, em Salvador.

Para uma visualização mais dinâmica dos gêneros representados pelo artista em cada uma dessas instituições, montamos uma tabela para apresentar os dados encontrados:

---

<sup>9</sup> Inclusive algumas das obras hoje presentes em instituições oficiais tiveram registros encontrados em casas de leilões em anos anteriores, portanto, deliberamos sobre como proceder na encruzilhada para incluir ou excluir as obras encontradas nos sites de leilão nas quantificações aqui pretendidas. Chegamos a resolução de que a relação oficial e não-oficial poderia estar submetida à um processo, frágil, mas não aparvalhado de considerar somente aquelas obras cuja assinatura do artista fosse compatível com as assinaturas encontradas nos locais dotados de respeitabilidade com as questões.

<sup>10</sup> No período de desenvolvimento desta pesquisa, o MUNCAB encontrava-se em reforma, e não foi possível obter nenhuma informação, além daquelas disponibilizadas pelo site da instituição. Nem mesmo visitar as obras presencialmente.

**Tabela 1 - Os gêneros produzidos por Tobias nas instituições oficiais<sup>11</sup>**

	MAB-SP	MASP	PINACOTECA-SP	MUNCAB	MAR
RETRATO	35	4	6	4	2
PAISAGEM	8	1	7	0	2
NATUREZA MORTA	1	0	0	0	0
DESENHO	0	0	2	0	0
TOTAL DE OBRAS NO ACERVO	44	5	15	4	4
PERÍODO DE AQUISIÇÃO <sup>12</sup>	2009-2017	2020-2021	1993-2009	-	2017-2019

Fonte: Elaborado pela autora (2023)

A partir dessa tabela podemos concluir algumas informações quanto à participação de Tobias nos grandes acervos museológicos do país. A primeira delas diz respeito ao gênero pictórico mais representado: das 72 obras catalogadas nessas instituições, 51 são retratos<sup>13</sup>. A segunda, diz respeito ao principal possuidor das obras do artista: o Museu Afro Brasil em São Paulo. A última refere-se ao período de aquisição de obras do artista por parte das instituições oficiais – por exemplo, a PINACOTECA-SP aparece em primeiro lugar com a data de 1993 como entrada de Tobias em seu acervo a partir de uma doação de Emanuel Araújo e o MASP em último, com a data de 2020 como a primeira entrada do artista no acervo.

Da primeira conclusão, sua fragilidade é evidente: tratando-se de um artista que ainda não possui pesquisas de fôlego acerca de sua produção e trajetória, considerá-lo um retratista por escolha, afirmar categoricamente que retratos era seu gênero principal, é um risco que não correremos. No entanto, feita a ressalva da parcialidade dessa porcentagem, podemos sim tomar o retrato como algo nevrálgico da produção conhecida do artista. A respeito de sua produção de retratos, retomamos as reflexões no capítulo dois desta dissertação.

Antes de nos aprofundarmos na segunda conclusão, a saber, da posse majoritária das obras de Tobias pelo Museu AfroBrasil, consideramos que, apesar do caráter essencialmente

<sup>11</sup> Dados obtidos a partir das fichas catalográficas das instituições (MAB-SP, MASP e MAR) e da investigação no acervo online (MUNCAB e PINACOTECA) averiguados em Junho de 2022.

<sup>12</sup> Consideramos nesta seção enquanto período de aquisição a data da primeira obra adquirida e da última, de acordo com os dados obtidos nos respectivos acervos das instituições.

<sup>13</sup> Vale ressaltar que consideramos todos os tipos de retratos encontrados: individuais, de gênero e de família.

ambíguo, os sites de leilão e galeristas devem também entrar no registro (Tabela 2). Mesmo que seja para ser refutado na posteridade de um estudo mais esmiuçado das obras em questão.

Ao pesquisar a produção de um artista de maneira precursora, algumas escolhas são cruciais visto a possibilidade de uma bibliografia especializada dar forma – ainda que inicialmente –, à visão contemporânea e sucessora do artista e/ou de sua produção. Renata Felinto em sua tese de doutorado, menciona a fala de um galerista que considera a publicação, no caso um livro, sobre o artista como um fator relevante no momento de negociação daquele artista. Isto porque, o comprador compreende que “o artista possui uma trajetória consistente, bem como uma pesquisa sistematizada e um significativo reconhecimento” (SANTOS, 2016, p. 46).

Assim, intencionamos a realização de uma pesquisa o mais verossímil possível e tentamos nos eximir de qualquer postura fraudulenta quanto à produção do artista em questão. No entanto, a falta de outras fontes para comparar e avaliar as informações acaba por nos limitar quanto à essa possibilidade de averiguação. Portanto, frisamos mais uma vez que, consideramos as obras encontradas em sites de leilões e galerias privadas, de maneira oportuna, mas não levianamente. De modo que, apresentaremos os procedimentos realizados para a busca dessas obras, bem como os critérios estabelecidos para considerar suas informações minimamente fidedignas e, só depois, apresentaremos os dados e informações encontrados.

A investigação decorreu em três etapas: a primeira delas configurou-se na escolha da plataforma de busca. Decidiu-se realizar a busca em sites online, contemplando todas as respostas obtidas, variando os termos de busca entre: “Benedito José Tobias”, “B. J. Tobias” e “pintor Tobias”<sup>14</sup>. A segunda etapa foi a catalogação de todos os registros encontrados, com data e fonte, bem como uma reprodução das páginas com as obras e as informações oferecidas pelos sites das casas de leilão e galeristas. A terceira etapa foi o contato com todas as casas de leilão e galeristas visando a confirmação através de documentação das informações dispostas em seus respectivos sites, obtendo respostas de uns e silêncio de outras. A última etapa consistiu na análise das informações obtidas.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Em alguns jornais da década de 1930, o artista é referido como “pintor Tobias”, justificando assim a inclusão deste termo em nossas buscas.

<sup>15</sup> Foi através desta análise que podemos confirmar que algumas obras que hoje encontram-se em acervos artísticos oficiais, antes estavam em posse de leiloeiros e galeristas.

Estabelecemos como critério para que a obra fosse atribuída ao pintor Tobias, se existente, além da presença de uma documentação comprobatória, a assinatura encontrada nas reproduções disponibilizadas pelas casas de leilão. Foi criado, para isso e outros fins, um catálogo privado com reproduções de assinatura do pintor, bem como – quando possível – o período referente àquela assinatura. Nosso intuito foi averiguar, da maneira mais prudente possível, diante das circunstâncias cabíveis, a autoria das obras em questão.

Inicialmente através de uma informação oferecida pela casa de leilão Ganesha Antigo<sup>16</sup>, conseguimos superficialmente averiguar a presença de uma vasta quantidade de obras de Benedito José Tobias no município de Jundiaí. A produção na cidade em questão encontra-se em posse de colecionadores privados, famílias da cidade, no Gabinete de Leitura Ruy Barbosa, na Pinacoteca Diógenes Duarte Paes, no Museu Histórico e Cultural de Jundiaí e no Clube Jundiaense. Tais dados são corroborados por Ruth Sprung Tarasantchi, segundo a qual o artista “Vive em Jundiaí (SP) por quatro anos, onde é influenciado pela comunidade retornando a São Paulo posteriormente.” (TARASANTCHI, 2005, p. 152). Na imagem a seguir vemos a obra do artista presente no Clube Jundiaense (Figura 1), registrada pela funcionária da instituição.

---

<sup>16</sup> <https://www.mazzola368leiloes.com.br/>

**Figura 1** – Sem título, [19?] de B. J. Tobias

Fonte: reproduzido por Ludmila Finatti

**Tabela 2 - Relação de obras/gêneros de Tobias em casas de leilão e galeria de arte<sup>17</sup>**

	Tableau Artes e Leilões	Ganesha Antigo	Francesco Budano Junior	James Lisboa Leiloei ro	Levy Leiloeiro	Lordello	TNT Arte	Ana Mello Leiloeira
retratos	6	3	3	1	0	4	1	2
paisagens	26	0	2	2	1	9	0	1
natureza morta/flores	6	0	0	0	0	0	0	0
total	38	3	5	3	1	13	1	3

Fonte: Elaborado pelo autor (2023)

<sup>17</sup> Um ponto a ser esclarecido é que as obras que hoje encontram-se nos museus e antes estavam em alguma dessas casas de leilão não foram contabilizadas na tabela 2 e sim na tabela 1. Ademais as obras repetidas em mais de uma casa de leilão foram contabilizadas apenas na primeira aparição.

Com base nos dados apresentados na tabela 2 podemos perceber que em algumas casas de leilão a paisagem é o gênero mais profuso e em outras é o retrato. Esta consideração está em conformidade com o que fomos capazes de reconhecer até o momento da produção do artista, que oscila em uma quantidade mais relevante entre os dois gêneros, como veremos na tabela 3. Ressaltamos, porém, que a partir das reproduções encontradas nas casas de leilão, não foi possível averiguar a assinatura de algumas obras, de modo que escolhemos não incluir tais aparições.

Vale a pena ressaltar o número expressivo de obras ofertadas pela casa de leilão Tableau Artes e Leilões. A galeria é a referida LCM mencionada na página p. 28, relativa às obras de Tobias citadas no livro de Júlio Louzada (1984). Sendo, possivelmente, o principal leiloeiro das obras de B. J. Tobias. Na sequência apresentamos duas obras do pintor reproduzidas pela casa de leilão, *Vaso de Flores* (Figura 2), *Flores* (Figura 3) e *Natureza Morta* (Figura 4), nos quais podemos ver os recursos do pintor nesta temática pouquíssimo explorada da produção do artista.

**Figura 2** – [*Vaso de flores*], [19?], de B. J. Tobias



Fonte: Imagem reproduzida pela casa de leilão Tableau Artes e Leilões (São Paulo, SP)

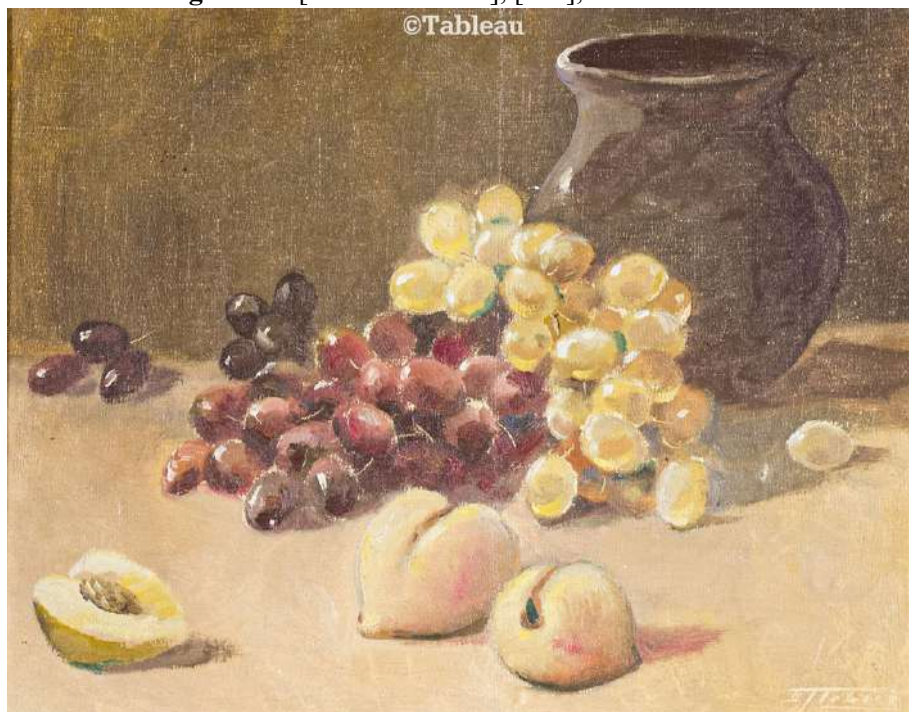


**Figura 3** – [Flores], [19?] de B. J. Tobias



Fonte: Imagem reproduzida pela casa de leilão Tableau Artes e Leilões (São Paulo, SP)

**Figura 4** – [Natureza morta], [19?], de B. J. Tobias



Fonte: Imagem reproduzida pela casa de leilão Tableau Artes e Leilões (São Paulo, SP)

Benedito José Tobias é um pintor que vem ganhando reconhecimento no mercado artístico nacional. O primeiro registro de leilão em que o artista foi localizado no decorrer desta pesquisa é do ano de 1982 com uma tela denominada *Procissão*, cuja localização atual é desconhecida<sup>18</sup>. Suas participações em leilões tem sido cada vez mais frequentes. Conforme observamos, as paisagens parecem ser o que mais atraem os galeristas ou, pelo menos, o que chega com maior número até eles. No entanto, vale ressaltar a relação que essas galerias possuem, direta ou indiretamente, com os acervos museológicos oficiais.

Como já mencionado anteriormente, algumas obras registradas em leilões, atualmente encontram-se em acervos institucionais. Por exemplo, alguns retratos que foram apresentados em leilões e hoje encontram-se sob a guarda das instituições oficiais. Um par de retratos parece ter inclusive um caminho conexo, visto que aparecem em conjunto pela primeira vez numa mesma galeria, posteriormente leiloados, hoje encontram-se na mesma instituição lado a lado. É o caso de duas obras que são analisadas em nosso segundo capítulo: a tela *Negra*, posterior e atualmente denominada *Mulher* (Figura 66) e a tela *Negro Cabloco* posteriormente *Homem com chapéu* (Figura 47).

Três obras aparecem pela primeira vez ao público no site de leilão da casa Francesco Budano Junior em dezembro de 2020<sup>19</sup> e em maio do ano seguinte, duas delas são oferecidas no leilão da casa James Lisboa<sup>20</sup>. Em novembro de 2021, são doadas anonimamente ao acervo do MASP. De acordo com a ficha catalográfica da obra na instituição de arte paulista, a obra foi recomendada pelo Comitê Cultural no mês de outubro.

Outro caso, é o da obra *Beira-Mar* (Figura 5), divulgada pela primeira vez após sua aparição na exposição *Marinhas e Ribeirinhas* (1982), na casa de leilão Acervo Leilões em 14/10/2014, tendo sido vendida pelo valor de R\$470<sup>21</sup>. A aquarela foi incluída através de doação no acervo do Museu Afro Brasil, instituição onde se encontra, em 09/11/2018.

---

<sup>18</sup> De acordo com as informações disponíveis em LOUZADA, Julio. *Artes Plásticas: seus mercados : seus leilões*. São Paulo: J. Louzada, 1984, p. 1098

<sup>19</sup> Disponível em: <https://www.budanoleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=8301182>; <https://www.budanoleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=8301181#desc-compl>; <https://www.budanoleiloeiro.com.br/peca.asp?ID=8301180>; Acesso em 21 jul. 2021

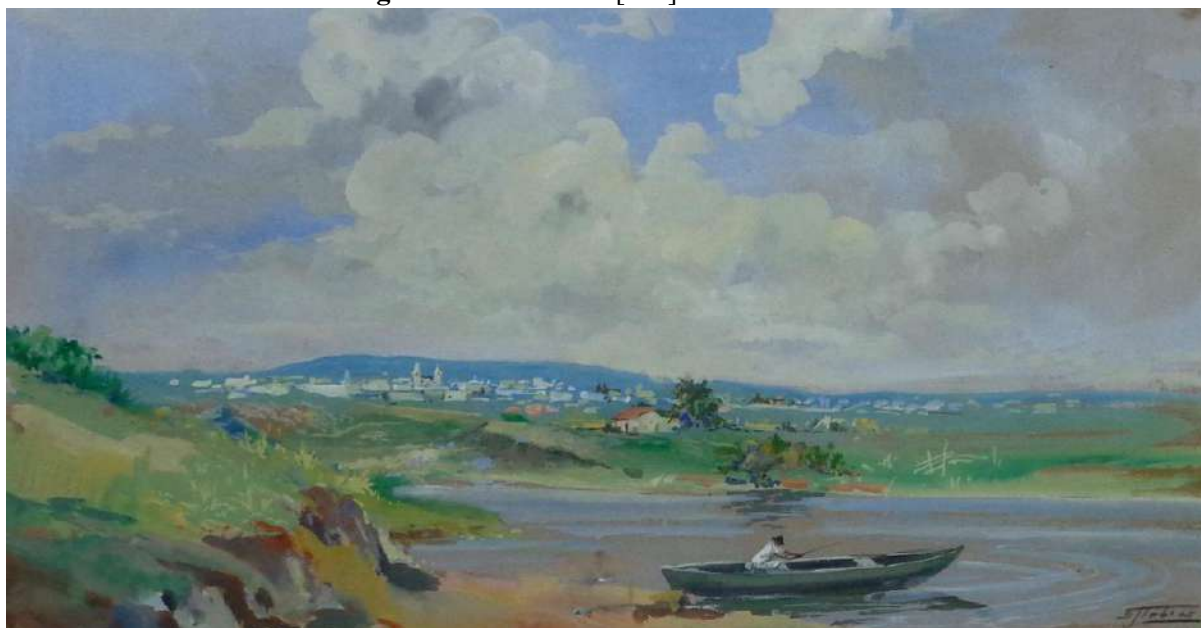
<sup>20</sup> Disponível em: <https://www.leilaodearte.com/leilao/2021/maio/135/benedito-jose-tobias-mulher-22541/?hl=us&hl=us>; <https://www.leilaodearte.com/leilao/2021/maio/135/benedito-jose-tobias-homem-com-chapeu-22536/>. Acesso em 13 ago. 2021.

<sup>21</sup> Disponível em: [www.acervoleiloes.com.br/peca.asp?ID=446886](http://www.acervoleiloes.com.br/peca.asp?ID=446886). Acesso 2 fev. 2022



Notamos, além das mudanças no nome dos dois retratos em questão, que os caminhos das obras deste artista ainda desconhecido perpassam pelos colecionadores e marchands privados.

**Figura 5** – *Beira-mar* [19?] de B. J. Tobias



Fonte: Imagem reproduzida pela casa de leilão Acervo Leilões (São Paulo, SP)

### 1.1.3 Do papel do Museu AfroBrasil no (re)conhecimento de Tobias

Conforme podemos ver de acordo com a tabela 1 (p. 36), o acervo do MAB-SP em São Paulo detém a maior parte das obras catalogadas do artista, de modo que algumas considerações sobre o acervo e a instituição em si se fazem pertinentes.

Carla Ribeiro (2018), em sua dissertação de mestrado sobre a noção de “afro” manifestada no MAB-SP, apresenta uma pesquisa etnográfica do museu, possibilitando-nos uma aproximação da narrativa curatorial por detrás do acervo, sobretudo do que está exposto. Segundo a autora, o museu deve ser compreendido em dois momentos distintos: o primeiro, do momento de sua criação e formalização conceitual, e o segundo, da narrativa curatorial que é realizada (RIBEIRO, 2018).

Considerando a importância e relevância de se estudar e conhecer nosso passado,

O Museu Afro Brasil mostra-se alinhado a essa proposta, se destacando como um importante instrumento para pensar a contribuição de homens e mulheres negras na cultura e na formação de uma identidade. A instituição se põe a serviço da reelaboração de novos conceitos acerca da diversidade racial e da inclusão social, objetivando a construção de uma sociedade mais justa e democrática (MUSEU AFRO BRASIL, 2006a). (SOUZA, 2020, p.33)

Para além do papel que cumpre a instituição, num nível patrimonial inestimável, o próprio Emanuel representou “um importante papel na difusão de obras relacionadas à iconografia e ao imaginário negro, bem como à produção de artistas afrobrasileiros.” (BITTENCOURT, 2006, p. 79). O falecido diretor do MAB-SP trouxe para a instituição sua coleção pessoal de obras e objetos artísticos. Dentre as 44 obras do pintor Tobias no acervo, 31 foram doadas por Emanuel Araújo em diferentes datas<sup>22</sup>.

Como também das 15 obras de Tobias no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Emanuel doou 5 telas em 1993, o segundo ano de sua direção na mesma instituição<sup>23</sup>. Sobre essa questão, é interessante observar que

até o início da gestão de Emanuel Araújo na Pinacoteca, havia apenas duas obras de um único artista negro no acervo. Depois dela, estabeleceu-se na Pinacoteca o interesse em incluir no acervo artistas afrodescendentes, tanto os voltados para a tradição acadêmica quanto os que buscavam superar aqueles paradigmas, imprimindo à instituição o diferencial de ser o museu paulista com maior presença desse segmento após o Museu Afro Brasil. (SOUZA, 2020, p. 34)

Baiano por nascimento, Emanuel prefigura como o possível responsável pela presença do artista Benedito José Tobias até mesmo no acervo MUNCAB. Porquanto antes aluno da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, entre 1981 e 1983, Emanuel foi diretor do Museu de Arte da Bahia. Ademais, o MUNCAB e a AMAFRO (Associação de Amigos da Cultura Afro-Brasileira) que possuem José Carlos Capinan, respectivamente, como diretor e presidente, se relacionam em nível fundamental. A AMAFRO “estabeleceu parcerias com o Museu Afro Brasil por meio de Emanuel Araújo” (SOUZA, 2020, p. 36), de modo que nos permite inferir que este foi o caminho para a presença das obras de Tobias no MUNCAB.

Araújo “Além de sua coleção, [...] trazia sua experiência de sucesso na curadoria de arte, história, memória e ancestralidade afro-brasileira” (RIBEIRO, 2018, p. 49). Apesar de não ter sido o primeiro curador a expor obras de Tobias após seu falecimento, foi, sem dúvida, responsável por uma apresentação voltada para seu reconhecimento enquanto um

---

<sup>22</sup> De acordo com o levantamento realizado e disponibilizado pelo setor museológico da instituição em 14/01/2022, a primeira leva de doação de Emanuel foi no ano de 2009 com um total de 21 obras (MAB 1340, MAB 1341, MAB 1342, MAB 1343, MAB 1344, MAB 1345, MAB 1346, MAB 1347, MAB 1348, MAB 1349, MAB 1350, MAB 1351, MAB 1352, MAB 1353, MAB 1354, MAB 1355, MAB 1356, MAB 1357, MAB 1358 e MAB 1359) e a última doação em 15/11/2014 com um total de 10 obras (MAB 3053, MAB 3054, MAB 3055, MAB 3056, MAB 3057, MAB 3058, MAB 3059, MAB 3060, MAB 3061 e MAB 3062).

<sup>23</sup> Segundo dados obtidos em consulta online ao acervo da instituição em 13/09/2021.

artista negro do início do século. Como veremos mais à frente, com a exposição realizada por Emanuel Araujo nos anos 2000, *Brasil + 500 Mostra do Redescobrimento. Negro de Corpo e Alma*, a primeira exposição que o curador inclui Tobias.

Dentro dos núcleos expositivos apresentados pelo Museu Afro-Brasil, Benedito é encaixado dentro do núcleo *Artes Plásticas: a Mão Afro-Brasileira*, que atualmente conta “com 861 obras, subdivididas entre arte contemporânea (253), arte do século XIX (112), arte do século XVIII (68) e arte “popular” (428)” (NETO, 2018, p. 179). As obras cuja datação remontam ao século XIX e XX, são realizadas por artistas como Estevão Roberto Silva ([1845?]-1891), Antônio Firmino Monteiro (1855-1888), Antônio Rafael Pinto Bandeira (1863-1896), João Timotheo da Costa (1879-1932), Arthur Timotheo da Costa (1882-1922), Benedito José de Andrade (1906-1979), Wilson Tibério (1916-2005), e Benedito José Tobias (1894-1963).

Comparando a presença quantificada de tais artistas no acervo da instituição, podemos observar que o artista que aparece em primeiro lugar é Benedito José Tobias, com um total de 44 obras (conforme tabela 1). Os irmãos Arthur (24) e João Timotheo da Costa (18), totalizam juntos 42 obras, segundo dados apresentados por Simone Souza em sua dissertação, o que os coloca em segundo lugar. No entanto, quanto ao número de obras de Tobias no acervo, a autora menciona apenas 25 obras, o que constatamos não ser verossímil de acordo com a ficha catalográfica oferecida pela própria instituição em janeiro de 2022. De modo que, na dissertação da pesquisadora, os artistas são apresentados invertidamente (SOUZA, 2020, p. 40).

#### **1.1.4 Das exposições póstumas**

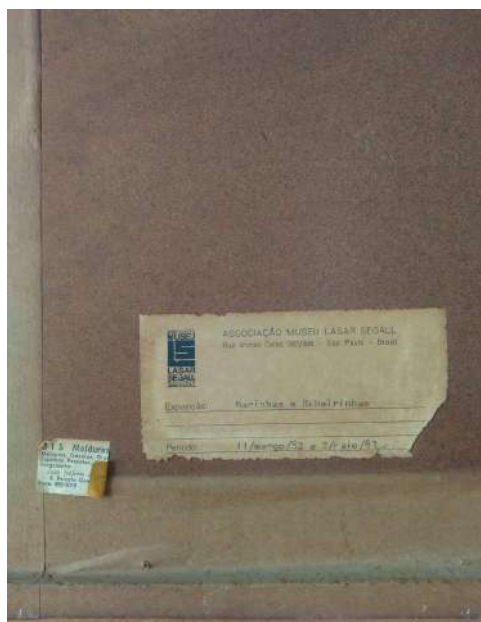
Nos voltamos para as exposições nas quais Benedito José Tobias participa postumamente. Excetuando-se o recorte de produção – pelo qual o artista é retomado nos anos 2000, com seus retratos –, a primeira exposição póstuma com participação do artista que encontramos registro verificado é com suas obras de paisagem.

É com a temática das marinhas que Tobias inaugura sua estreia póstuma no circuito expositivo da arte nacional. Através do cruzamento de dados chegamos à informação de que a obra *Beira-Mar* (Figura 5) esteve na exposição "*Marinhas e Ribeirinhas*", realizada no Museu Lasar Segall no ano de 1982, entre os meses de março e maio. A única confirmação que conseguimos apurar sobre a participação da obra na dita exposição, foi a existência em

seu verso de um selo da mostra, registrado pela equipe da instituição onde a tela atualmente se encontra (Figura 6). Não conseguimos encontrar muitas informações sobre a exposição em questão, e a obra possui, como a maioria das obras de Benedito José Tobias, uma trajetória incerta.

Enquanto na relação de obras oferecida pela sua atual gestora, a aquarela consta sem denominação, no anúncio da casa de leilão ela é anunciada com o título *Beira Mar*. Sobre a questão da titulação, cumpre informar que pela dificuldade em apontar e identificar os trajetos das obras, desde sua produção até suas localizações atuais, usaremos as denominações encontradas apenas como referência. No entanto, não afirmamos a veracidade dos títulos.

**Figura 6** - Verso da obra *Beira Mar* com selo Museu Lasar Segall



Fonte: Imagem reproduzida pela funcionária da instituição Joyce Farias de Oliveira

A segunda exposição em que encontramos a produção de Tobias é *A cidade e o Campo, São Paulo 1860-1960*, com curadoria de Ruth Sprung Tarasantchi, atual diretora do acervo do Museu Judaico de São Paulo. A mostra coletiva foi iniciada em 17 de novembro de 1990 e teve fim em 30 de janeiro de 1991, com duração de pouco mais de dois meses.

A obra de Tobias presente na exposição é *Piques* (Figura 7), exposta na sala 7. Nesta ocasião, a obra que hoje pertence à Pinacoteca do Estado de São Paulo, fazia parte da Coleção Isolda Bassi Buch. Sabemos que algumas das obras que estavam na sala eram: *Esquina do Anhangabaú* (1951) de Jorge Mori; *Casario da Rua Brigadeiro Luiz Antonio* (1951), de Tomo Honda; *Casario Antigo da Avenida 9 de Julho* (1940), de Mario de Campos

Pacheco; *Rua Apa* (1944), de Sobrinho Miguel Carnicelli; *Paisagem* (1944), de Valdemar da Costa; *Paisagem de São Vicente* (s/d), de Sergio Millet da Costa e Silva; *Paisagem do Morumbi* (1946), de Francisco Rebolo Gonsales. Além de artistas de renome como Antônio Ferrigno, Georgina de Albuquerque, José Marques Campão, Paulo do Valle Junior, Adolfo Fonzari, Pedro Alexandrino e Dario Villares. A mostra buscava apresentar as produções pictóricas do período entre 1860 e 1960, na cidade de São Paulo. A obra em questão “é uma vista de cima do Vale do Anhangabaú, tomada da colina do Piques, em 1933.” (BARROS, 2007)

**Figura 7 – Piques (1933), de B. J. Tobias**



Fonte: PINACOTECA (São Paulo, SP)

As próximas exposições que encontramos Tobias são a 3<sup>a</sup> *Mostra de Arte* e a 4<sup>a</sup> *Mostra de Arte*, ambas com curadoria de Angelo Iacocca. Uma realizada durante o primeiro semestre de 1996 e outra no segundo semestre do mesmo ano, as exposições coletivas foram realizadas no Centro Universitário Fieo, em Vila Yara, Osasco-SP. Alguns artistas que também compuseram a mostra e são relevantes para nossa pesquisa são: os irmãos Alípio (1892-1964) e João Dutra (1893-1983), e Bernardino de Souza Pereira (1895-1985) presentes

na 3ª mostra e Antônio de Pádua Dutra (1906-1939), Armando Balloni (1901-1969), José Marques Campão (1892-1949) e Torquato Bassi (1880-1967) na 4ª mostra.

Quase três anos após as exposições realizadas na UNIFIEO, Benedito José Tobias aparece novamente na exposição *Iconografia Paulistana em Coleções Privadas*, com curadoria de Augusto Carlos F. Velloso, Carmen Leonard e João da Cruz Vicente de Azevedo. A exposição realizada no Museu da Casa Brasileira (MCB) não foi de longa duração, ocorreu entre 10 de dezembro de 1998 e 25 de janeiro de 1999 e contava com 59 artistas, dentre eles ovacionados nomes como Alfredo Volpi, Antonio Ferrigno, Arnaud Julien Pallière, João Baptista da Costa, Di Cavalcanti, Flávio de Carvalho, Georgina de Albuquerque, Oscar Pereira da Silva e muitos outros.

Relevantes para a compreensão da trajetória de Tobias, além dos mesmos irmãos Dutra, Bernardino, José Marques Campão e Torquato Bassi, também aparecem na exposição alguns nomes que foram presentes na vida do artista, como Adolfo Fonzari (1880-1959) e Túlio Mugnaini (1895-1975).

A obra (Figura 8) de Tobias presente na exposição foi reproduzida no catálogo da mostra. Consta na sucinta legenda que a obra é uma aquarela, de 18 x 27 cm, propriedade da coleção Geraldo Gioiosa. A localidade reproduzida trata-se da Igreja de São Francisco de Assis da Venerável Ordem dos Frades Menores com seu externato. Criada em 1642, tendo o convento anexado cinco anos após sua inauguração, a igreja era a maior da cidade. Vale a pena ressaltar a grande quantidade de paisagens paulistas realizadas por Tobias cuja temática era de igrejas católicas.



**Figura 8** – *Ladeira São Francisco* (1926), de B. J. Tobias



Fonte: Fotografia da reprodução apresentada no catálogo da mostra (produzido pela autora)

Nos meses finais dos anos 2000, inaugurou-se a espetaculosa exposição *Brasil + 500* - *Mostra do redescobrimento*:

Com 60 mil metros quadrados de espaço expositivo, uma equipe de quase vinte curadores, com Nelson Aguilar à frente, e cerca de quinze mil obras espalhadas em treze módulos, a Mostra [...] Foi a exposição de arte de maior dimensão e ambição até então realizada no país, em cujo arranjo geral a temática afro-brasileira foi merecedora de espaço próprio. (NETO, 2018, p. 158-159)

Emanuel Araújo estava entre os curadores e tinha sob sua responsabilidade três dos treze eixos que compunham a mostra, os três cada qual com outro curador além dele. *Carta de Pedro Vaz Caminha*, *Arte Popular* e *Negro de Corpo e Alma* eram os títulos dos eixos sob a curadoria do ex-diretor do MAB-SP. Como mencionado por Helios de Menezes “as salas organizadas por Araújo não se separavam por divisões estanques, artistas presentes numa se repetiam noutra, seguindo com o argumento de cada núcleo” (NETO, 2018, p. 159).

Os aspectos detalhados do funcionamento e diálogos dos eixos em questão com a *Mostra* como um todo e outro eixo de temática aproximada, não serão trabalhados em nossa pesquisa. Nos ateremos ao módulo *Negro de Corpo e Alma*, pois é neste setor que encontramos Benedito José Tobias.

De acordo com Hélio de Menezes, este módulo “numa espécie de bricolagem visual,

traça[va] um levantamento sobre a presença negra na arte brasileira. Aqui importava pôr em relação o negro como autor e o negro como tema” (NETO, 2018, p.166). O módulo, de proporção e objetivos suntuosos, reuniu não só artistas mas também objetos “dísparos”, todos em articulação (NETO, 2018, p. 167).

A presença de Tobias então artista já conhecido por Emanuel, pode ser considerada ímpar, na medida em que satisfaz aos objetivos do módulo duplamente: não só trata-se de um negro autor, no caso pintor, como produtor de obras cujo o negro aparece como tema. O seu encaixe no módulo se dá de maneira quase perfeita.

A mostra exibiu como

[...] hipótese diretriz [...] a [...] existência de uma relação de homologia entre a arena social e o campo da arte, marcados ambos por uma mestiçagem cultural que conviveria dialética e perversamente com um apartheid sócio-racial. O corpo negro e referentes culturais afro-brasileiros, ao mesmo tempo que exaltados no país como parte de sua identidade, nem sempre encontram tratamento equivalente na sua representação em obras, nem no reconhecimento da contribuição de artistas negros à formação da arte do país. (NETO, 2018, p. 168)

Certamente, essa exposição se mostrou como uma excelente ‘apresentação’ do artista a um grande público. Pois das informações acerca de sua trajetória, não só experimentada quando em vida, como veremos a seguir no ponto 1.2, mas também àquela experimentada historicamente, enquanto um sujeito histórico que teceu uma existência na história da arte visual brasileira, Benedito José Tobias esteve, como muitos outros artistas circunscritos em semelhantes atributos sociais e físicos, constantemente entre a invisibilidade e a presença, entre o reconhecimento e o esquecimento.

Na Mostra do Redescobrimento, como ficou conhecida a exposição, o artista dentro deste módulo, ficou na seção *Olhar a Si Mesmo*, ao lado das seções *Olhar o Corpo* e *Sentir a Alma*. A seção *Olhar a Si Mesmo*, nas palavras de Helios Menezes

[...] buscava contrastar essa perspectiva ao tomar os modos como “o negro vê o negro e o retrata” (Araujo, 2000, p. 49) como fio condutor da seleção e arranjo das obras. Se *Olhar o Corpo* funcionava como uma tese lastreada em documentos históricos, *Olhar a Si Mesmo* atuava como uma antítese pautada em imagens desviantes, exceções às regras de figuração do corpo negro. Retratos, autorretratos e imagens enaltecidas – e por isso mesmo rarefeitas – de negros constituíam esse que foi o mais conciso dos núcleos do módulo, composto por obras de autoria negra em sua maioria. Nomes afro-brasileiros do Barroco e Rococó, como Aleijadinho, Mestre Valentim e Mestre Ataíde, foram postos lado a lado com pintores negros do Oitocentos, como Arthur Timótheo da Costa, Rafael Pinto Bandeira, Benedito José Tobias e José Teófilo de Jesus. A seção contava com fotografias de perfis e famílias negras realizadas por Militão Augusto de Azevedo, um dos poucos registros



fotográficos do século XIX em que a representação dos negros por vezes escapava das convenções mais comuns de obediência e inferioridade. (NETO, 2018, p.169)

É difícil não perceber a partilha de ímpeto entre o presente trabalho e a seção na qual esteve Tobias na exposição em questão. Uma “antítese” da sua ausência e desconhecimento, mesmo 22 anos após esta grande (re)aparição ao público. Do encontrado até o momento em nossa pesquisa, essa foi a primeira exposição do artista com seus retratos de negros e negras. A partir da *Mostra do Redescobrimento*, é como retratista que Tobias costumeiramente aparece nas exposições subseqüentes, bem como nos resumos biográficos disponibilizados sobre o artista em diversos sites nas páginas da internet.

No catálogo da exposição constam reproduzidas as seguintes obras de Tobias, todas apresentadas no próximo capítulo deste trabalho: [Retrato da mãe do artista] (Figura 45), Sem título [Retrato de homem negro] (Figura 63), Sem título (Figura 67) – que inclusive figura como uma das imagens utilizada na contracapa do catálogo –, [Retrato de Mulher] (Figura 74), Sem título (Figura 84), Sem título [Retrato de mulher negra] (Figura 93), [Retrato de Mulher] (Figura 101), Sem título [Retrato de mulher negra] (Figura 81), Sem título [Retrato de mulher negra] (Figura 91) e Sem título (Figura 116).

A próxima exposição a qual Tobias participa, e se refaz constantemente, é *São Paulo: Arte e Memória*, realizada nos anos 2006, 2007, 2008, 2009 e 2010, sob curadoria de Regina Teixeira de Barros. Excetuando-se pois, ao que tudo indica as obras com as quais o artista participa tratam-se sobretudo de paisagens paulistas.

Segundo resumo da exposição no banco de dados da biblioteca da Pinacoteca, instituição responsável pela realização da mostra,

O projeto *São Paulo: arte e memória* é uma homenagem da Pinacoteca do Estado aos 450 anos da Fundação da Cidade de São Paulo. Obras pertencentes ao acervo do museu são apresentadas ao lado de textos e documentos que evidenciam possíveis articulações entre essas obras, espaços urbanos e acontecimentos que participaram da construção da memória artística da cidade de São Paulo.<sup>24</sup>

Conforme apontado na tabela 1 (p. 36), das 15 obras de Benedito José Tobias no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, 7 são paisagens. Dentre elas duas são obras que decerto dialogam com a proposta da exposição: *Piques* (Figura 7) e *Gigantes e Pigmeus* (Figura 13). De toda forma, podemos perceber que o artista é visto como partícipe da

<sup>24</sup> Consulta ao acervo online do Arquivo Institucional da Pinacoteca de São Paulo. Número da ficha: 10816

“construção da memória artística da cidade” paulistana. Seu nome aparece ao lado de artistas como Benedito Calixto, Tarsila do Amaral, Odetto Guersoni, Antonio Ferrigno, Victor Brecheret, Mick Carmicelli, Almeida Júnior e Cristiano Mascaro.<sup>25</sup>

Também no ano de 2008, Tobias participa da exposição que terminantemente o apresenta ao grande público, a mostra *Negros Pintores*, realizada pelo MAB-SP sob curadoria de Emanuel Araujo. Após a realização desta exposição, o nome e produção de retratos de Tobias, bem como breve resumo biográfico<sup>26</sup>, serão replicados em diversos sites na internet, aparecendo em ementas de disciplinas<sup>27</sup> e em projetos<sup>28</sup>.

A exposição apresentou 10 artistas negros, tanto do século XIX quanto do século XX, através de suas obras, totalizando 140 peças exibidas. De acordo com texto de divulgação:

Com curadoria de Emanuel Araújo, a mostra reuniu óleos sobre tela e madeira, guaches, desenhos, fotografias, documentos de época e teve também a recriação de um ateliê do século 19. Na ocasião, foram apresentadas as obras dos seguintes artistas: Antônio Firmino Monteiro (1855 - 1888), Antônio Rafael Pinto Bandeira (1863-1896), Arthur Timótheo da Costa

<sup>25</sup> Consulta ao acervo online do Arquivo Institucional da Pinacoteca de São Paulo. Número da ficha: 08320

<sup>26</sup> “O artista é mais conhecido pelos pequenos retratos de negros e negras realizados a óleo sobre madeira ou a guache sobre papel, “com maestria e com uma certa tensão expressionista”, segundo avaliação de Emanuel Araujo. Tobias tem obra pouco pesquisada ainda, apesar da qualidade e do empenho do artista em desenvolver a técnica pictórica.” Disponível em: <https://educacao.uol.com.br/disciplinas/artes/pintores-negros-contribuicao-negra-a-arte-brasileira.htm> Acesso em 15 mar. 2022; Disponível em: <https://escolabauhaus.com.br/blog/importantes-pintores-negros-da-arte-brasileira-e-suas-obras-inestimaveis>. Acesso em 15 mar. 2022.

<sup>27</sup> Disciplina História e Crítica da Arte Contemporânea I, ministrada pelo prof. Dr. Vinicius Ribeiro, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, no primeiro semestre letivo de 2021. Tobias aparece no programa do curso em questão, segundo a ementa da disciplina disponibilizada na internet. Disponível em: <https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2021/04/Ementa-Hist-Crit-Arte-Contemp-I-ViniciusRibeiro-HCA-PPGAV.pdf>. Acesso em 15 jul. 2022

<sup>28</sup> *Projeto Nem todos foram Volpi, Nem todas foram Malfatti - Artistas Quase Esquecidos do Salão Paulista de Belas Artes nas Décadas de 1930 e 1940*, oferecido pelo prof. José Carlos Vaz através do Programa Unificado de Bolsas 2017/2018 para alunos de graduação na USP. Segundo a descrição do projeto: “Projeto de cultura e extensão sobre São Paulo dos anos 1930 e 1940 do ponto de vista das artes plásticas. O projeto buscará levantar informações sobre artistas envolvidos no Salão Paulista de Belas Artes nas décadas de 1930 e 1940, correlacionando com o contexto de construção e afirmação da identidade paulista no pós-1932. O quadro que ilustra este post é de um desses artistas, Benedito José Tobias, um dos primeiros pintores negros a terem reconhecimento nos circuitos ‘oficiais’ das artes paulistas. Projeto voltado para alunos (as) com interesse nos processos históricos de São Paulo e artes plásticas.” A obra de Tobias mencionada no resumo é *Retrato de Mulher* [Fig. 101], analisada no capítulo 2 desta dissertação. Disponível em: <http://vaz.blog.br/blog/>. Acesso em 08 fev. 2022. De acordo com e-mail de José Carlos Vaz, professor responsável, o projeto não foi muito desenvolvido. Sobre o Tobias, as informações encontradas foram disponibilizadas na página do artista no Wikipédia, disponível em [https://pt.wikipedia.org/wiki/Benedito\\_Jos%C3%A9\\_Tobias](https://pt.wikipedia.org/wiki/Benedito_Jos%C3%A9_Tobias). Acesso em 15 jul. 2022.

(1882-1922), Benedito José Tobias (1894-1963), Benedito José de Andrade (1906-1979), Emmanuel Zamor (1840-1917), Estevão Silva (1845-1891), João Timótheo (1879-1932), Horácio Hora (1853-1890) e Wilson Tibério (1923-2005).<sup>29</sup>

No ano de 2011, em comemoração ao Mês da Consciência Negra, a Pinacoteca do Estado de São Paulo, em parceria com o Museu da Língua Portuguesa e o Museu de Arte Sacra, ofereceu uma programação temática intitulada *Africanofagias paulistanas*. Segundo informativo: “*Africanofagias Paulistanas* é um projeto inspirado na antropofagia de Oswald de Andrade que pretende proporcionar ao público atividades que destacam a presença africana na história da cidade de São Paulo, misturada às heranças indígenas e europeias.”<sup>30</sup> Tobias participa desta exposição e sua inclusão nesta proposta, que visa destacar a presença negra em diálogo com as demais etnias na cidade de São Paulo, mais uma vez reforça a inscrição que o pintor deixou e possibilitou ser posta em evidência.

Cinco anos após a exposição *Negros Pintores*, eis que voltamos a ver os retratos de Tobias sendo expostos. É o caso da exposição *Retratos Sem Paredes*, realizada no MAB-SP, sob curadoria de Emanuel Araújo. Com duração de quase 7 meses, a mostra reuniu 42 artistas, totalizando 69 retratos expostos, isso sem contar as fotos realizadas por Militão Augusto de Azevedo, que totalizavam 60 mini retratos.

Dos 69 retratos, apenas 4 traziam informações acerca dos representados. De desconhecimento similar, 6 obras apareciam ainda sem autoria. Se não considerarmos as fotografias de Militão, Tobias é o artista com mais obras expostas, um total de 8<sup>31</sup> obras. Ao seu lado figuram artistas como Oscar Pereira da Silva, Manoel Santiago, Bernardelli, Pedro e Quirino Campofiorito, Presciliano Silva, Sidney Amaral, Antonio Gomide, Antonio Godoy e Eugênio Latour.<sup>32</sup> Das oito obras de Tobias, apenas duas não trabalharemos nesta investigação: sem título (Figura 9) e sem título (Figura 10).

<sup>29</sup> Divulgação da exposição numa das páginas em rede social da instituição:

<https://www.facebook.com/museuafrobrasil.oficial/photos/em-2008-ou-seja-h%C3%A1-10-anos-o-museu-afro-brasil-inaugurava-a-exposi%C3%A7%C3%A3o-negros-pin/1796995590333339/>

<sup>30</sup> Disponível em: <https://simesp.org.br/noticiassimesp/africanofagias-paulistanas/>. Acesso em 25 out. 2021.

<sup>31</sup> As obras de Tobias na exposição foram: MAB 3053 (Figura 10); MAB 3054 (Figura 9); MAB 3055 (Figura 53); MAB 3056 (Figura 87); MAB 3057 (Figura 120); MAB 3058 (Figura 136); MAB 3060 (Figura 57); MAB 3061 (Figura 54); segundo informações extraídas da ficha catalográfica disponibilizada pelos pesquisadores do Núcleo de Pesquisa do acervo Museu Afro Brasil.

<sup>32</sup> FICHA catalográfica da listagem de obras da exposição. Documentação do Núcleo de Pesquisa do acervo Museu Afro Brasil.

**Figura 9** – Sem título, [19?] de B. J. Tobias



Fonte: MAB-SP (São Paulo, SP)

**Figura 10** – Sem título, [19?] de B. J. Tobias



Fonte: MAB-SP (São Paulo, SP)

Quando olhamos para as obras que participam da mostra percebemos porquê se trata de retratos *sem paredes*, pois sem nomes e sem posições de destaque social, esses retratos de negros e negras, mestiços e afrodescendentes não tem local para exposição. Salvo propostas de exibição como esta, talvez essas obras nunca chegassem aos olhos do público, o que nos faz refletir sobre o importante papel das curadorias em trazer à tona tais obras tantas vezes sem lugar. Mais do que apresentar, o poder da curadoria em fazer com que as obras conversem entre si e conosco, mas sobretudo com a tradição. Uma exposição como *Retratos sem Paredes*, nos possibilita contemplar a existência de toda uma produção de retratos de pessoas negras desconhecidas, que não tinham “motivo” para serem eternizadas nessa modalidade tão tradicionalmente reservada aos grandes, aos nobres e políticos, aos únicos que se fizeram dignos de tal.

Os retratos de Tobias aparecem novamente na exposição *Histórias Mestiças*, realizada no Instituto Tomie Ohtake, no ano de 2014 com duração de dois meses, sob curadoria de Adriano Pedrosa e Lilia Schwarcz:

Segundo os curadores, o objetivo dessa exposição é provocar e trazer à tona um tema que, de alguma maneira, tem existência ainda discreta entre nós brasileiros. Quem mestiçou quem? Como se mistura inclusão com exclusão social? Como se combinam prazer e dominação? Quais são as diferentes histórias escondidas nesses processos de mestiçagem? Essas são perguntas

que, segundo eles, ainda, nem sempre recebem ou alcançam respostas. A mostra, dividida em seis núcleos – Mapas e Trilhas; Máscaras e Retratos; Emblemas Nacionais e cosmologias; Ritos e religiões; Trabalho; Tramas e Grafismos – fricciona telas, esculturas, instalações, mapas, artefatos indígenas e africanos, fotos, documentos, textos, vídeos e histórias.<sup>33</sup>

As obras de Tobias expostas nesta mostra foram as obras de título desconhecido (Figura 58) e (Figura 67), ambas localizadas no acervo do MAB-SP. Esta informação obtivemos a partir do vídeo de divulgação da exposição, no qual as obras em questão foram exibidas, e confrontada com a lista de obras levantadas. Ambas as obras são analisadas em maiores detalhes no segundo capítulo desta dissertação.

Outra exposição com participação de Benedito José Tobias foi *Territórios: Artistas Afrodescendentes no Acervo da Pinacoteca*, realizada entre dezembro de 2015 e abril de 2016, com curadoria de Tadeu Chiarelli. Acerca da mostra, o texto de divulgação diz que

São 106 obras entre pinturas, gravuras, desenhos, esculturas e instalações que traçam perfis diferentes da produção artística de afrodescendentes no Brasil do século XVIII até hoje. As obras estão divididas em três conjuntos e dispostas de acordo com a familiaridade dos temas ou territórios: Matrizes Ocidentais, Matrizes Africanas e Matrizes Contemporâneas. Sem preocupação cronológica, a exposição aventa a possibilidade de compreender a produção e a inserção destes artistas na coleção da Pinacoteca assim como no circuito estabelecido em seu contexto.<sup>34</sup>

Apesar do nome de Tobias não figurar entre os que são mencionados no texto da divulgação, seu nome é relacionado à mostra no resultado da busca na base de dados do acervo da Pinacoteca e no catálogo da exposição.

Nas palavras do curador

Com a entrada para o acervo da Pinacoteca dos primeiros trabalhos de jovens artistas brasileiros afrodescendentes, surgiu a ideia de formular uma exposição que os articulasse em relação àqueles já existentes no acervo. Seria uma estratégia para a Instituição refletir sobre parte de sua história e, ao mesmo tempo, rever obras produzidas por artistas afrodescendentes já

---

<sup>33</sup> Texto informativo da exposição. Disponível em: <https://www.institutotomieohake.org.br/exposicoes/interna/historias-mesticas>. Acesso em 30 set 2021.

<sup>34</sup> PINACOTECA do Estado de São Paulo. Página sobre a exposição no site da instituição. Disponível em: <https://pinacoteca.org.br/programacao/exposicoes/territorios-artistas-afrodescendentes-no-acervo-da-pinacoteca/>. Acesso em 30 nov. 2021

existentes no acervo, à luz dos recém-chegados.<sup>35</sup>

A última exposição que o artista esteve presente, até o momento de conclusão desta pesquisa, foi *Coleção MAR + Enciclopédia Negra*, que foi realizada no Museu de Arte do Rio em 2022. Interessante pensar que Tobias não aparece nos verbetes da publicação *Enciclopédia Negra: Biografias afro-brasileiras*, lançada em 2021 pela Companhia das Letras. É graças à sua presença no acervo museológico da instituição carioca, que o artista passou a compor, ainda que momentaneamente, esse documento sobre importantes figuras negras de nosso país.

Através dos dados aqui apresentados podemos observar como o artista vem sendo acionado em algumas mostras nas principais instituições culturais do país, principalmente a partir da última década. Sem muito alarde o artista cada vez mais ganha aparição nos espaços expositivos oficiais e assim conseguimos vislumbrar o reconhecimento que Tobias singelamente vai angariando. E não apenas pelos retratos de negros e negras que realizou, mas também pela sua vasta produção de paisagens paulistas.

## **1.2. Trajetória**

O objetivo geral desta seção é apresentar os dados biográficos do artista Benedito José Tobias de modo mais aprofundado possível. Nosso intuito é compreender sua trajetória artística, identificar e refletir os espaços de ativação social do artista, em outras palavras, averiguar onde, de fato, Tobias agiu.

Em termos metodológicos, nossa proposta se dá, de maneira entrelaçada, a partir do contexto, que nos auxilia a alcançar os objetivos gerais e específicos, inserindo o artista em uma determinada época e região, com situações específicas quanto ao seu funcionamento social, e, principalmente, artístico.

### **1.2.1. Breves aspectos biográficos**

O aspecto biográfico da pesquisa procura refletir os tensionamentos que pervagam o contexto social e cultural no qual estava inserido Tobias, bem como, as suas escolhas diante desse quadro. O uso da narrativa biográfica aqui apresentada é o instrumento de aproximação

---

<sup>35</sup> PINACOTECA do Estado de São Paulo. Página sobre a exposição no site da instituição. Disponível em: <https://pinacoteca.org.br/programacao/exposicoes/territorios-artistas-afrodescendentes-no-acervo-da-pinacoteca/>. Acesso em 30 nov. 2021



deliberada e conscientemente escolhido para ensejar uma compreensão histórico-institucional do objeto de nossa análise, isto é, refletir acerca da sua inserção e participação dos meios sociais enquanto artista negro.

Consideramos finalmente, que a narrativa biográfica ensejada não procura sentenciar toda uma época ou engessar as escolhas do indivíduo de estudo, pelo contrário, buscamos através da biografia individual compreender as nuances que ressaltam as ambivalências da realidade em questão.

As informações encontradas acerca de Benedito José Tobias (1894-1963) não foram muitas. Na verdade, foram embaraçosamente poucas. Principalmente às informações quanto aos anos iniciais de sua vida. Começamos pelo fato de que seu nome de nascimento era José Benevenuto Tobias, tendo adotado o nome de Benedito José Tobias como denominação artística. A nomeação aparece na parte traseira da obra que o artista faz em homenagem ao Dr. Valentim do Amaral em 1961 (Figura 11).

**Figura 11** – Verso da obra [Retrato Dr Valentim Amaral] (1961), de B. J. Tobias



Fonte: MAB-SP (São Paulo, SP)

De acordo com o índice biográfico disponibilizado no site do MAB-SP, Tobias teve certa condição financeira a partir de uma herança recebida de seus pais, no entanto segundo comentários de seus pares perdeu tudo. José Maria da Silva Neves, membro fundador da

Associação Paulista de Belas Artes (APBA) em 1942, ao lado de Torquato Bassi e outros<sup>36</sup>, e que esteve ao lado de Tobias em diversas ocasiões, afirma sobre o artista:

Numa vida inquieta e estabana, **desperdiça seu talento** e a fortuna em imóveis e terrenos que herdara dos pais, passando então a viver exclusivamente de sua arte. Nessa quadra de sua existência, sentiu toda a **dolorosa beleza da vida**, sentindo as harmonias do pobre, do barato, a beleza dos atos vulgares, **conhecendo as pequenas e as grandes misérias**, olhava tudo com olhar compassivo, tendo pelas franquezas dos outros suma tolerância sem igual. **Estava embriagado com o licor da vida**. Mas a pintura era sua preocupação dominante. Por ela sofreu humilhações e duras desilusões.<sup>37</sup> (grifos nossos)

No mesmo índice biográfico do MAB-SP, consta ainda os comentários do jornalista Luis Nassif acerca de Tobias:

Nascido em São Paulo em 1894, Benedito José Tobias produziu sua obra entre as décadas de 30 e 40, na capital paulista. O artista tem a obra ainda pouco pesquisada, apesar da qualidade de seus trabalhos. **Teve uma vida inquieta**. Gastou praticamente tudo que herdara dos pais, passando a viver exclusivamente de sua arte. Neste momento de sua vida, volta o olhar para o pobre e para a beleza dos atos vulgares, o que influenciou bastante sua obra.<sup>38</sup> (grifos nossos)

A partir desses comentários, fica sugerido que Tobias perdeu toda ou boa parte da herança recebida de seus pais, e é neste momento que o artista “pass[a] então a viver exclusivamente de sua arte” e “volta o olhar para o pobre”. Evani Viotti, doou quatro das obras de Tobias presentes no acervo da Pinacoteca. A neta de Adamastor Cortez contou à equipe que as obras doadas pertenciam a seu avô, médico de Tobias, e que foram dadas à Adamastor como pagamento pelas consultas que o artista não tinha condições de pagar. Adamastor tinha apreço pela qualidade dos trabalhos de Tobias, sendo das quatro obras três retratos e uma paisagem (Figura 12).

---

<sup>36</sup> Disponível em: <https://apba.com.br/nossa-historia/>. Acesso em 16 mar. 2022

<sup>37</sup> Disponível em

<http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/biografia/2015/01/13/benedito-jose-tobias-comentarios-criticos>. Acesso em 19 mar. 2021

<sup>38</sup> Disponível em

<http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/biografia/2015/01/13/benedito-jose-tobias-comentarios-criticos>. Acesso em 19 mar. 2021



**Figura 12** – Sem título (1938), de B. J. Tobias



Fonte: PINACOTECA (São Paulo, SP)

A partir de toda a produção realizada por Tobias – sua quantidade e qualidade – não corroboramos a sentença de José da Silva Neves, de que o artista tenha desperdiçado seu talento. Pelo contrário. Dependente aparentemente apenas de sua produção, o artista conseguiu viver com suas obras, demonstrando não somente conhecimento de mercado mas também esforço e desenvoltura.

Outro aspecto biográfico que podemos extrair dos comentários mencionados, intercalados com outras informações, diz respeito à parte em que Neves diz que Tobias estava embriagado com o licor da vida. A afirmação tem duas interpretações: boemia ou alcoolismo. A segunda opção é afirmada por Evani Viotti e subentendida na fala de José Neves. A primeira é afirmada por Ruth Tarasantchi. Segundo esta “Tobias gostava da boemia.” (TARASANTCHI, 2005, p.152) A boemia de Tobias parece ser associada à sua aproximação com Helios Seelinger, enquanto, quando é tomado sozinho torna-se apenas um alcoólatra. Talvez tais interpretações sejam indicativas das maneiras com que um artista negro se diferencia de um artista branco.

Aproximando de maneira abstrata e sensitiva, a *beleza dos atos vulgares* com o *conhecer as pequenas e grandes misérias*, algo em *Gigantes e Pigmeus* (Figura 13) se transforma, sobrevém a superfície da tela. Não sabemos qual período cronológico diz respeito a esse momento explanado pelos comentaristas e por isso não podemos afirmar com certeza o

motivo da tela, mas os atos banais do cotidiano, como estender roupa, e também toques de pequena miséria, como um casebre apertado em meio a casarões e aparentes arranhas-céus presentes na obra, nos dá alguma confiança nessa chave de interpretação da mesma.

**Figura 13** – *Gigantes e Pigmeus* (1934), de B. J. Tobias



Fonte: PINACOTECA (São Paulo, SP)

**Figura 14** – *Rua Tabatinguera* (1954), de Arcangelo Ianelli



Fonte: PINACOTECA (São Paulo, SP)

Essa abordagem da vida cotidiana em muito se aproxima da abordagem que alguns artistas vão realizar na representação da modernidade através da paisagem. Por exemplo, na obra *Rua Tabatinguera* (Figura 14), de 1954, o pintor Arcangelo Ianelli nos apresenta o crescimento industrial da cidade, nos quais os prédios e as construções vão ficando cada vez maiores e as pessoas pequenas. Percebemos o diálogo quanto à temática, mas cada artista, a partir de sua orientação imagética, dá uma particular abordagem da questão. Enquanto na obra de Ianelli podemos ver seu perfeccionismo e a origem de todo o mergulho abstracionista que a produção do artista vai culminar, na obra de Tobias o artista mostra certa desordem, não sua, mas desse crescimento e relação espacial. Em *Gigantes e Pigmeus*, vemos um crescimento caótico, meio bagunçado com telhados carcomidos e sujeiras no chão, coexistindo com grandes projetos arquitetônicos milimetricamente calculados. Em contraste com a total limpidez na obra de Ianelli. Ainda assim, em ambas as produções percebemos um mesmo teor de estrutura, através das linhas e diagonais propostas pelos artistas.

A afirmação colocada por José Maria da Silva Neves de que pela pintura, sua preocupação dominante, Tobias sofreu humilhações e desilusões, foi corroborada por uma reportagem, breve mas contundente, produzida pelo jornal paulista Correio de S. Paulo em 06 de Junho de 1936. A reportagem apresenta o infortúnio do artista em ter sido expulso da Praça da República ao tentar pintar, expressando desagrado diante da situação. Meses antes do ocorrido, Tobias foi laureado com o prêmio Pequena Medalha de Prata, em sua participação no III Salão Paulista de Belas Artes, e o cronista, aparentemente Mozart Firmeza, faz questão de mencionar o prêmio recém obtido por Tobias, assim como apresentá-lo como “um conhecido e talentoso pintor paulista”, conforme vemos na reprodução da notícia na imagem abaixo (Figura 15).

Figura 15 – *E' proibido pintar na Praça da Republica ?*

**CORREIO DE S. PAULO — Sábado, 6 de Junho de 1936**

**UM EXTRAORDINARIO MARINHISTA CARIOCA**

A rua Quilino Bocayuva, no salão da Casa das Arcadas, na exposição que ora realizam Vicente Leite, Helio Seelinger e Baptista Ferri, encontram-se a mostra, trazidos do Rio, poucas obras por Vicente Leite, algumas pequenas, marinhas de autoria de Virgílio Lopes Rodrigues, considerado um dos melhores marinheiros e comparável, sem exagero, aos maiores existentes na Europa.

Virgílio Lopes Rodrigues soube compreender e pintar, como poucos, os vastos mares e luas, praias, dando às águas verdades azuis e sua força e beleza características, com suas ondas revoltas e suas espumas rendilhadas balançando a brancura do arêal... Não se trata de simples impressões. Pelo contrário: ele procura dar às suas telas o mais positivo do realismo e movimento, não fugindo porém, à verdade sem oitinho no banal.

Todos os amantes do gênero, não devem perder esta oportunidade de admirar a arte de Virgílio Lopes Rodrigues, artista laureado pelo Salão Nacional de Belas Artes, o qual Vicente Leite se encarregou de trazer conosco aqui em São Paulo, através de uma riquíssima coleção de seis pequenos trabalhos.

**Movimento de trabalhos para o salão do Rio**

O "Clube do Molhado" decidiu tomar mais uma levada iniciativa, que seja a de promover, entre os nossos artistas, um movimento no sentido de os inscreverem, no maior numero possível, trabalhos para o próximo Salão Nacional de Belas Artes, do Rio, um trabalho de pintura ou de escultura.

O "Clube do Molhado" se encarregará do transporte para o salão do Rio, e de lá, para cá, bem como de encarregar as inscrições providenciais quanto à entrega na Escola Nacional de Belas Artes. O recebimento aqui será até o dia 15 de julho.

Esse movimento, que visa um melhor intercmbio entre os artistas de S. Paulo e da Capital da Republica, está sendo recebido com grandes apolusões.

**E' proibido pintar na Praça da Republica ?**

Será que é proibido pintar na Praça da Republica? Haverá um edital ou multa, em artista, ou não, ou talvez características da cidade de São Paulo, que não permitam a pintura na Praça da Republica?

de arte de transplantação para a Praça da Republica, o que aconteceu anteriormente a um conhecido e talentoso pintor paulista, cujo intento de pintar a praça da Republica, por parte da guarda municipal, foi considerado um ato de vandalismo, baseado em não ser que local, português ou estrangeiro.

Tentamos de popularizar o artista J. D. Tobias, laureado pelo Salão Nacional de Belas Artes, em São Paulo, através de uma exposição de suas obras.

As que sabemos é uma proibição que data de muito tempo já, e a administração post-revolucionária de 30, ou mesmo antes. Basta, pois, que o Sr. Paulo Franco, Prefeito Municipal, revogue esse acto, verificadamente absurdo e inoportuno de uma cidade cuja denominação é S. Paulo.

**"Ciencia, Realidade e Phantasia"**

Ante-hierem, publicamos nesta seção uma interessante entrevista de autoria do talentoso escriptorista, Sr. Manoel Marques, sobre a actual exposição de Casa das Arcadas, de laureados artistas paulistas Vicente Leite, Helio Seelinger e Baptista Ferri. Mas, por um involuntário equívoco, deixamos de publicar o nome da distinta dama, a que nos obriga a dar esta entrevista, juntamente de nossas desculpas.

**UMA R VANTA**

TEM terreno e CIONAL DI ou a uma d Ela lhe fará a su seu pagamento em

Approvada o fiscal

Sede Central: B

Empresa Naci

Caixa

Queluz ter

determinadas acc

uma construcc

valor de ....

NOME ....

RUA ....

CIDADE ....

SANTOS

Servico & Fretam

Trecho de "Tribuna

A Empresa qu

**Em**

(Da succes

Fonte: Jornal Correio de São Paulo (1936)

Não é difícil criar hipóteses sobre o motivo desse ocorrido, levando-se em consideração o fato de que uma parcela considerável da elite paulista desde o período pós-abolição exibiu um anseio por “apagar a presença negra dos lugares centrais da cidade junto com suas experiências, memórias e vivências” (SILVA; ESTEVES, 2018, p. 8). A situação do negro no contexto da cidade de São Paulo que se queria moderna pode ser apontada pelas considerações de Silva e Esteves:

Os pobres nacionais e, nesse caso, os grupos negros – obstáculo ao projeto civilizacional – eram os **alvos de um processo de expulsão dos lugares que se valorizavam na região metropolitana**. Esse processo se deu de maneira truculenta, pela força ou por conta de custos que, elevados, forçavam o deslocamento ou a desterritorialização destes para outras áreas à margem do centro. Essas ações foram comumente chamadas por uma historiografia hegemônica de melhoramentos urbanos. [...] Os negros representavam, para o almejado progresso e a futura metrópole, a força de trabalho, e não aqueles que poderiam e deveriam usufruir da atmosfera urbana que se constituía.

As elites paulistas eram as interlocutoras do grande movimento de redefinição territorial que a cidade de São Paulo estava mergulhada nas primeiras décadas do século XX. Tratava-se de um processo amplo que abarcava todos os espaços que compunham o cenário da urbe, como as estruturas das casas, as propriedades e, também, as ruas. As atas da Câmara Municipal e também a imprensa desse período evidenciam uma sociedade que se lança a regular e a disciplinar, inclusive, um espaço que, segundo Rolnik (2001), representava os grupos negros: as ruas. Isso significa que, além de propalar uma exclusão do negro no mercado de trabalho, **regular o uso das ruas era outra maneira de combater esses grupos, que tinham no centro urbano uma oportunidade de ganhar seu sustento**. (SILVA; ESTEVES, 2018, p.14-15, grifos nossos)

A pergunta que intitula a reportagem de Mozart Firmeza, “É proibido pintar na praça?”, nos leva a refletir sobre as limitações que o negro estava encerrado no período, pois ainda que Tobias não participasse das formas usuais do negro para ganhar de sustento, como as mulheres lavadeiras, quitandeiras e os carregadores, ele ainda era um trabalhador negro realizando sua função nas ruas. E as ruas “configuraram-se como um lugar que exerceu um papel central na socialização e na construção da autonomia e da solidariedade entre os negros. As ruas pertenciam aos negros, eram os territórios vivos das diásporas urbanas.” (SILVA; ESTEVES, 2018, p. 15)

O contexto político-social brasileiro no período da primeira República poderia ser “caracterizado por grandes paradoxos sociais” (SCHWARCZ, 2012, p. 61) como no caso de São Paulo, em que ao lado da experiência do vanguardismo artístico moderno haviam renovadas formas de “tecnologias raciais de identificação e de condenação da mestiçagem. No Brasil conviveram, pois, liberalismo com darwinismo racial, inclusão com exclusão social, livre arbítrio com determinismo biológico e social” (SCHWARCZ, 2012, p. 61). O receio da elite da sociedade brasileira no início do século XX em não poder pensar-se enquanto uma nação civilizada tal como a europeia (branca), implicou numa vasta gama de produções que hoje nos auxiliam a “compreender as dificuldades que os negros e seus descendentes mestiços encontraram para construir uma identidade coletiva, politicamente mobilizadora” (MUNANGA, 1999, p. 51).

Não é nosso objetivo, no entanto, aprofundar tais produções, mas não poderíamos deixar de sugerir a leitura da dissertação de mestrado de Fábio Rocha, *Saindo das Sombras: classe e raça na São Paulo pós-abolição (1887-1930)*, aprovada em 2019. Neste trabalho o pesquisador faz uma análise, a partir de certos conceitos marxistas, das experiências da população negra de São Paulo no período entre os anos de 1890 e 1930, e foi de fundamental importância para a contextualização de Tobias. Ainda que o ocorrido na praça da República com Tobias esteja alguns anos após o período estudado por Fábio Dantas Rocha, podemos compreender a ambiência na qual o fato transcorreu.

“Um dos poucos artistas negros atuantes em São Paulo na primeira década do século XX” (BARROS, 2007), Tobias aparece de maneira ímpar naquele contexto artístico. Nesta circunstância a cidade de São Paulo era profundamente marcada por contradições, que por sua vez criavam pequenas brechas nas quais alguns poucos conseguiam inserir-se nas dinâmicas propostas pela futura metrópole.

Portanto, o sistema deixou brechas que possibilitaram uma **sensível ascensão de alguns**. Estas foram exceções, não regra. Acredita-se que o espaço social foi produtor de sentido às ações empreendidas por uma “elite negra” citadina e letrada que se organizou na cidade de São Paulo. Saliento que o entendimento do **termo elite** aqui não deve ser feito no seu sentido estrito, que se remete a grupos possuidores de algum tipo de prestígio e hegemonia numa dada estrutura social, e sim, como **um grupo que no interior da própria comunidade se destacou por ter conseguido manipular alguns bens culturais, em detrimento da maioria** (PINTO, 1998: 235). O fato de **saber ler e escrever, frequentar eventos na cidade, usar roupas finas, ter um emprego fixo, etc., agregava prestígio e promovia distinção social**. Essa elite negra buscava uma “identidade de grupo fundada em valores e símbolos, diferente dos negros pobres dos porões”. (SILVA, 1990: 108). Ou melhor, **procurava, a partir da assimilação dos padrões culturais burgueses e citadinos, logo modernos, serem identificados como tão capazes quanto os brancos de viver os valores e espaços criados pela modernidade**. (FERREIRA, 2010, P. 45) (Grifos nossos)

Podemos perceber então, os encadeamentos oriundos do seu contexto histórico e suas experiências na sua produção? Tobias, letrado e “herdeiro”, angariou certo prestígio e distinção social através da manipulação de um bem cultural muito caro à época – as artes plásticas. Conforme veremos no decorrer deste subcapítulo, o pintor buscou frequentar eventos na cidade vinculados ao seu meio, bem como trajar-se de maneira fina e seu emprego fixo era pintar. Assim, Tobias figura como essa exceção à regra no tocante à sua participação do meio artístico do período.

### 1.2.2. Conjecturas sobre a formação do artista

Em 1916, o artista já é mencionado realizando retratos<sup>39</sup>. O contexto de formação artística em São Paulo, nas primeiras décadas do século XX, era na verdade bem distinto daquele da cidade do Rio de Janeiro, que contava até o final do século XIX com a AIBA - Academia Imperial de Belas Artes, que, com as modificações no regime político, torna-se ENBA - Escola Nacional de Belas Artes.

Nas palavras de Mirian Rossi

No campo do ensino e formação artística na capital, não existia nas primeiras décadas da República, uma instituição oficial ou particular com finalidade exclusivamente artística, como a Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Por esta razão uma geração de artistas paulistas, entre os quais José Ferraz de Almeida Júnior, Pedro Alexandrino e Oscar Pereira da Silva, foi formada na então Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro. Sob suas mãos e nas de experientes artistas estrangeiros, muitos já consagrados em seus países de origem, se formariam vários artistas que atuaram na capital paulista durante o período estudado, distanciando-se, desta maneira, do ensino oficial ministrado pela Escola Nacional de Belas Artes. (ROSSI, 2013, p. 198)

Conforme nos apresenta Mirian Rossi, além desta iniciativa de artistas paulistas que se dirigem até ENBA para aprender com o intuito de retornar a capital paulista para então ensinar, existia também “[...]a formação profissionalizante, mediante o ensino das artes aplicadas à indústria, como no caso da Escola Profissional Masculina do Brás, e [...] os estudos preparatórios no campo das letras, artes e ciências oferecidos pelo Liceu de Artes e Ofícios” (ROSSI, 2013, p. 198).

Interessante pensar que apesar do afastamento da oficialidade de uma escola de belas artes aos moldes tradicionais, o contexto paulista alimentava-se das experiências daqueles que estiveram sob o jugo e ensinamentos desses locais habituais de formação artística. Isto porque, além dos referidos artistas que foram até o Rio de Janeiro para formar-se numa das principais escolas de belas artes nacional, os estrangeiros também, em sua maioria, haviam realizado em seus países de origem formações nas escolas tradicionais de ensino de artes.

Entre 1895 e 1900, os principais nomes no período que voltaram-se para o ensino artístico através de cursos livres foram Antonio Carlos Sampaio Peixoto, José Ferraz de

---

<sup>39</sup> A Gazeta (SP). A Gazeta nos Bairros, Lapa, *Retrato a crayon*, 4 de março de 1916, Ano X. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/763900/5183>. Acesso em 06 de mar. 2021; A Gazeta (SP). A Gazeta nos Bairros, Lapa, *Trabalho Artístico*, 5 de janeiro de 1916, Ano X. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/763900/4851>. Acesso em 01 de set. 2022.



Almeida Júnior, Oscar Pereira da Silva, Carlo De Servi, Carlos Reis<sup>40</sup> e Berthe Worms (ROSSI, 2013, p. 198).

Com o início da década de 1910 começam a aparecer novos cursos de arte, como os ministrados por Pedro Alexandrino, George Fischer Elpons, Antonio Rocco, Angelo Cantu, Alfredo Norfini, Enrico Vio, César Colasuono, Giuseppe Perissinoto, William Zadig, Rosalbino Santoro, Lorenzo Petrucci, Giulio Starace, Nicola Rollo, Ettore Ximenes e Nicolo Petrilli. (ROSSI, 2013, p. 198)

Alguns dos nomes mencionados por Mirian Rossi voltarão a aparecer no decorrer da trajetória de Tobias. É o caso de Pedro Alexandrino Borges (1856 - 1942), que após sua viagem a Paris ao lado de Almeida Júnior, retorna ao país, fixando-se em São Paulo e lecionando desenho. No ano de 1936, é realizado um banquete em homenagem ao artista, em razão da comenda da Ordem da Coroa da Itália, e entre os nomes na lista publicada no jornal *Correio de São Paulo*, está o nome de Benedito José Tobias, ou B. J. Tobias.<sup>41</sup>

Outro nome que aparece no artigo de Mirian Rossi e que leciona no período que delimitamos é Giulio Starace ou Júlio Starace. Nascido em Giugliano no ano de 1887, foi um escultor, arquiteto e artista plástico, que veio para o Brasil em 1912 e até 1920 firmou seu ateliê no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, por intermédio de Ramos de Azevedo. Aluno de Filippo Antonio Cifariello (1864 - 1936), formado na Escola de Belas Artes de Nápoles, Giulio foi responsável de importantes obras como a *Fonte dos Amores*, localizada em Poços de Caldas, *Monumento à Civilização Brasileira*, localizada em Belo Horizonte e outras.<sup>42</sup> Apesar de tratar-se de um produtor sobretudo de esculturas, achamos válido apresentar Giulio Starace visto às inúmeras vezes em que Tobias se faz presente em homenagens ao artista.

Sem uma educação artística formal, Tobias mostrou-se praticamente um autodidata, característica comum a diversos negros que almejavam driblar as estruturas de sociabilidade disponíveis para negros e negras naquele contexto. Conforme apontado por Maria Ferreira

[...] para os que não tiveram uma educação formal, a cidade proporcionava uma série de **espaços de aprendizagem**. Algumas vezes ao se visitar um sebo sob a orientação de um amigo. Outras em **conversas informais** nos bares em que os diálogos, sob nenhum controle do tempo, versavam sobre música, literatura, política etc. (FERREIRA, 2010, p. 47) (grifos nossos)

<sup>40</sup> Encontramos uma reportagem no jornal Correio Paulistano (SP) de julho de 1920, onde o nome de Benedito José Tobias aparece na lista de nomes que foram visitar a exposição de caricaturas de Carlos Reis. Disponível em: [http://memoria.bn.br/docreader/090972\\_07/1951](http://memoria.bn.br/docreader/090972_07/1951). Acesso 29 jun. 2021.

<sup>41</sup> CORREIO, de São Paulo. Arte, *Pedro Alexandrino*. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/720216/8819>. Acesso 19 jun. 2021.

<sup>42</sup> PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. Dezenovevinte: uma virada no século. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1986. Catálogo da exposição.

É este o caso de Tobias. Através dos espaços culturais promovidos pela cidade, o pintor vai aprender sobre o fazer artístico que conduziria até o fim de sua vida. Segundo Ruth Tarasantchi, Tobias

Dedica-se à pintura desde jovem, sem uma educação formal, frequentando apenas o ateliê de diversos artistas, amigos e orientadores. Naquela época os pintores iam a exposições nacionais e estrangeiras e comentavam a técnica, a composição, as cores e os materiais empregados nas obras, bem como as novidades do exterior e os últimos debates estéticos, alimentando assim o ambiente artístico local. (TARASANTCHI, 2005, p. 152)

Descobrimos que o artista, que pintou ininterruptamente (TARASANTCHI, 2005, p. 152), fez da prática e da observação sua escola. A visita às exposições sendo, portanto, material de profunda importância para o desenvolvimento artístico de Tobias, bem como a troca de informações sobre os debates estéticos. Assim, a não organização oficial das artes em São Paulo foi sorvida por pintores como Tobias, a partir das sociabilidades que ela propunha. Tendo tais características em mente, vemos a importância da amizade e associações no desenvolvimento dos artistas do período. No caso de B. J. Tobias, a frequência no ateliê dos pintores Hélios Seelinger (1878-1965) e Torquato Bassi (1880-1967), tornam os dois as principais figuras dessa sociabilidade para o artista.

### 1.2.3. Sobre a produção geral do artista

Na busca por apresentar - ainda que brevemente - em termos gerais a produção do artista Benedito José Tobias, apoiamos nossas considerações nos dados apresentados na tabela 1 (p. 36) e tabela 2 (p. 39).

Das obras localizadas<sup>43</sup>, nós identificamos dois gêneros mais representativos da produção artística de Tobias: retrato e paisagem. Curiosamente ou não, os gêneros se dividem entre os espaços de exposição e de mercado: o que está em baixa quantidade em um, encontra-se em maior quantidade no outro, conforme podemos ver na tabela abaixo.

**Tabela 3 – Os gêneros das obras de Tobias nas casas de leilão e nas instituições oficiais**

	leiloeiros	instituições oficiais
retrato	20	51

<sup>43</sup> Ressaltando que grande parte da produção de Tobias ainda não é catalogada, portanto os dados aqui mencionados são referentes àquelas obras consideradas nas tabelas 1 e 2.



paisagem	41	18
----------	----	----

Fonte: Elaborado pela autora (2023)

Os gêneros pictóricos mais realizados pelo pintor Tobias, certamente dialogam com valores modernos da época, sobretudo as paisagens. As relações hierárquicas entre os gêneros pictóricos é algo extensamente debatido pela historiografia das artes visuais, cabe ao presente trabalho mencionar brevemente a posição que os gêneros mais expressamente praticados por Tobias encontrava-se na história da arte em geral e no caso brasileiro, especificamente na cidade de São Paulo, a fim de inseri-lo e cotejar suas escolhas pictóricas. Segundo Regina Teixeira de Barros

Assim como Raphael Galvez, Tobias se alinha com os pintores da Família Artística Paulista, que se interessam pelo ofício da pintura e por temas como o retrato e a paisagem dos subúrbios da cidade. Como diria o crítico modernista Mário de Andrade (1893-1945) a respeito desse grupo de artistas, trata-se de uma concepção de pintura considerada tradicional pelos modernos, e moderna pelos acadêmicos. (BARROS, 2007, sem paginação)

No caso internacional, por volta do século XVII, a ordem era, de mais nobre ao menos nobre, a seguinte: pintura histórica, retrato, paisagem e por último frutas e natureza morta. Uma ordenação estabelecida principalmente pela escola francesa, que encontra ecos e se dissemina por todo o globo. Acelerando um pouco o histórico das hierarquias entre os gêneros, vemos como cada gênero se desenvolve de uma maneira particular nas principais escolas – francesa, italiana, holandesa – de alguma forma mantendo essa ordem estabelecida a partir das conferências do teórico francês André Félibien.

A pintura histórica era portanto, o gênero almejado pela grande maioria dos artistas, pois funcionava como uma ‘consagração’ no seu reconhecimento enquanto tal. No entanto, por suas características delongadas e custosas, não era todo encomendador que dispunha dos capitais financeiros e do tempo para solicitar pinturas históricas, de modo que retrato e paisagem, em posições medianas na hierarquia, eram, na maioria dos casos, algo mais rápido e barato de ser realizado. Vemos assim, como esses dois gêneros, apesar de não serem o mais nobre, eram os mais difundidos, e muitas vezes tomados como os meios de sobrevivência dos artistas, que entre uma obra de maior fôlego e outra, realizavam retratos e paisagens para se manter.

Segundo Mirian Rossi

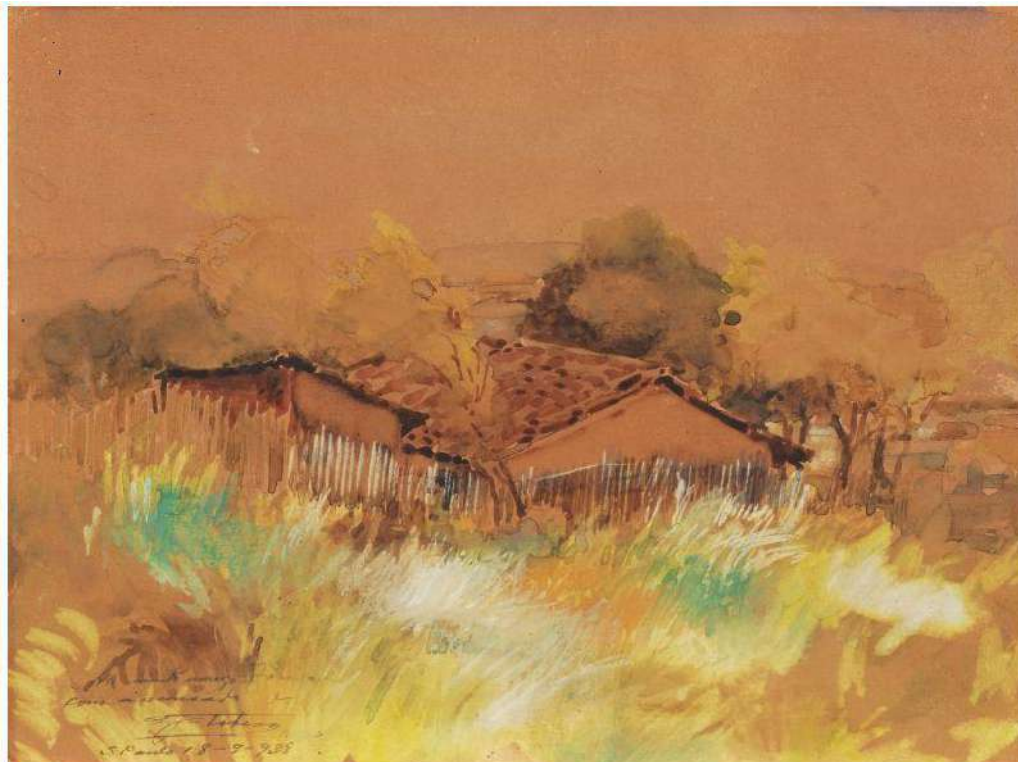
a produção pictórica realizada no período estudado costuma ser tratada pela história das artes visuais, especialmente por aquela que se dedica a estudar a Semana de Arte Moderna, como um bloco monolítico, encerrado sob a denominação, por vezes depreciativa, de *arte acadêmica*, que associa esta fase à conservação estética, à estagnação e ao passadismo, enquanto o Modernismo se reveste de inovação, criatividade e autenticidade nacional. Essa distinção, antes de estabelecer uma categoria temporal, determina uma categoria estética, e o termo “arte acadêmica” acaba por se tornar estigmatizante. (ROSSI, 2013, p. 199)

Ao observar as produções realizadas no período, parece injustificada a redução destas à um caráter retrógrado. Ainda que, “Até o final do século XIX, boa parte da produção pictórica obedec[esse] ainda aos cânones técnicos acadêmicos e às convenções temáticas” (ROSSI, 2013, p. 199), aos poucos os artistas foram incorporando mais espaço para a criação artística e “o rigor absoluto no tratamento da forma, do tema e da cor [foi] amenizado.” (ROSSI, 2013, p. 200)

A partir das primeiras décadas no novo século, o artista experimentará uma maior liberdade para poder expressar o seu talento, o seu senso estético, o seu gesto individual, a sua emoção. Vão sendo deixadas de lado as pinceladas lisas e as veladuras. O desenho, mesmo o mais minucioso, omite certos detalhes tornando-se quase imperceptível. As massas vão sendo representadas por pinceladas mais largas, gestuais, pastosas, explorando os efeitos das cores na luz e na sombra, que começa a incorporar as cores complementares da cor do objeto que as projetava. A paleta vai aos poucos abandonando os tons escuros e se tornando mais luminosa, mais vibrante, mais colorida, revelando o caráter expressivo da matéria cromática. (ROSSI, 2013, p. 200)

Algumas dessas características, como o desenho que torna-se imperceptível, as pinceladas mais largas e principalmente o uso de uma coloração mais luminosa e vibrante pode ser observada em algumas das paisagens de Tobias. É o caso das obras, ambas intituladas *Paisagem*, uma de 1938 (Figura 16) e outra sem data (Figura 17), presentes no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

**Figura 16** – *Paisagem* (1938), de B. J. Tobias



Fonte: PINACOTECA (São Paulo, SP)

**Figura 17** – [Paisagem], [19?] de B. J. Tobias



Fonte: PINACOTECA (São Paulo, SP)

Segundo os dados oferecidos por Mirian Rossi em seu artigo a partir das informações dos jornais *O Estado de São Paulo* e *Correio Paulistano*, em São Paulo o gênero paisagem, entre os anos de 1890 e 1920, era o principal tipo de pintura realizado pelos artistas, como podemos observar na tabela realizada pela pesquisadora:

Paisagem		Figura e Gênero		Retrato		Natureza Morta		Escultura		Outros		Total	
nº	%	nº	%	nº	%	nº	%	nº	%	nº	%	nº	%
2.250	53	536	12,5	466	11	150	3,5	35	1	828	19	4.265	100

Fonte: ROSSI (2013, p. 1999)

Assim, “o gênero paisagem marcará as escolhas estéticas do período, podendo ser considerado o que mais contribuiu para o desenvolvimento do campo das artes visuais e para a formação do mercado de arte paulistano” (ROSSI, 2013, p. 200). De acordo com os resultados obtidos na pesquisa de Mirian Rossi, o gênero paisagem representava 53% do tipo de obra consumida pela sociedade paulista, e era realizada sobretudo à óleo, guache, aquarela e pastel.

Com o nascer do século XX, uma nova geração de artistas brasileiros vai sendo formada *an plein air*, e a paisagem vai ganhando cada vez mais adeptos entre os artistas, apreciadores, críticos e consumidores de arte, transformando-se, ao lado da pintura de retratos, na especialização mais notória. Em contato direto com o objeto que lhe dominava a atenção, o artista sentiu-se cada vez mais voltado para a exploração das próprias capacidades de observação. Nesse exercício foi surgindo um novo repertório do equivalente pictórico para a representação do espaço e dos efeitos transitórios da natureza como as variações da luz, da atmosfera, dos climas psicológicos, subordinando os detalhes ao conjunto, com sutileza e maior liberdade técnica. (ROSSI, 2013, p. 200)

A partir do estudo de Mirian Rossi, podemos compreender melhor como Tobias estava inserido no contexto artístico do período, na medida em que ele produziu em grande quantidade retratos e paisagem. O diálogo que o pintor estabeleceu com seu tempo, salienta e auxilia-nos na compreensão da própria participação do artista com o circuito artístico.

Conforme foi apresentado nas tabelas neste primeiro capítulo, o pintor Tobias tivera um relacionamento intenso com o gênero paisagem. Não é nosso objetivo analisar as paisagens realizadas pelo artista, no entanto, faz-se pertinente uma concisa apresentação deste gênero na produção do artista.

As paisagens realizadas pelo pintor mais conhecidas do público em geral, são as obras *Piques* (1933) (Figura 7) e *Gigantes e Pigmeus* (1934) (Figura 13), ambas atualmente presentes no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo e doadas pela Associação dos Amigos da Pinacoteca do Estado.

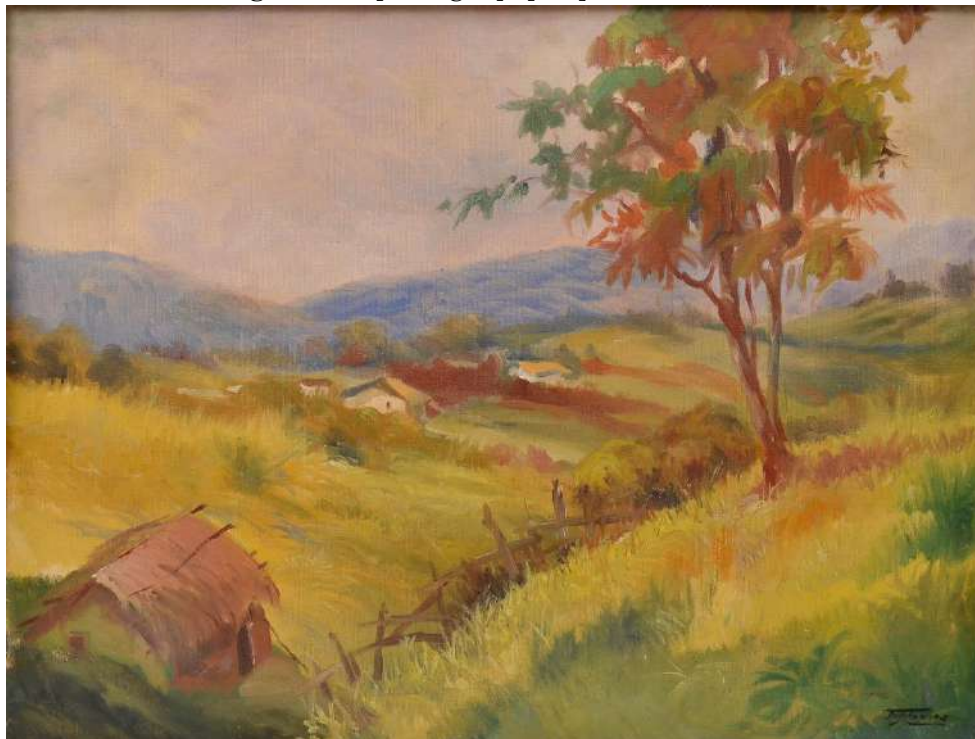
Decerto, do que podemos afirmar até o presente momento, as obras que o artista escolhia apresentar nos Salões Paulistas, eram principalmente paisagens, conforme veremos em maior detalhe no ponto 1.4.1 deste trabalho. E essa informação adequa-se à forma com que o gênero era estimado pelos consumidores de obra de arte na época, como vimos na tabela apresentada por Mirian Rossi. Não só tal informação é pertinente na compreensão da produção do artista, mas é muito importante para compreender a inserção de Tobias no circuito artístico de São Paulo vinculado ao tipo de produção que ele realizava.

Em obras como *Gigantes e Pigmeus* (Figura 13), podemos perceber, para além das questões técnicas e estilísticas, uma narrativa sobre o ambiente urbano e social da cidade no período em questão. O pintor nos apresenta no último plano as gigantescas construções modernas, os arranha-céus ao fundo, característica que começa a surgir no período e viria a ser exponencialmente aumentada no decorrer dos anos. Mas traz ao primeiro plano os *pigmeus*, pequenos sujeitos e pequenos aspectos cotidianos que se escondem nas entranhas do moderno.

Nas suas obras de paisagens, vemos também muitas representações do mundo campesino. Obras como *Paisagem* (Figura 18) e *Paisagem* (1955) (Figura 19), e muitas outras, são exemplos desse interesse. Tendo também realizado algumas obras de favelas, como apresentado na obra *Morro da Penha – Santos* (Figura 20). Tobias parece ocupar-se com o ordinário, com o público, com o porvir persistente do moderno, ao mesmo tempo que frui simpatia, quase nostálgica, com o que vai compassivamente perdendo espaço. Essa dupla preocupação, com o moderno e o velho, do novo e do corriqueiro, dos centros urbanos e das favelas, faz cintilar um possível intento do artista.

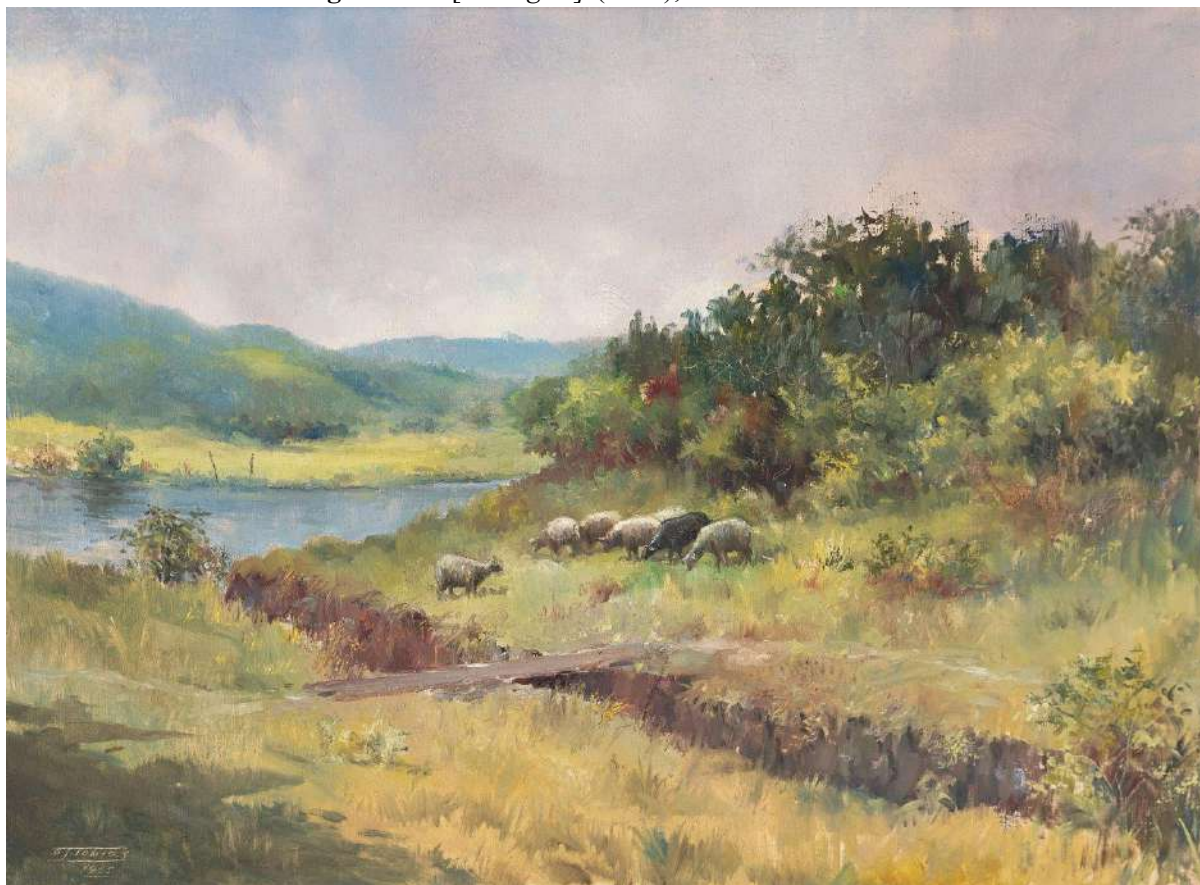


**Figura 18** – [*Paisagem*], [19?] de B. J. Tobias



Fonte: Imagem reproduzida pela casa de leilão Levy Leiloeiro (São Paulo, SP)

**Figura 19** – [*Paisagem*] (1955), de B. J. Tobias



Fonte: Imagem reproduzida pela casa de leilão James Lisboa (São Paulo, SP)

**Figura 20** – *Morro da Penha - Santos* (1938), de B. J. Tobias



Fonte: Imagem reproduzida pela casa de leilão VM Escritório de Arte (São Paulo, SP)

#### **1.2.4 . Inserção no circuito artístico da época**

Na esteira deste contexto, nos voltamos para apresentar e demonstrar o esforço de Tobias em participar do circuito artístico de seu tempo. Visamos compreender como se deu sua inserção, as escolhas e articulações que o artista fez e criou no seu exercício em ser considerado artista.

Referindo-se à um período um pouco anterior ao trabalhado por nós, mas persistentemente útil, Cavalcanti (2019) vai dizer que

No sistema de arte que se fortalece no correr do século XIX, cada artista devia conquistar possíveis compradores de suas obras. Os pintores não tratavam mais com um mecenas particular do qual conheciam os gostos e as preferências. (p.55) [...] Nesse novo sistema, no qual lidavam com um público amplo, a imagem que projetavam de si mesmos se tornou decisiva.



As fotografias dos artistas nos ateliês serviam não apenas como registro do trabalho, mas também como publicidade. Divulgar sua obra, se fazer conhecer, passou a ser uma nova tarefa dos artistas do período. (CAVALCANTI, 2019, p. 57)

Apresentamos, portanto, alguns dos dados encontrados acerca da trajetória do artista que nos possibilitou perceber, assim, as suas articulações e os espaços de ativação social que Tobias recorreu para sua inserção no circuito artístico de São Paulo, entre as décadas de 1920 e 1930.

O bairro Lapa em São Paulo, um bairro de operários que surgiu no final do século XIX, no período não era mais que um “arruamento isolado”. Conforme nos apresenta Olga Simson:

Ao findar o século XIX, tais arruamentos isolados ainda não eram vistos como bairros, mas encarados como subúrbios, pois separados da cidade e circundados de campo. Alfredo Moreira Pinto em seu trabalho “A cidade de São Paulo em 1900” se refere à Lapa como um subúrbio de São Paulo. O núcleo inicial conheceu um primeiro surto de desenvolvimento com a mudança das oficinas da Estrada de Ferro São Paulo Railway para seu território, a partir de 1898. (SIMSON, 1999, p. 39)

Principalmente depois da instalação da Companhia Inglesa naquela região, outras fábricas começaram a fazer dali o local de suas oficinas. É o caso da “Fábrica de Tecidos e Bordados Lapa, a Companhia White Martins e outras oficinas menores que para lá foram atraindo um contingente populacional considerável” composto em sua maioria por imigrantes ou filhos de imigrantes de nacionalidade italiana ou espanhola. Habitavam ali também, os ingleses, técnicos da São Paulo Railway, assim como mestres e contra-mestres oriundos da cidade de Milão que exerciam funções na Fábrica de Bordados Lapa. (SIMSON, 1999, p. 40)

O bairro ia se transformando, “[...]indústria e casas comerciais se misturavam às casas mais simples de operários, a algumas vivendas melhor construídas habitadas pelos donos das fábricas locais ou por comerciantes mais bem sucedidos, além de chácaras típicas de uma região suburbana.” (SIMSON, 1999, p. 41) E era ali, que residia Tobias em algum momento de sua vida.

Em 1916, o jornal *A Gazeta*, na seção “A Gazeta: nos bairros”, publica a seguinte reportagem (Figura 21) sobre o bairro Lapa:



Figura 21. NA LAPA. RETRATO a crayon.



*A Gazeta*, São Paulo, ano X, 4 mar. 1916.

No trecho selecionado podemos ler sob o título RETRATO A CRAYON: “Tivemos o ensejo de apreciar hontem um bello retrato a crayon do pequeno Carlos Holland Filho, trabalho artístico do habil pintor Benedicto J. Tobias, residente neste bairro.”. A partir desta notícia conseguimos apontar uma datação para o início da inserção de Tobias no circuito artístico. Ademais, aponta para o início de carreira promissora do artista, já sendo reconhecido por suas habilidades de pintor ainda nos anos iniciais de sua trajetória.

Outra notícia acerca de Tobias, no ano de 1923 apresentada na seção “A Gazeta nos Bairros”, já não fala de um retrato e sim, curiosamente, da produção de carros alegóricos para o carnaval no bairro da Lapa. Os carnavais de rua na cidade de São Paulo foram iniciados de maneira organizada com o bairro do Brás, seguido pelo bairro Lapa, em 1916.

O início do carnaval na Lapa se deu quando um grupo de operários especializados, que trabalhavam nas oficinas da São Paulo Railway, na Fábrica de Tecidos e Bordados Lapa e também em pequenas oficinas, se reuniu a comerciantes mais interessados no desenvolvimento dos festejos de Momo no bairro (proprietários de bares, de lojas que vendiam artigos carnavalescos e donos de cinema) e resolveram fundar um clube para ali promover os folguedos de Momo. Criou-se assim o Clube Carnavalesco Lapeano, responsável pela realização dos festejos de rua na Lapa até o fim da década de 20. (SIMSON, 1999, p. 44)

O carnaval de rua do bairro Lapa foi organizado e realizado, por muitos anos, pelo Clube Carnavalesco Lapeano. Em 1916, um grupo de operários associaram-se a comerciantes

interessados no desenvolvimento dos festejos de Momo no bairro (proprietários de bares, de lojas que vendiam artigos carnavalescos e donos de cinema) e resolveram fundar um clube para ali promover os folguedos de Momo. Criou-se assim o Clube Carnavalesco Lapeano, responsável pela realização dos festejos de rua na Lapa até o fim da década de 20. (SIMSON, 1999, p. 44)

Segundo os relatos colhidos por Olga Simson, a primeira edição da festividade ocorreu nesse mesmo ano, porém nos anos seguintes é interrompida “devido aos reflexos da Primeira Guerra Mundial e à epidemia de gripe espanhola que assolou a cidade” (SIMSON, 1999, p. 45), só retomando as atividades no ano de 1922.

Em 1922 os desfiles carnavalescos voltaram às ruas da Lapa, organizados sempre pelo Clube Carnavalesco Lapeano que ressurgiu com toda força, congregando agora também as principais famílias do bairro. As famílias melhor situadas economicamente começaram a contribuir para os festejos de Momo, assinando o Livro de Ouro que, nas mãos do tesoureiro do clube, percorria as casas mais abastadas. O fato de não ter sido convidado a colaborar no Livro de Ouro era encarado como uma espécie de ofensa, o que demonstra a grande aceitação dos folguedos carnavalescos pelos habitantes. Muitas dessas famílias, que já possuíam automóvel, passaram também a tomar parte ativa nos festejos, integrando o próprio desfile carnavalesco numa espécie de corso que, ao final, acompanhava os carros alegóricos construídos pelos operários. (SIMSON, 1999, p. 45)

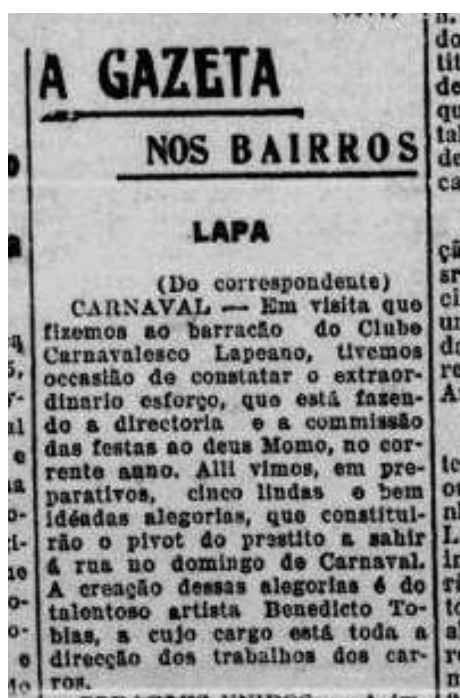
O desfile, e a festividade como um todo, era algo que encontrava grande apreço por parte dos moradores do bairro, que ficavam ansiosos à espera do ensaio que ocorria geralmente uma semana antes da data do carnaval, para terem certeza de que a festividade ocorreria e, então, se apressavam para organizar e preparar suas fantasias. A descrição que Olga Simson faz da festividade do ano de 1922, nos ajuda a compreender o ambiente em torno do qual Tobias viria a participar no ano seguinte.

O desfile era aberto por uma comissão de frente a cavalo formada por doze sócios do clube vestidos com roupa clara e portando palhetas brancas. A seguir desfilava a caieça da presidência, puxada por duas parelhas de cavalos, decorada com flores artificiais e levando, além das autoridades do clube, o estandarte da entidade. Logo depois apresentavam-se quatro ou cinco carros alegóricos ou de crítica, montados sobre grandes carroças puxadas por duas parelhas de burros. Apresentavam criações muito elaboradas que revelavam longo trabalho artesanal em madeira, papelão e papel, além de pinturas nas laterais completando sua decoração. No topo geralmente estavam meninas ou mocinhas, filhas dos operários que os haviam construído, vestindo fantasias que seguiam o tema do carro alegórico. (SIMSON, 1999, p. 46)

Mas algo nas informações que a autora oferece sobre o carnaval de rua do bairro Lapa, organizado e realizado pelo Clube Carnavalesco Lapeano, é curioso: ela afirma mais de uma vez que os carros alegóricos foram realizados pelos operários das fábricas. Ora, teria sido este uma atividade de Tobias? Seria o artista também operário? Não que as funções sejam excludentes e não pudessem coexistir, mas não parece ser este o caso.<sup>44</sup>

Isto porquê já no ano de 1916, Tobias é referenciado como um “hábil pintor” realizando retratos no bairro, e como podemos observar no recorte da reportagem a seguir, mais uma vez, ele é reconhecido especificamente como “o artista” e não “um operário”. Pois ainda que as criações dos operários fossem “[...] um trabalho artesanal em madeira, papelão e papel, [com] pinturas em sua composição lateral” (RODRIGUES; FILHO, 2008, p. 41), não é o mesmo que o trabalho que foi executado por Tobias.

Figura 22 – A GAZETA NOS BAIRROS LAPA.



*A Gazeta*, São Paulo, ano X, 5 de Janeiro de 1923.

Na reportagem (Figura 22) lemos:

Em visita que fizemos ao barracão do Clube Carnavalesco Lapeano, tivemos ocasião de constatar o extraordinário esforço que está fazendo a directoria e a comissão das festas ao deus Momo, no corrente anno. Allí vimos, em preparativos, cinco lindas e bem idéadas alegorias, que constituirão o pivot do prestito a sahir á rua no domingo de Carnaval. A criação dessas alegorias

<sup>44</sup> Esta é uma questão importante de ser pesquisada de modo profundo e sistemático por trabalhos futuros, mas que infelizmente não foi possível de realizar no decorrer da presente investigação.

é do talentoso artista Benedicto Tobias, a cujo cargo está toda a direcção dos trabalhos dos carros.

A ênfase no esforço da diretoria, nos possibilita imaginar que, diferentemente dos anos anteriores, onde a criação dos carros alegóricos era realizada pelos operários, no ano de 1923 o desfile entoaria algo mais artístico, algo mais próximo do que hoje tornaram-se os desfiles carnavalescos. Explicando assim o conflito entre o dado apresentado por Olga Simson e a notícia do jornal da época.

Refletindo sobre a presença e cargo de direcção atribuído ao Tobias na festividade, algo parece cintilar como um indício da sua participação e confiança naquele bairro: em 1922 encontramos notícia do que parece ter sido sua primeira exposição. De uma forma, estar ao lado de artistas de grande renome no meio artístico na I Exposição Geral de Bellas Artes, realizada no Palácio das Indústrias, associado à sua vinculação ao bairro, possivelmente foi algo que fez surgir o nome de Tobias como possível responsável pela criação dos carros alegóricos do ano seguinte.

Infelizmente, até o momento de execução desta pesquisa, não fomos capazes de encontrar registro fotográfico, ou outra cobertura dos jornais da época do referido desfile ou dos carros alegóricos desenvolvidos por Tobias. Se tal documentação for encontrada será de grande valia para ampliar ainda mais a compreensão das produções realizadas pelo artista.

Segundo artigo apresentado por Arthur Valle (2010, p. 263), “sabe-se que ao menos a partir dos anos finais do Segundo Reinado começam a surgir notícias de artistas famosos contratados por clubes, sociedades carnavalescas ou ‘cordões’ para decorar salões, preparar carros alegóricos e/ou pintar estandartes.”. A relação entre as artes plásticas e o carnaval foi algo amplamente realizado pelos artistas “desde a primeira década da República, como ‘técnicos’, termo pelo qual eram conhecidos, à época, os profissionais que se dedicavam à criação e à realização dos préstitos carnavalescos” (VALLE, 2010, p. 263).

Os locais de exposição em São Paulo eram, de maneira geral, até as décadas iniciais do século XX, precários e improvisados. As mostras ocorriam, sobretudo, em casas de comércio, ateliês de fotografia e hotéis. Alguns artistas, como Almeida Júnior, expunham suas obras “em seu ateliê ou em vitrines de lojas importantes” (NASCIMENTO, 2010, p. 73). Assim, comércio e os ambientes privados eram os principais pontos de exibição de obras de arte.

Gostaríamos de apresentar, brevemente, algumas das exposições que Benedito José Tobias fora visitar. Acreditamos que as exposições que o artista decide não só presenciar, mas deixar seu nome nos cadernos de registro – testemunhos de sua presença nas referidas mostras –, são significativas quanto à sua participação no contexto artístico do período e, assim, nos possibilita perceber os diálogos, quando existentes, com os artistas contemporâneos.

Além disso, o que o artista contempla, de um modo ou de outro, perpassa por sua produção artística, e deste modo, são pertinentes para nossa compreensão de suas obras. Conforme salientado por Jorge Coli, em *O corpo da Liberdade*: “[...] é possível estabelecer filiações, contatos, reconstituir a cultura visual de um pintor do passado. Essa prática [de comparação] demonstra, por sinal, que não existe *tabula rasa* em artes. Antes, por trás de um quadro ou de uma estátua, existe outro e mais outro.” (COLI, 2010, p. 268). Fato inegável na produção de um artista que teve sua formação a partir do olhar, refletir e realizar artístico.

Em julho de 1920, o jornal *Correio Paulistano* reproduz a lista de presença em um dos dias da exposição de caricatura de Carlos Reis, realizada no salão do Stadium Paulista. Dentre os assinantes da lista, encontra-se Benedito José Tobias, “(pintor)”. É assim que ele é reconhecido no caderno e não podemos deixar de ressaltar sobre o esforço feito pelo artista para ser identificado enquanto um pintor, parece estar sendo alcançado.

No primeiro mês do ano seguinte, Tobias aparece novamente na lista de presença de uma exposição, a mostra de João Dutra. Desta vez, o artista é identificado como “Sr.”, o que nos faz cogitar a possibilidade que ele tenha assinado apenas Benedito José Tobias, e o cronista acrescentou-lhe o pronome de tratamento. E esta é a última informação encontrada de sua interação com a exposição de outros artistas na década de 1920.

A partir da década de 1930, Tobias integra o grupo “Chove no Molhado”, que veremos com mais detalhes a seguir. Nesta década, sobretudo no ano de 1936, percebemos grande atividade artística e social do pintor, vemos seu nome na lista das várias homenagens que o grupo a qual participou iria realizar. Uma delas é uma homenagem aos artistas Vicente Leite, Helios Seelinger e Baptista Ferri, realizada em 1936. Nesta homenagem, além de Tobias, entre os nomes aderiram a homenagem, estão alguns nomes que já foram ou ainda

serão mencionados nesta pesquisa, são eles: Henrique Manzo, Giulio Starace, Mozart Firmeza, Torquato Bassi e José Maria Silva Neves.<sup>45</sup>

No mesmo ano, em outra homenagem, encontramos o nome de Tobias no preito para o artista Júlio Starace. Ainda em 1936, Tobias participa da homenagem aos artistas Túlio Mugnaini e Marques Campão. Até aqui transcorreram apenas quatro meses do ano, e Tobias ainda participaria da homenagem a Pedro Alexandrino, Mozart Firmeza e Adolfo Fonzari.

As homenagens eram a principal atividade realizada pelo grupo “Chove no Molhado”, suas motivações eram variadas mas, de modo geral, eram ocasionadas em razão de comemorar-se exposições realizadas, ou prêmios recebidos, com o objetivo da sociabilização entre os artistas. De todo modo, as menções ao pintor Tobias na imprensa de São Paulo entre as décadas de 1920 e 1930 são escassas. Mas, como pudemos ver com as suas participações nas homenagens a outros pintores, essa parece ter sido uma figuração acessível ao pintor na época. Encontramos uma considerável cobertura jornalística da homenagem realizada para o jornalista Mozart Firmeza, em 1936.

A homenagem realizada no dia vinte e três de maio daquele ano, na *Rotesserie Ferraris*, foi organizada pelo grupo “Chove no Molhado”. A ocasião, além de comemorar o aniversário do jornalista que ocorreria no dia seguinte, era uma consagração pelo trabalho realizado por Mozart na seção de artes do jornal *Correio de São Paulo*. De acordo com as notícias, foi “uma festa magnífica”<sup>46</sup> e “um ato de inteira justiça a quem tanto tem contribuído para o entusiasmo, a animação e o extraordinário interesse que hoje existe, em S. Paulo, por tudo que concerne à Arte.”<sup>47</sup>

Além de artistas, jornalistas e escritores da cidade de São Paulo vieram prestigiar Mozart Firmeza figuras da cidade do Rio de Janeiro. Algo compreensível tendo em vista que o jornalista fora matriculado na Academia de Belas Artes na cidade carioca, sendo considerado senão um “bom manejador do pincel e da paleta, se mostrou um extraordinário estudioso dos problemas artísticos”<sup>48</sup>. Mozart também esteve vinculado à Academia Cearense

---

<sup>45</sup> CORREIO, de São Paulo. Arte. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/720216/9249>. Acesso em 21 mar. 2022

<sup>46</sup> CORREIO, de São Paulo. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/720216/9039>. Acesso em 14 jun. 2021

<sup>47</sup> CORREIO, de São Paulo. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/720216/9033>. Acesso em 14 jun. 2021

<sup>48</sup> CORREIO, de São Paulo. A homenagem a Mozart Firmeza. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/720216/9033>. Acesso em 14 jun. 2021

de Letras, apresentando-nos as interseções que resultariam no trabalho que realizou no jornal paulista.

Implica-nos a homenagem no que diz respeito, não só a adesão de Tobias, mas, principalmente, a sua participação como um dos oradores da homenagem. Decerto, Tobias teria motivos para compactuar a presença e trabalho de Mozart Firmeza, já que o jornalista foi o único, até onde a presente pesquisa pode constatar, a tecer críticas à produção do pintor nas décadas aqui estudadas. O primeiro orador foi Torquato Bassi, segundo relato “cheio de arrebatamento e espontaneidade”, seguido por Flávio de Carvalho, Quirino Campofiorito, Vicente Leite e mais dez figuras além de Tobias. Valendo a caracterização dos “elementos dos mais representativos do S. Paulo artístico”<sup>49</sup>, o grupo era composto pelos mais variados nomes do circuito artístico de São Paulo, entre eles Tobias. Infelizmente não sabemos qual foi o conteúdo do discurso que Tobias fez nesta ocasião. Mas decerto, sua participação de orador na homenagem é um forte indicativo de como o artista em questão estava em profundo contato e relação com nomes e figuras proeminentes do cenário das artes plásticas na cidade paulista.

Outro indício destas aproximações se dá na breve mas reveladora entrevista que Tobias concedeu ao jornal *Correio Paulistano*, em 1945. Apresentado por Feitosa Martins, responsável pela reportagem, como “um senhor *moreno*, de andar pausado e olhar alheio e vago”, tais descritores nos fazem questionar quanto à descrição que o crítico de arte reserva ao artista. Esta seria motivo de qualificação ou de desconsideração? Não sabemos.

O pintor Benedito José Tobias quando abordado sobre sua impressão acerca da exposição enquanto examinava as telas, “em voz pausada, em paradas bruscas” disse:

Estou surpreso... surpreso não, porque já conhecia o valor dos Dutra... Agora estamos com uma mostra à altura do valor de S. Paulo. Esse João Dutra é um colosso nas naturezas mortas: as coisas pequenas dele parecem valer mais do que um quadro grande... estas paisagens estão ótimas! Estive de manhã aqui, mas voltei para ver outra vez.<sup>50</sup>

Neste sucinto e valioso registro temos a única declaração pública de Benedito José Tobias, encontrada até o presente momento, no que diz respeito ao circuito artístico da época.

---

<sup>49</sup> CORREIO, de São Paulo. A homenagem a Mozart Firmeza. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/720216/9033>. Acesso em 14 jun. 2021

<sup>50</sup> CORREIO, Paulistano. Quatro artistas do pincel. Disponível em: [http://memoria.bn.br/docreader/090972\\_09/23646](http://memoria.bn.br/docreader/090972_09/23646) Acesso em 15 jun. 2021

A exposição dos bisnetos de Miguelzinho Dutra, que partilha com Tobias do autodidatismo na pintura<sup>51</sup>, foi tão bem quista para Tobias que este retornara para vê-la uma segunda vez.

O período entre 1920 e 1930 na cidade de São Paulo foi de inúmeras transformações. Uma extensa bibliografia se apresenta sobre este momento, principalmente ao tratar-se da célebre Semana de Arte Moderna de 22, e os artistas mais representativos do movimento. Uma literatura é realizada também sobre as associações artísticas que vemos surgir no período, e é a partir desta que nós nos fundamentamos para compreender circuitos artísticos da época e a participação do artista Tobias no mesmo.

O “Grupo Chove no Molhado” foi fundado e mantido pelo pintor, desenhista e caricaturista Hélios Seelinger, um grande fomentador das artes plásticas nacional. A associação artística era composta por artistas de todas as áreas. Segundo informações obtidas através dos jornais e de documentos no acervo em construção de Helios Seelinger, alguns dos membros da associação eram: Baptista Ferri, Torquato Bassi, Mozart Firmeza, Vicente Leite, João Del Nero, Ruy Martins, Fagundes, Adolfo Fonzari e outros.

Responsável por promover diversas atividades, dentre elas, exposições dos artistas associados, o “Grupo Chove no Molhado”, recebeu diversas menções nos periódicos regionais na época. Como podemos ver na figura a seguir, o grupo tinha “por finalidade máxima manter sempre aceso o ‘fogo’ da cordialidade entre os artistas, aproveitando para isso todas as oportunidades.” Essa definição é deveras interessante, se pensarmos as propostas e objetivos das outras associações artísticas no período: sem grandes preocupações estéticas ou políticas, o grupo só visava o fomento da “cordialidade entre os artistas”.

Essa característica, pode ser vista pelo caráter despreocupado do grupo, sem grandes páginas e entrevistas com manifestos artísticos ou políticos, prestavam homenagens aos artistas próximos da associação. Com “reuniões realizadas na maioria das vezes de improviso e sem a menor solenidade” (Figura 23).

---

<sup>51</sup> MIGUELZINHO Dutra. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa24110/miguelzinho-dutra>. Acesso em: 14 de outubro de 2022. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7



Figura 23. ARTE. VAE-SE REUNIR SABBADO O GRUPO “CHOVE NO MOLHADO”

**Arte**

**VAE-SE REUNIR SABBADO O GRUPO “CHOVE NO MOLHADO”**

O grupo “Chove no Molhado”, de que é coordenador o conhecido pintor das caravellas Helios vae reunir-se brevemente, tendo por pretexto homenagear os pintores Tullio Mugnaini e Marquez Campão que ora expõem com successo, respectivamente no salão da Casa das Arcadas e á rua da Quitanda 78.

O grupo “Chove no Molhado” tem por finalidade maxima manter sempre acceso o “fogo” da cordialidade entre os artistas, aproveitando para isso todas as oportunidades. E convem frizar-se que, de taes reuniões, realizadas na maioria das vezes de improviso e sem a menor solemnidade, já tem sahido interessantes movimentos de arte.

A homenagem deverá verificar-se sabbado 25 do corrente, possivelmente na “Adega S. Domingos” ás 10 horas. Já adheriram as seguintes pessoas: esculptor Baptista Ferri, jornalista Mozart Firmeza, Regina Maura, pintor Helios, pintor João Del Nero, pintor Torquato Bassi, dr. Vicente Zammitte Mammana, pintor O. Tarquino, pintora Dora Maso, pintor Ignacio Martins, pintor Mario C. Pacheco, Ulysses Soares Caluby, dr. Ubaldo Franco Coluby, architecto, Pezirembel, esculptor Roque de Mingo, pintor Tobias, esculptor A. Figueira, photographo Rosen, dr. Eurico Caluby, esculptor Euzeti Munhoz, pintora Tarsilla Amaral, deputado federal classista Arthur Albino da Rocha, pintor Leoncio Nery, pintor Waldemar Bellisario, pintor Wath Rodrigues, membro do Conselho de Orientação Artística Ciro Mendes, pintor Nelson Nobrega, Mario Mendes, prof. Pedro Alexandrino, esculptor Zorlini, jornalista Honorio do Syllos, tenor Pelisberto Fragale, Eduardo Lancelotti, esculptor Miguel Locoselli, pintor Angelo Simeone, jornalista Mello Nogueira, modelo Maria Julia Kriqua, prof. Ernani Dias, desembargador Theodomiro Dias, esculptor João Suotto, architecto Otto Hultsmann, doutor Santa maria, pintor Bernardino de Souza Pereira, dr. José Gonçalves, membro do Conselho de Orientação Artística, pintor Vitterlo Gobis, ceramista José Crizbery, esculptora Elisabeth Nobliem.

A lista de adhesões encontra-se no salão da Casa das Arcadas, telephone 2-56-67.

Fonte: *Correio de S. Paulo*, São Paulo, 21 de Março de 1936.

Interessante pensar sobre a participação de Benedito José Tobias nesse grupo, que visava sobretudo a cordialidade entre seus membros artistas. Sem grandes pretensões artísticas e políticas, o grupo mirava por fim agitar o meio artístico da cidade, assim como seu fundador. Até o presente momento, não temos indícios da participação em nenhuma outra associação artística em toda a trajetória de Tobias.

Em 1931 foi realizado no Parque Antártica, a comemoração do aniversário de Pedro Alexandrino. Figura importante do contexto artístico do período, a celebração não poderia deixar de contar com a presença de seus pares, tendo a presença de diretores de jornais, poetas e pintores como Antonio Rocco (1880-1944), Lopes Leão (1889-1964), além do próprio Pedro e Dona Candinha. Um fotógrafo desconhecido registrou o momento em que se reuniram na frente do local alguns dos artistas presentes (Figura 24). Na legenda que acompanha a foto, lemos:

Na primeira fila, da esquerda para a direita: Henrique Manzo (quarto), Roque de Mingo (sexto), Alexandre Albuquerque (oitavo), Euclides de Andrade (jornalista), Torquato Bassi (de barba), José Wash Rodrigues, Zorlini, Bernardino Souza Pereira, Cardin (de terno claro), J. Tobias (o penúltimo). Na fileira de trás: Torquino, J. Prado (o mais alto) e Cucê (na frente). (TARASANTCHI, 2002, p. 65)

Vemos assim Tobias, ao lado dos seus mais próximos amigos – faltando apenas Hélio Seelinger: Henrique Manzo, Bernardino Souza Pereira e Torquino. Outros nomes, como José Wasth, Cuce e Prado também são recorrentes noutras aparições com o artista, mas sem maiores informações. Trajando uma roupa elegante, com terno e sapatos bem alinhados, mais magro do que na outra fotografia que temos do artista (ver Figura 31), Tobias tem as mãos colocadas uma sobre a outra na frente do corpo, os braços esticados. Com o corpo de perfil, suspende levemente o retesamento da perna esquerda, mirando para outra direção. Tem os cabelos impecavelmente penteados para trás e à direita, deixando-nos entrever uma sutil calvície na região frontal esquerda. O artista parece confortável no meio dos outros artistas.

**Figura 24** – Foto aniversário Pedro Alexandrino em 1931



Fonte: Imagem reproduzida no livro Pintores Paisagistas (2002)

### **1.3. Sociabilidades através de quadros/formato de pintura**

Nesta seção do trabalho nos propomos a apresentar algumas das sociabilidades exercidas por Benedito José Tobias. O exercício é realizado a partir de obras que documentam a proximidade entre os personagens, possibilitando a compreensão da relação dos pares imediatos de Tobias.

Até o presente momento identificamos dois grupos de relações. O primeiro composto por pessoas realmente próximas ao artista – o casal Seelinger, Torquato Bassi e Henrique Manzo –, e o segundo composto por uma relação desconhecida – Armando Balloni. Tal separação é posta somente para fins de ordenação, na medida em que nos ajuda a pensar o artista em diálogo heterogêneo com o meio artístico de São Paulo nas décadas iniciais do século XX.

Outro aspecto apontado por esse agrupamento das relações de Benedito José Tobias é a justaposição de sua comunidade de apoio. Do que foi encontrado de suas relações mais visíveis, isto é, sua rede de sociabilidades, compreendemos que esta vai ao encontro do que parece ser estratégias e negociações do artista.

Por esta razão, esta seção visou um breve levantamento biográfico dos artistas em questão numa perspectiva sociológica, visto que “não são só as relações que estabeleceram os autores dos quadros, seus modelos e o público, mas igualmente as redes tecidas pelos artistas representados entre si, no momento de sua criação” (CHRISTO, 2019, p.104) que nos importam.

As obras em questão são responsáveis por expor relações do pintor Tobias numa rede de conexões individuais, como num organograma, ao mesmo tempo que o insere no mundo artístico do período. Olhando as obras sob a lente de um único conjunto, elas afirmam irrevogavelmente sua posição de artista e o diálogo que o pintor teceu com nomes do circuito artístico do período.

Cada qual com suas particularidades, todas com o mesmo centro: Tobias, o artista. Das cinco obras principais a serem exploradas nesta seção, quatro são de autoria do pintor. O que faz-nos refletir sobre o seu papel ativo na construção das sociabilidades, sobre a maneira com que o artista cria diálogos com seus pares.

Um dado curioso é que dos quatro artistas aqui aproximados, três são de origem ou descendência italiana. Curioso, mas não injustificado: entre 1890 e 1920, dos 241 artistas ativos na cidade de São Paulo, 25,3% (61 artistas) eram de origem italiana, ficando atrás apenas dos nacionais com 55,2% (133 artistas) (ROSSI, 2013, p. 196).

A presença italiana na cidade e na vida do artista nos permite refletir sobre a comunidade de apoio de Benedito José Tobias. A partir destes dados podemos inferir que o artista encontrou entre os imigrantes italianos uma receptividade a qual possivelmente não

encontrara entre os conterrâneos. Não é intenção deste trabalho apresentar uma revisão sistemática da vinda e permanência dos italianos, sobretudo os artistas, para a cidade de São Paulo no período em questão, mas mostra-se pertinente apresentar, ainda que brevemente, um panorama geral deste contexto.

O bairro Lapa, onde residiu Tobias durante a década de 1910, era composto predominantemente por imigrantes italianos, ou filhos de imigrantes italianos e espanhóis. Cogitamos a possibilidade da receptividade por parte do pintor para com essa comunidade de artistas relacionar-se com este aspecto residencial e geográfico em seu contexto histórico de formação.

Os italianos chegaram ao Brasil em número expressivo entre 1880 e 1930, e entre eles estavam muitos artistas e artesãos, mas também civis que apreciavam as belas artes. De modo que, a sua influência nos âmbitos artísticos no período em questão é uma consequência esperada. Ao se alojarem em certas regiões foram trazendo novos estabelecimentos para a cidade, como mercearias e restaurantes. Considerando as estratégias criadas pelos artistas para exporem suas obras, podemos perceber como alguns desses locais vieram a se tornar espaços expositivos quando a cidade ainda não dispunha de locais específicos voltados para esse fim.

As iniciativas artísticas desenvolvidas pela comunidade italiana no período, nos possibilitaram compreender como eles buscavam não só inserir-se, mas também servir de inspiração para o meio artístico naquele contexto. Como nos informa Ana Paula Nascimento:

Uma nova tentativa de organizar um evento coletivo e com frequência anual foi a iniciativa empreendida pela Sociedade Italiana de Cultura – Muse Italiche – na também denominada I Exposição de Belas Artes. [...] foi sediada no Palácio das Indústrias, [...] em maio de 1928. O catálogo do evento traz algumas peculiaridades em relação aos anteriores, como a presença de publicidade de alguns estabelecimentos, possivelmente patrocinadores. Traz ainda informação a respeito dos membros das comissões, em que, ao lado das mais proeminentes figuras de ascendência italiana, estão presentes personalidades que já vinham atuando nos bastidores de diversos eventos relacionados ao campo da cultura desde ao menos a década de 1910. Outro diferencial é a presença de uma página em que os objetivos da Sociedade são enumerados. Percebe-se já as possíveis potencialidades, a partir do enriquecimento de alguns membros da colônia italiana e do interesse em difundir sua cultura no meio local. Com a participação de cerca de 100 artistas e um total de 388 obras, contou, na seção de pintura, de escultura e uma intitulada adjunta (arquitetura, artes aplicadas e decorativas, ferro batido, entre outros). (NASCIMENTO, 2010, p. 80)

Nesta mostra realizada pela Muse Italiche em 1928 – na qual Henrique Manzo figura como um dos organizadores<sup>52</sup> –, alguns nomes presentes são recorrentes nas relações de Tobias no meio artístico no período, de modo que nos suscita imaginar conexões subterrâneas entre eles. Além daqueles que o artista possivelmente encontrara pelos corredores dos Salões Paulista de Belas Artes – como Gastão Worms, Baptista Ferri, Gino Bruno, dentre outros. Tem também aqueles que encontraria por intermédio das reuniões e homenagens realizadas pelo “Grupo Chove no Molhado”, como Angelo Simeone<sup>53</sup>, Adolfo Fonzari<sup>54</sup> e Túlio Mugnaini.

Assim, podemos perceber a relevância e participação que os artistas italianos têm no contexto artístico paulista no geral, e também no contexto em torno de Benedito. Portanto, voltamos nosso olhar para as obras em questão, a fim de contemplar, se possível, os diálogos que cada uma tece com o artista e seu entorno.

### 1.3.1. Henrique Manzo

Nascido em São Bernardo do Campo no ano de 1896, Henrique Manzo foi pintor, cenógrafo e desenhista paulista, formado no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, em 1917. O artista também foi aluno de Alfredo Norfini, pintor italiano já mencionado nesta pesquisa. Seus trabalhos mais notórios são a restauração e pintura do Museu Paulista, da Universidade de São Paulo, mais conhecido como Museu do Ipiranga; e a decoração da Igreja de São Bento, em Marília. Atuou também em cenários para diversas peças teatrais, trabalhando ao lado de Ana Pavlova, Procópio Ferreira, Froes e para a Companhia Elsa Garide.<sup>55</sup>

A obra (Figura 25) a ser analisada encontra-se na Pinacoteca do Estado de São Paulo, tendo sido incorporada ao acervo da instituição no ano de 1993, e por intermédio da doação de Narcizo da Silva Ferreira Manzo. Com a inexistente bibliografia sobre o retrato do artista realizado por Tobias, nos colocamos a tarefa de apresentar brevemente tanto a obra quanto os diálogos que a partir dela pudemos relacionar entre os dois artistas.

---

<sup>52</sup> Consulta on-line do acervo do Museu Paulista USP.

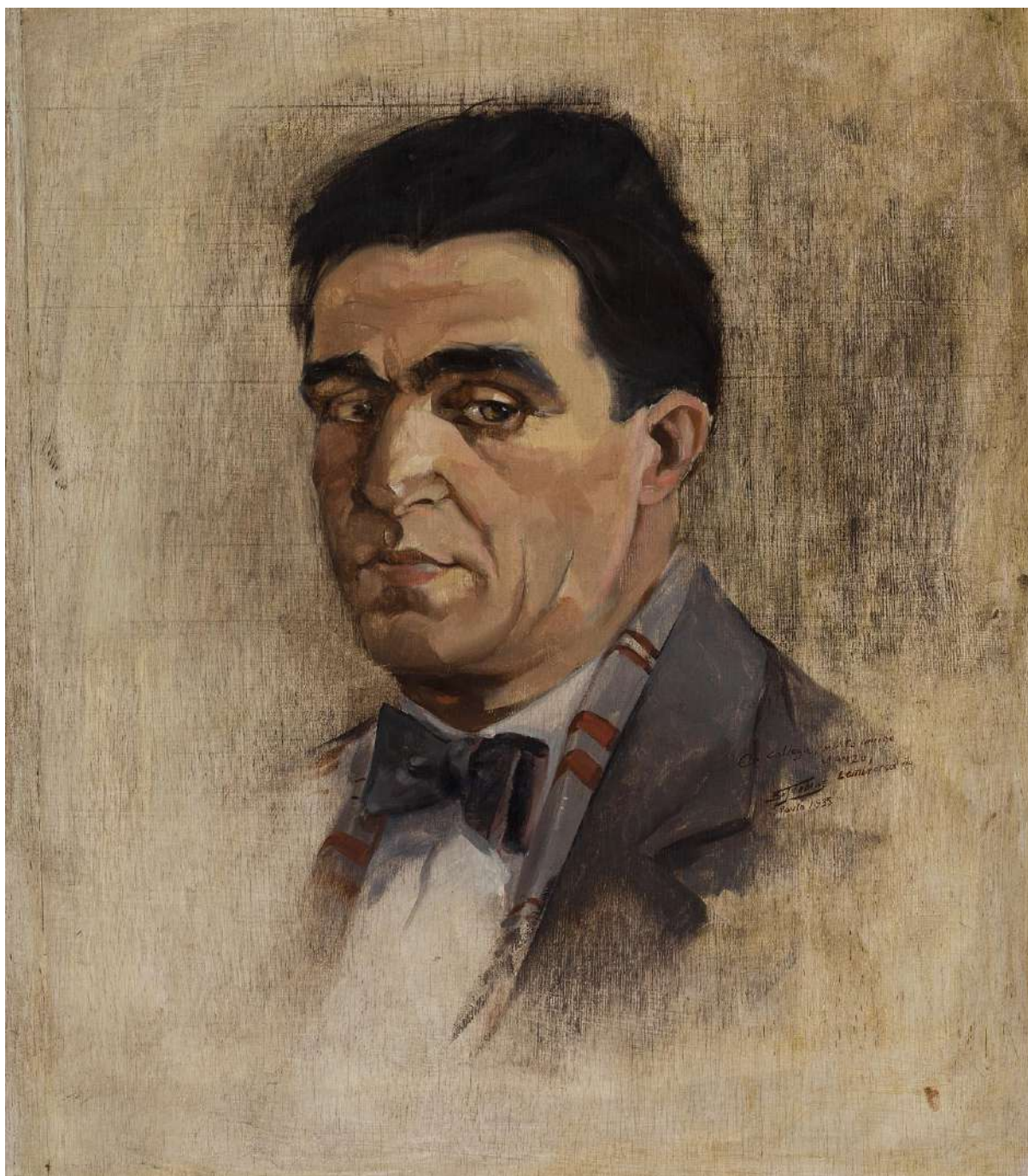
<sup>53</sup> CORREIO de SÃO PAULO. Homenagem aos pintores Tulio Mugnaini e Marques Campão, 1936. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/720216/8828>. Acesso 22 jun. 2021

<sup>54</sup> CORREIO PAULISTANO. Seção Homenagens, 1936. Disponível em: [http://memoria.bn.br/docreader/090972\\_08/14236](http://memoria.bn.br/docreader/090972_08/14236). Acesso 22 jun. 2021

<sup>55</sup> HENRIQUE Manzo. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23316/henrique-manzo>. Acesso 09 jun. 2022. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7



**Figura 25** – Retrato de Henrique Manzo (1935), de B. J. Tobias



Fonte: PINACOTECA (São Paulo, SP)

Começando pelos elementos intrínsecos à produção, vemos que a tela tem uma proposta de acabamento nas bordas que dão ao representado uma centralidade elevada. Não há nenhum outro elemento a ser visto além do busto de Manzo, o vazio da madeira ao redor de sua figura convida nosso olhar a percebê-lo, atentando-nos ao cromatismo do tratamento da pele.

Neste óleo sobre madeira medindo 55 centímetros de altura por 48 centímetros de largura, podemos ver ocupando lugar central na tela o rosto e o início do busto de Henrique Manzo, aos poucos esmaecendo até não ser mais que riscos e restos de tinta sobre a madeira. Daquilo visível da roupa de Manzo é realizado por Tobias com esmero. Mesmo esmero que vemos deslustrar a lapela que se aproxima do pescoço e encontra o que parece ser um cachecol cinza com listras alternadas em vermelho. Cachecol este que vai apagando-se até ser só uns riscos de tinta. Da vestimenta outro detalhe fica com a gravata borboleta de tonalidade escura, muito utilizada na década de 1930 por razão da influência francesa à moda.

O rosto do personagem é de uma seriedade contemplativa, expectante. Algo que é minimamente esperado para a realização de um retrato, supondo este ter sido produzido com o modelo vivo. O olhar de Manzo é cortês ainda que, pelo ângulo em que fora retratado, o seu olho direito esteja um pouco oblíquo, torto, na medida em que devolve seu olhar para o pintor. Com efeito, parece mesmo que a íris ou está incompleta em sua qualidade esférica ou foi deformada com o decorrer do tempo. O nariz vigoroso é proporcional ao rosto de modo geral.

Outro elemento presente na obra é a dedicatória desenhada em próprio punho por Tobias (Figura 25a), onde podemos ler a seguinte frase: “Ao colega, muito amigo, Manzo. Lembranças do B. J. Tobias. S Paulo 1935.” Analisando a sentença de Tobias, consideramos verossímil que a obra se trate de um presente ao amigo, e que a relação entre eles assumia-se num nível relativamente próximo.

**Figura 25a** – (detalhe)



No ano de 1934, Henrique Manzo perdera sua mãe, algo que o deixou doente, provavelmente de tristeza. Realiza então uma viagem com a família para Portugal, onde o artista foi capaz de se recuperar. Ao retornar ao Brasil ocorreu um incêndio em sua propriedade, mas mesmo muito abalado, Manzo, com esforço, devotou tempo e dedicação na recuperação de tudo.

Narciza Manzo, sua esposa, relata que o artista tornou a “pintura seu mundo. Seus companheiros, que tanto gostavam de conversar com ele sobre arte, telefonavam todos os dias. O Manzo era indispensável para os amigos.” (MANZO, 1984, sem paginação) Declaração que harmoniza-se com a existência do quadro realizado por Tobias, ao que tudo indica sem muitos motivos, além da amizade entre os artistas. Professor durante muitos anos na Escola Paulista de Belas Artes, os artistas compartilharam também o apreço pelas temáticas das obras, já que, segundo Narciza, “Manzo gostava de tudo que fosse da natureza, um homem, uma mulher, uma criança ou uma paisagem.” (MANZO, 1984, sem paginação)

Interessante ressaltar que Henrique foi responsável pela realização de diversos retratos de figuras importantes da história da cidade de São Paulo, como o Barão Geral de Rezende, o Dr. Affonso D'Escragno Taunay, José Feliciano Fernandes Pinheiro (Visconde de São Leopoldo), e também de reproduzir diversas localidades importantes da cidade desde o período de sua formação. Toda essa produção referente à memória paulistana encontra-se no Museu do Ipiranga, instituição, conforme já mencionado, que o artista tinha grande proximidade.

Não fomos capazes de localizar nenhum outro retrato de Henrique Manzo realizado por outro artista, o que revela a importância desta produção de Benedito José Tobias. De caráter ímpar na história da arte nacional, apresenta-nos o olhar de um artista sobre esta figura tão importante para a construção do imaginário paulistano nas décadas iniciais do século XX.<sup>56</sup>

Pensando a partir das reflexões aqui apresentadas, buscamos identificar as interseções nas trajetórias dos dois artistas visando exibir, na falta de uma documentação mais explícita, os momentos de contato entre ambos. Para tal finalidade, nos voltamos sobretudo para as exposições, onde por quase 3 décadas os artistas se encontraram.

---

<sup>56</sup> Consta no acervo da Galeria Narciza um autorretrato do pintor Henrique Manzo ao lado de sua esposa Narciza. Reprodução disponível em <https://jaraguasp.blogspot.com/2017/04/revela-opusculo-narciza-manzo.html>. Acesso em 09 jun. 2022



A primeira exposição em que encontramos o nome de ambos na ala dos expositores, é a I Exposição Geral de Belas Artes, realizada no Palácio das Indústrias, no ano de 1922, numa iniciativa da Sociedade Paulista de Belas Artes, instituição na qual Manzo coopera para sua fundação<sup>57</sup>. A mostra de grande escala, principalmente pensando os parâmetros expositivos do período na cidade de São Paulo, contou com quase 300 obras e, como vimos anteriormente, teve participação de importantes nomes do circuito artístico do período.

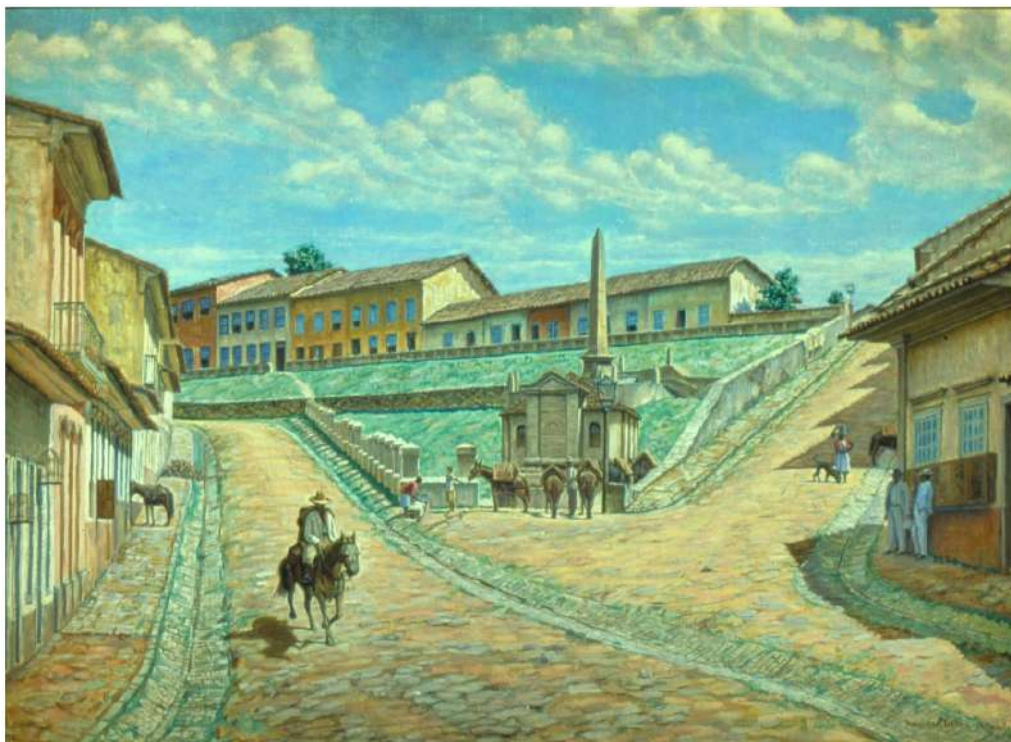
Encontrar-se-iam novamente na homenagem à Gastão Worms, realizada em 1933, em razão de sua viagem de retorno da Europa. Um ano após este provável encontro, os artistas se veriam, pela primeira de cinco vezes, nos corredores e ou nas paredes do Salão Paulista de Belas Artes, exposição que Manzo em diversas ocasiões participa da comissão organizadora. Participaram concomitantemente dos Salões ocorridos nos anos de 1934, 1935, 1937 e 1940.

Sugerimos a razão da participação de ambos nos salões paulistas, assim como sua não-participação nas exposições de cunho modernista, por uma questão estilística. O debate e as segmentações em torno da divisão entre moderno e clássico, entre tradição e ruptura, estavam a todo vapor nesse período. Contudo, daquilo que pudemos observar da produção de ambos os artistas, nenhum se colocou em um lado ou de outro de modo explícito, mas suas produções são de estilo e temática tradicionalmente vinculadas ao denominado como “acadêmico”.

---

<sup>57</sup> Consulta on-line do acervo do Museu Paulista USP.

**Figura 26** – *Pique, 1860* (1945), de Henrique Manzo



Fonte: Museu Paulista (São Paulo, SP)

Outra porta de acesso entre os artistas, por nós considerada, é o interesse pelas paisagens paulistas. Ambos os artistas possuem um número expressivo de paisagens desde o centro urbano contemporâneo ao seu tempo histórico até paisagens campestres de épocas anteriores. Uma convergência desse interesse está nas representações que os dois artistas fazem da praça Piques, ponto de valor histórico e patrimonial para a cidade de São Paulo.

Da obra de Tobias (Figura 7) pouco sabemos sobre suas condições de produção e de circulação, enquanto a obra (Figura 26) de Henrique sabemos que foi “encomendada por Affonso D’Escragnolle Taunay, então diretor do Museu Paulista para compor a sala expositiva dedicada a ‘aspectos antigos da cidade de São Paulo’<sup>58</sup>. Segundo o registro no acervo do Museu Paulista, Taunay enviou ao artista uma fotografia de Militão Augusto de Azevedo, a obra “Paredão do Piques, Ladeiras da Consolação e da Rua do Palha”<sup>59</sup>, para servir ao pintor de São Bernardo como base para a produção da obra.

Produções separadas por exatos doze anos, apresentam-nos diferentes visões do mesmo local. A praça Piques, que já fora local de comercialização de negros africanos nos períodos iniciais da formação e desenvolvimento da cidade de São Paulo, é retratada de

<sup>58</sup> Consulta on-line do acervo do Museu Paulista USP. Disponível em: <http://acervo.mp.usp.br/IconografiaV2.aspx#>. Acesso em 15 jun. 2022

<sup>59</sup> Reprodução disponível em <http://docvirt.com/docreader.net/fotos/83>. Acesso em 03 ago. 2022

ângulos diferentes pelos dois artistas. Enquanto na Piques de 1860, como o título da obra de Manzo faz questão de delimitar cronologicamente, a praça é vista de frente e de certa forma de baixo, aumentando o Obelisco que ocupa lugar central. Na obra de Tobias, por sua vez, a praça é vista de lado e de cima, com os casebres no primeiro plano maiores do que os casarões ao fundo. O Obelisco não é sequer visto.

Decerto que Henrique Manzo foi uma figura importante na trajetória artística de Benedito José Tobias. O interesse de ambos pela natureza, seja na forma de um ser humano ou de uma paisagem, principalmente paisagens paulistas, parece ter sido motivo de aproximação entre os artistas. De toda forma, ainda que com documentação escassa e detalhada da relação entre ambos, acreditamos que conseguimos apresentar de maneira pertinente os pontos de convergência encontrados.

### **1.3.2. Torquato Bassi**

Nascido na cidade de Ferrara, na Itália em 1880, Torquato Bassi muda-se para o Brasil com sua família quando este estava com 13 anos de idade. Aluno de pintura do também artista ítalo-brasileiro Aladino Divani (1878-1928) no Liceu de Artes e Ofício de São Paulo, Torquato Bassi foi um pintor, escultor e decorador. Realiza sua primeira exposição individual aos 27 anos, na Casa Bevilacqua na cidade de São Paulo, para em 1908 ganhar a medalha de ouro na Exposição Geral de Belas Artes no Rio de Janeiro. Muda-se para França no ano de 1913, onde estuda com o pintor francês Jean-Paul Laurens (1838 - 1921) na Académie Julian e convive com Henri-Joseph Harpignies (1819 - 1916) em visitas ao seu ateliê.<sup>60</sup>

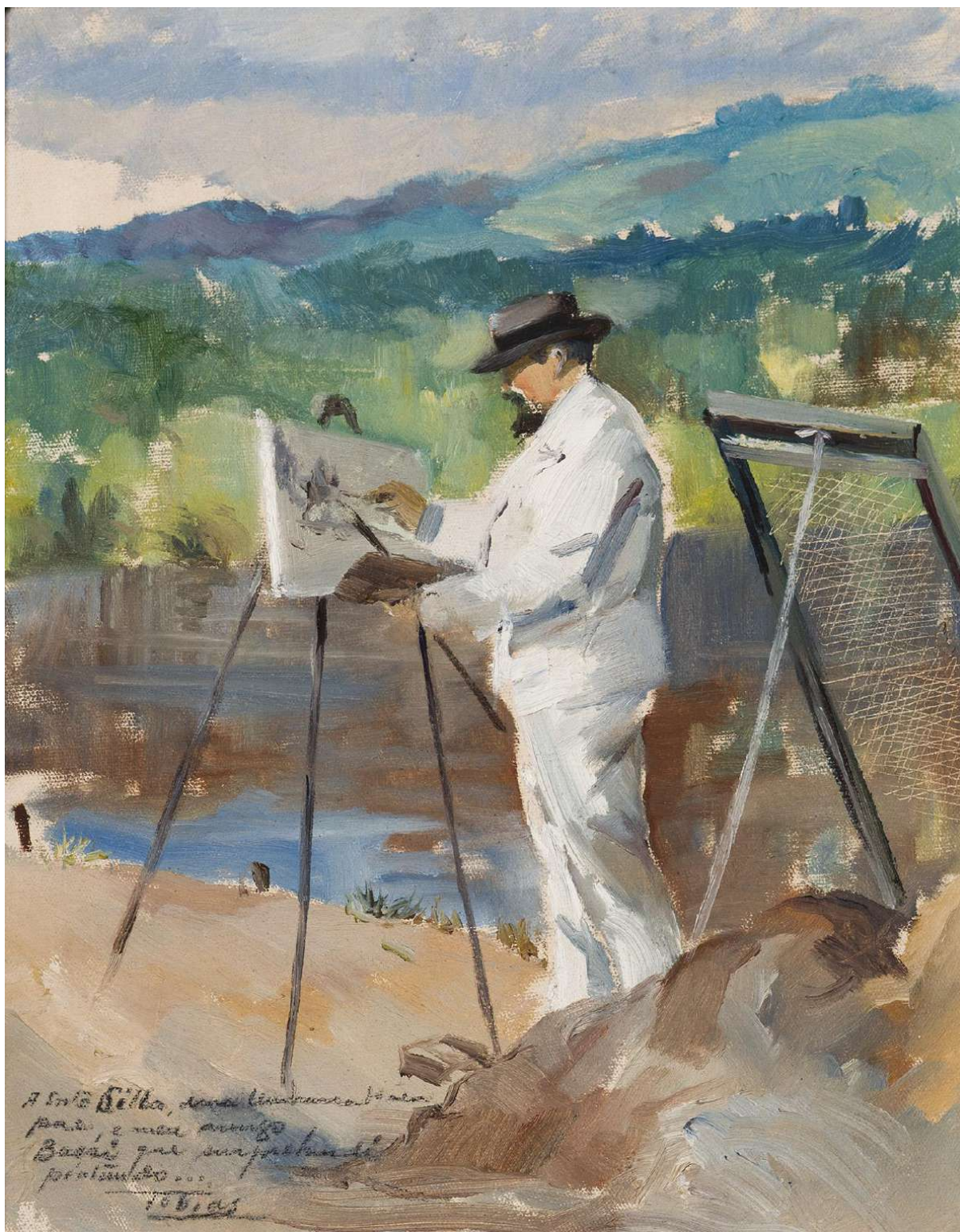
Torquato Bassi é um dos responsáveis pela organização da 1ª Exposição Brasileira de Belas-Artes de 1911, ocorrida no Liceu de Artes e Ofícios. É também o criador do “Grupo Almeida Junior”, em 1937, o qual tinha como artistas participantes Hélios Seelinger, Bernardino de Souza, Marques Campão e os irmãos Dutra. Bassi é um dos fundadores da Associação Paulista de Belas Artes (APBA), em 1942, além de um acurado cenógrafo e pintor de paisagens de reconhecido talento. O artista mostra-se como um grande incentivador dos assuntos e práticas culturais de seu tempo.

---

<sup>60</sup> TORQUATO Bassi. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9687/torquato-bassi>. Acesso 09 jun. 2022. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7



**Figura 27** – *Sem título (Torquato Bassi a beira do rio Pinheiros)* (c.1920-1930), de B. J. Tobias



Fonte: PINACOTECA (São Paulo, SP)

O artista ítalo-brasileiro, conhecido por pintar preferencialmente paisagens e naturezas-mortas, é capturado por Tobias no que parece ser exatamente a produção de uma paisagem. A obra (Figura 27), um óleo sobre tela, ainda que conte e encaminhe todo nosso

olhar para a figura humana no centro, conta-nos também sobre a paisagem. O local, que sabemos pelo título atribuído, trata-se do Rio Pinheiros, que nasce do encontro do rio Guarapiranga com o rio Grande e deságua no rio Tietê. Na época em que foi representado na tela de Tobias, as margens do rio começavam a ser muito ocupadas, sobretudo por imigrantes italianos e japoneses, e o rio comportava competições de nado e de canoa. Hoje, o rio Pinheiros é um grande problema ambiental para a cidade de São Paulo, devido a sua alta poluição.

Nas palavras de Regina Barros, “Nesse registro rápido de uma cena ao ar livre, Tobias demonstra sua habilidade com as cores: a luminosidade que irradia da figura no centro da tela é circundada por tons claros de verdes, azuis e ocres, que conferem grande leveza ao conjunto.” (BARROS, 2007, sem paginação). A referida luminosidade é percebida também pelo intemperante branco do terno de Bassi, que recebe algumas pinceladas em cinza, visando atribuir-lhe certo sombreado. Curioso lembrar, Torquato Bassi é associado por alguns críticos e historiadores da arte ao grupo de artistas que tinham a luz como tema principal de sua produção, sendo inclusive conhecido por “poeta do anoitecer”<sup>61</sup>.

O artista ítalo-brasileiro, tem o braço direito em suspenso. A mão que segura um pincel, é capturada por Tobias nos momentos iniciais de seu contato com a tela, que ainda é predominantemente branca. O rosto do artista não é detalhado a ponto de nos possibilitar uma leitura de sua expressão facial. Somente vemos que direciona para a tela em construção, concentrado no que pretende reproduzir. O chapéu o protege do sol, um acessório muito útil caso sua estadia a céu aberto se estendesse por muito tempo.

A obra de Tobias é realizada *au plein air*, de igual modo à pintura em andamento por Torquato Bassi. Como vimos, a formação de artistas *au plein air* foi algo promovido pela cidade de São Paulo, nas décadas iniciais do século XX, na medida em que o gênero paisagem era, entre 1890 e 1920, o gênero mais consumido e consequentemente o mais produzido pelos artistas. Neste caso em especial

Segundo depoimento de Isolda, a família Bassi morava na esquina da alameda Itu com a avenida Rebouças, no bairro de Cerqueira César, a meio caminho entre o centro e Pinheiros. Certa vez, Tobias teria passado para visitar Bassi. Depois de “um dedo de prosa”, muniram-se de chapéu, cavalete, tela, pincéis e tintas, e convidaram Isolda para acompanhá-los até o rio. A jovem aceitou o convite e acabou sendo testemunha ocular da execução da pintura *Torquato Bassi pintando à beira do rio*

---

<sup>61</sup> TORQUATO Bassi. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9687/torquato-bassi>. Acesso em 09 jun. 2022. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

*Pinheiros*. Ainda de acordo com a filha do artista, nesse dia, como em muitos outros, Bassi vestia um terno de linho branco, impecavelmente passado – conforme se nota na obra.

A partir do depoimento da filha de Bassi, podemos vislumbrar em muito como se deu o desenvolvimento pictórico de Tobias: acompanhando exímios artistas como Bassi, conversando sobre as questões plásticas enquanto realizava obras. A própria espontaneidade da ação contida no relato de Isolda, nos indica a disposição que o artista exibiu em pintar.

No canto inferior esquerdo da tela vemos uma dedicatória realizada em próprio punho por Tobias (Figura 27a). O conteúdo escrito consta: “A Srta. Silla, uma lembrança do seu pae e meu amigo Bassi que surprehendi pintando, Tobias”. O quadro é, portanto, dedicado à filha de Torquato, Isolda Silla Bassi Bruch, “testemunha ocular da realização da obra”.

Em suma, vemos que Tobias era “amigo íntimo de Torquato Bassi – em especial da filha Isolda” (TARASANTCHI, 2005, p. 152), o que nos permite perceber como o pintor paulista esteve próximo de figuras muito relevantes do cenário artístico de São Paulo, no período inicial do século XX. De todo modo, é cativante pensarmos a proximidade entre os artistas e decerto a figura de Bassi incutiu percepções e impressões na trajetória artística de Tobias.

Em termos expositivos, os artistas se encontraram diversas vezes no Salão Paulista de Belas Artes, especificamente em sua primeira, segunda, terceira, quinta e sétima edição. Outros encontros se deram através, sobretudo, das homenagens realizadas para artistas do círculo social de ambos, como no caso das homenagens realizadas pelo “Grupo Chove no Molhado” para Túlio Mugnaini e Marques Campão, no ano de 1936.

Postumamente, ambos aparecem na exposição realizada no Museu da Casa Brasileira (MCB), *Iconografia Paulistana em Coleções Particulares*, realizada em 1998. Dado este que nos possibilita mais uma vez, vislumbrar uma aproximação entre os artistas por uma questão de afinidade temática, assim como sugerimos da relação entre Tobias e Henrique Manzo.

Gostaríamos ainda de propor uma datação aproximada para essa tela. A obra em si ainda não recebeu nenhuma datação e, através do estudo das assinaturas de Benedito José Tobias, temos considerado a possibilidade de que o retrato, que o artista realiza de Bassi, tenha sido produzido no máximo até a década de 1920<sup>62</sup>. Isto porque, do que pudemos

---

<sup>62</sup> Regina Teixeira de Barros, sugere a década de 1930 por conta da presença de “areais e peneiras à beira-rio (registrados à direita, na tela)” (BARROS, 2007)



observar, a partir da década de 1930, o artista assina sob a alcunha de “B. J. Tobias”. Isto nos permite, então, sugerir, ainda que contingentemente, a década de 1920 para a realização desta obra.

Gostaríamos de trazer uma breve comparação da obra realizada por Tobias com a obra de 1874 de Édouard Manet, *Monet Painting on His Studio Boat* (Figura 28). Além da presença em comum de alguns elementos – como o cavalete, o rio, a vegetação – há entre a obra de Tobias e a de Manet uma aproximação quanto à orientação imagética. Percebemos em ambas as produções a velocidade com que o artista imprime na tela à visualidade desejada, nas pinceladas curtas e vibrantes. Outro ponto de interseção sendo o exercício de dominar a incidência da luz na obra realizada ao ar livre. Faz todo o sentido esse enfoque na obra de Tobias, se pensarmos que Bassi faz parte do que a historiografia usualmente toma como pintores temáticos das luzes.

**Figura 27a** – detalhe



**Figura 28** – *Monet Painting on His Studio Boat*, (1874), de Édouard Manet



Fonte: Neue Pinakothek München (Alemanha)

### 1.3.3 Os Seelinger

Helios Aristides Seelinger foi um pintor, caricaturista e desenhista nascido no Rio de Janeiro, em 1878, cuja formação na Escola Nacional de Belas Artes, entre 1891 e 1896, o aproximou dos irmãos Henrique e Rodolfo Bernardelli. Um artista essencialmente versado, Helios viajou diversas vezes para a Europa, por conta própria ou através do prêmio viagem, teve “presença assídua e destacada nas Exposições Gerais de Belas Artes, sem dúvida o maior certame artístico brasileiro da primeira metade do século passado” (VALLE, 2006, sem paginação), chegando a ser nomeado “pintor artístico” do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1930.

Decerto uma figura de peso no contexto artístico brasileiro, durante as décadas iniciais do século XX, Helios, como já mencionado anteriormente, é o fundador e maior incentivador do grupo “Chove no Molhado”, do qual Tobias fazia parte. Nas palavras de Arthur Valle,

Uma carreira um tanto às margens das instâncias oficiais parece ter impelido Seelinger a tirar proveito das outras estratégias disponíveis no campo artístico brasileiro de seu tempo, afim de se manter como pintor. [...] Uma outra estratégia de projeção profissional praticada por Seelinger foi a criação de associações artísticas independentes: tais associações também visavam ampliar o leque de ação dos artistas nacionais para além das instâncias



oficiais e não deixaram de ser significativas em um campo artístico que, ainda que lentamente, caminhava para a descentralização. (VALLE, 2006, p.?)

Sobre essa questão, parece-nos apropriado pensar a adequação de Tobias no grupo paulista, onde a partir das ações e atividades do “Chove no Molhado”, o pintor paulista pode inserir-se e ter contato com uma ampla gama de figuras envolvidas e produtoras do ambiente artístico da cidade de São Paulo no período em questão. Mas a relação entre Benedito José Tobias e Helios Seelinger iria um pouco além.

Segundo relato de Heloisa Seelinger<sup>63</sup>, neta do casal Seelinger, entre os anos de 1929 e 1930 Tobias teria passado um período morando na casa do casal no bairro Pinheiros, de São Paulo. O que torna a relação entre Tobias e Seelinger definitivamente pessoal, e mais ainda se considerarmos que, ao que parece, o próprio Helios não encontrava-se durante o período da estadia do pintor paulista<sup>64</sup>, explicitando a confiança estabelecida entre os artistas.

Helios abre as portas de sua casa, a casa de sua família para Tobias, demonstrando não só um caráter de incentivador cultural, que ele de fato foi, mas também de um homem generoso, que protege e ampara seus amigos. Não sabemos a extensão da ajuda de Helios dada a Tobias, mas certamente Tobias sentiu-se esteado pela ação de Hélios, essa figura tão prestigiada e respeitada no contexto artístico, não só de São Paulo, mas também de todo o Brasil e até mesmo internacionalmente.

Não sabemos as motivações das produções de Tobias, todavia podemos imaginar que além de estima, havia um profundo sentimento de gratidão à família de Seelinger por ter aceitado a estadia do pintor em sua casa. Acrescentando a isto, a paixão pela pintura, o artista, durante o período que passou na casa em Pinheiros, realizou retratos de Wanda Seelinger. Encontramos registro de dois retratos da esposa de Helios, um realizado em 1929 (Figura 29) e, outro, em 1930 (Figura 30).

---

<sup>63</sup> SEELINGER, Heloisa (Heloisa Seelinger). **Helios e Vaninha**. Rio de Janeiro, 13 nov. 2021.

Facebook: Heloisa.Seelinger. Disponível em:

[https://www.facebook.com/story.php?story\\_fbid=1423356658058852&id=100011535934549&scmts=scwspssdd](https://www.facebook.com/story.php?story_fbid=1423356658058852&id=100011535934549&scmts=scwspssdd). Acesso em 30 nov. 2021

<sup>64</sup> Isto porque localizamos no acervo de Helios em construção pelo pesquisador João Brancato – que gentilmente compartilhou conosco os documentos – e a própria Heloisa Seelinger, uma carta de Tobias para o pintor carioca, onde ele fala sobre estar “aqui já verdadeiramente instalado”. Nesta carta, inclusive Tobias explicita a dificuldade que estava passando, ao dizer “espero pacientemente[?] que Deus lembrando-se de mim agora me dê um jeitinho na tão tribulada vida!”.

**Figura 29** – [*Wanda*] (1929), de B. J. Tobias



Fonte: Reprodução Heloisa Seelinger

**Figura 30** – [*Wanda no quintal da casa Pinheiros*] (1930), de B. J. Tobias



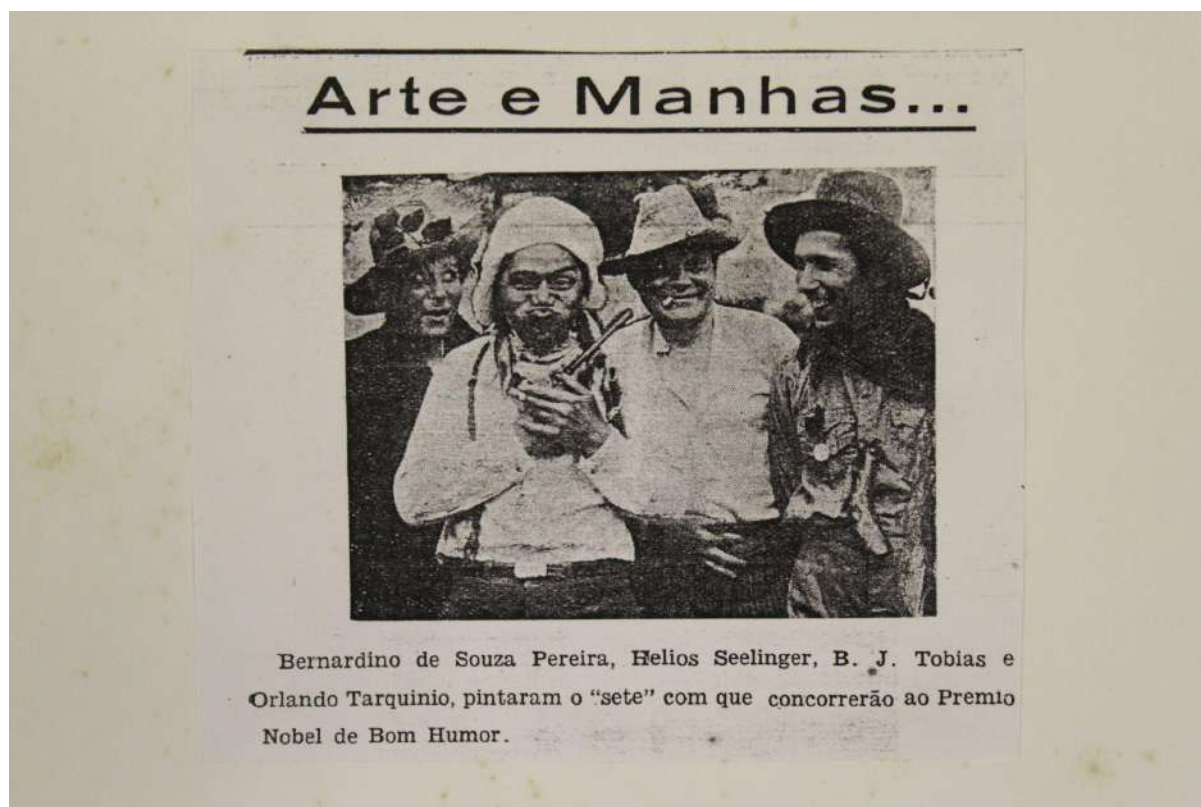
Fonte: Reprodução Heloisa Seelinger

Ressaltamos o ineditismo, assim como no ‘retrato’ de Torquato Bassi, a composição constando o corpo inteiro ou quase inteiro na obra que Tobias faz de Wanda Seelinger em 1930. Na produção de Benedito, daquilo que pudemos contemplar, o número de retratos em que o artista apresenta o retratado de corpo inteiro ou mesmo três-quartos é raro.

Da relação de Tobias com Helios sabemos que este e Torquato Bassi eram os ateliês mais visitados por Tobias. “Quando conhece o pintor Hélio Seelinger, tornam-se amigos e companheiros de farras. Essa é a fase da vida em que [Tobias] produz suas melhores obras.” (TARANSANTCHI, 2005, p. 152). Não sabemos ao certo a data em que os artistas tornam-se amigos, pelas informações apresentadas, delimitamos antes de 1929 como data limite.

Gostaríamos de tornar público também, uma foto (Figura 31) de Benedito José Tobias ao lado de Helios e Bernardino Souza e Orlando Tarquinio, presente no acervo de Helios na PINACOTECA, encontrado e compartilhado conosco por João Victor Brancato. O registro datado de junho de 1937, seria sete anos após o período da estadia de Tobias na casa Pinheiros e a imagem figura como testemunha de uma amizade entre os artistas que se estenderia por muitos anos.

**Figura 31** – Bellas Artes - RJ-anno III-nº 25, junho/1937. SEELINGER, Helios (ACERVO)



Fonte: PINACOTECA (São Paulo, SP). Reprodução João Brancato.

Fato curioso que nos chama a atenção é a não existência – pelo menos não encontrada até o momento – de um retrato de Helios realizado por Tobias. Curioso pois Tobias retratou personagens que não fomos capazes de encontrar ligações tão fortes como Helios ao ponto de retratar sua esposa. O único retrato de Helios que encontramos foi um realizado por Candido Portinari, no início de 1931.

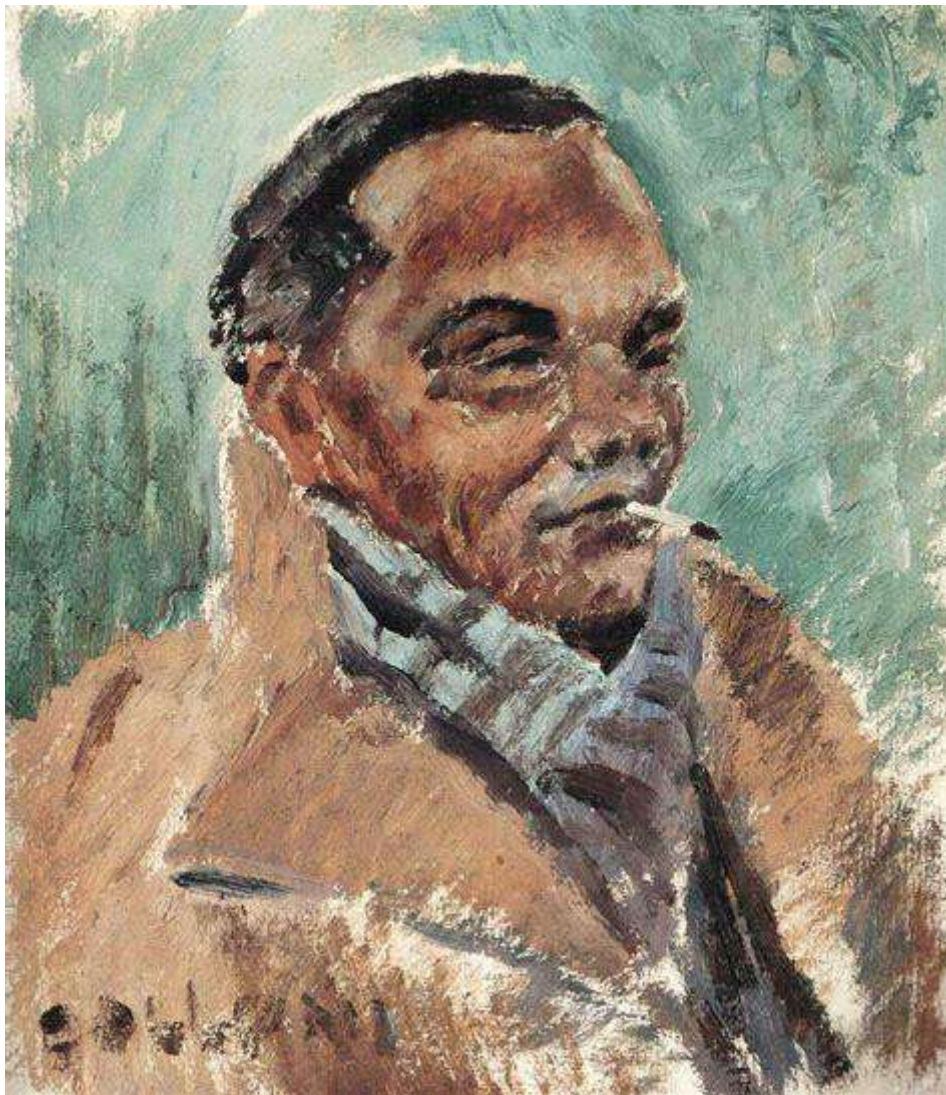
#### **1.3.4. Armando Balloni**

O artista Armando Balloni, nascido na Bolonha - Itália, em 1901, foi um pintor e decorador, que viveu em São Paulo, fixando residência na cidade, a partir de 1926. Cerca de 1937, o pintor passa a integrar o “Grupo Família Artística Paulista”, expondo na 1ª, 2ª e 3ª Mostra do grupo, entre 1937 e 1940. De acordo com o crítico de arte José Armando Pereira da Silva, o Balloni era visto como um artista local. Como muitos italianos que fixaram residência aqui, houve uma atuação tal no campo artístico da região, que eles se tornaram italianos brasileiros (RODRIGUES, 2021, p. 141).

Do pouco que se sabe sobre Balloni, o aproximamos de Tobias, além da obra em si, pelas exposições que ambos participaram. Sem muitas informações sobre um contato mais

próximo nestes eventos, sabemos que eles estiveram com obras expostas no 1º e no 3º Salão Paulista de Belas Artes, em 1934 e 1935. No III Salão, em que Tobias é agraciado com o prêmio pequena medalha de prata com a obra *Zingaros*, Armando Balloni recebe uma menção por obra com título *Natureza*.

**Figura 32** – *Sem título (Retrato de Benedito José Tobias)*, [19?], de Armando Balloni.



Fonte: PINACOTECA (São Paulo, SP)

No retrato de Tobias (Figura 32), sem tinta a preencher totalmente os cantos da tela, as pinceladas são marcantes e visíveis. Numa interação cromática em tons essencialmente com menor intensidade, Balloni empregou a guache sobre papel. A tinta líquida aplicada de maneira menos controlada, remete-nos à técnica de impasto, onde o artista confere certo relevo à imagem, ao mesmo tempo que as formas se misturam de tal maneira que a imagem produzida apresenta-se numa certa fugacidade.



O tom sem brilho e de menor intensidade das cores, opaco, confere ainda uma suavidade à obra, e acentua os tons terrosos da pele e do casaco do personagem representado. O marrom do casaco é duplicado junto ao branco nos pontos a serem iluminados no rosto de Tobias, onde o pintor italiano misturou gradações de tonalidade marrom. Armando Balloni utiliza-se de hachuras na tela, interagindo com os sombreados, e ao cabo, os pontos em branco acabam por funcionar como as divisórias dos objetos: na lapela do casaco com o fundo, do início do cabelo com a pele do rosto. Salvo a transição do cachecol para o casaco, onde o pintor recorre a tinta de tonalidade mais escura, que no fim parece detalhes do próprio cachecol.

O tom esverdeado do fundo abstrato na tela, interrompido apenas pelo cigarro, parece culminar no azul do cachecol. Essas interações, quase inerentes da técnica, apresenta-nos uma fluidez na representação, que através da ordenação cromática possibilita-nos uma interpretação quanto à figuração do artista, em termos gerais, efêmera. O aspecto corrente, de sobremaneira inconcluso, no modo com que Balloni capta Tobias, leva-nos a refletir sobre a forma com que o artista vê o outro artista, de maneira fluida.

Na obra (Figura 32), nada nos indica que Tobias é um pintor, ao contrário, ele parece, ainda que com certa distinção, ser uma figura ordinária daquele tempo. Elegantemente vestido, fumando um cigarro e pensando ou vislumbrando algo que nós não temos acesso, vemos um Tobias não tão jovem mas que conserva ainda seus cabelos escuros.

A escolha de não ser representado com elementos indicativos de sua profissão é algo que incita em nós, historiadores da arte, uma profusão de questionamentos que giram basicamente em torno dos motivos para tal. Interessa-nos aqui pensar sobre o diálogo que essa obra tem com demais produções artísticas que se inserem nesta modalidade de representação. Uma narrativa invariavelmente moderna, na medida em que o artista moderno se apropria de suas múltiplas possibilidades e dessa maneira escolhe não representar-se, ou no caso deixar-se representar, como artista (BRANCATO, 2017).

Trouxemos, a fim de instigar maiores reflexões, um retrato realizado por Balloni de Mick Carnicelli (1893 - 1967) (Figura 33), um outro pintor ítalo-brasileiro que fixa residência no Brasil em 1899 até sua morte. Em oposição à tela que Balloni faz de Tobias, nesta obra podemos ver a tradicional representação de artista. Consideramos a escolha de ser representado da maneira que o foi, tenha partido de Tobias. Decerto, comparar os recursos empregados por Balloni na confecção das duas obras enriquece nossa interpretação das

mesmas, possibilitando principalmente uma compreensão da orientação imagética da obra. Em outras palavras, comparar uma retratação com outra, oferece-nos uma reflexão sobre as escolhas e recursos empregados pelo artista ao realizar a representação de outro artista.

**Figura 33** – *Retrato de perfil de Mick Carnicelli (1923)*, de Armando Balloni.



Fonte: Pinacoteca (São Paulo, SP)

Muito pouco sabemos da relação entre Armando Balloni e Benedito José Tobias. Além das aproximações possibilitadas pelos Salões Paulistas, não sabemos de nenhum outro ponto de contato entre os artistas. Mais uma vez, associamos tal aproximação através da comunidade que Tobias parecia ter mais receptividade, a saber, os pintores italianos que compunham o cenário artístico de São Paulo na época.

#### **1.4. Sistema de Arte ou Reconhecimento**

Chegamos ao fim da última parte do primeiro capítulo desta pesquisa que tem por objetivo apresentar o sistema de arte que esteve inserido Benedito José Tobias, ou, em outras palavras, perceber como ocorreu factualmente o seu reconhecimento enquanto artista. Para tanto, nos voltamos às exposições que o artista participou, bem como aos prêmios que ganhou e de como sua produção é vista e relacionada com o mercado de arte na época.

Alguns dados a serem apresentados nesta seção já foram mencionados no decorrer deste trabalho, mas nosso propósito é refletir sobre o alcance ou não de Tobias como artista a partir de tudo o que foi exposto neste capítulo.

#### 1.4.1 Das exposições e premiações

Mirian Rossi diz, referente as mostras realizadas coletivamente em São Paulo, que “o período que vai de 1890 a 1910 foi inexpressivo: uma estrangeira e quatro nacionais, nas quais participaram artistas de várias nacionalidades, residentes no país, e brasileiros residentes no exterior, destacando-se a Exposição de Belas Artes e Artes Industriais, de 1902.” (ROSSI, 2013, p. 203) Ocorreu na década seguinte um certo aumento nas exposições, mas estas eram geralmente de estrangeiros.

Entre as exposições coletivas nacionais merece ser citado aquele que foi, provavelmente, o mais ambicioso empreendimento para as artes plásticas brasileiras, levado adiante pela iniciativa privada paulista: as *Exposições Brasileiras de Belas Artes*, cujas edições, projetadas para serem anuais, foram realizadas em 1911 e 1912, no Liceu de Artes e Ofícios. (ROSSI, 2013, p. 203)

O anseio artístico vai aumentando em diálogo com as mudanças e desenvolvimentos ocorridos na cidade no período e se comparado com o contexto expositivo do Rio de Janeiro, São Paulo tinha muito o que percorrer. Consoante a isso Ana Paula Nascimento vai dizer que “Na primeira metade do século XX, várias foram as exposições denominadas de ‘primeiras exposições de Belas Artes’, sempre na tentativa de se criar um salão nos moldes do apresentado no Rio de Janeiro.” (NASCIMENTO, 2010, p. 77).

A Primeira Exposição Brasileira de Belas Artes pode ser considerada de fato a primeira iniciativa de um grupo a atrair expositores de vários pontos. Teve lugar em seis salas e galerias do pavimento superior do Liceu de Artes e Ofícios, de 24 de dezembro de 1911 a 31 de janeiro de 1912. Contou com seções de pintura, escultura, arquitetura, artes decorativas, e participação de membros de São Paulo e do Rio de Janeiro. Ao que tudo indica, partiu da iniciativa do pintor Torquato Bassi, que pretendia desde aquele momento a criação de uma exibição anual de artes plásticas na cidade. Foram apresentados cerca de 400 trabalhos. (NASCIMENTO, 2010, p. 78)

Mais de dez anos depois da Primeira Exposição Brasileira de Belas Artes ocorreu a I Exposição Geral de Belas Artes no Palácio das Indústrias na cidade de São Paulo em comemoração do centenário da Independência.

Uma nova tentativa de exposição geral de Belas Artes é feita com a Primeira Exposição Geral de Belas Artes, em 1922. Figurou como um dos eventos das comemorações estaduais do I Centenário da Independência, sendo inaugurada no dia 7 de setembro no Palácio das Indústrias – o que parece ter dificultado a visitação ao evento, devido à localização considerada distante do centro. Contudo, o Palácio das Indústrias continuou a ser uma alternativa muito utilizada, possivelmente por causa das dimensões do edifício, que permitia a reunião de um grande conjunto de obras. Há indícios de que a iniciativa coube à recém-criada Sociedade de Belas Artes de São Paulo. **Figuraram 270 trabalhos, sendo 242 pinturas e 28 esculturas. É importante salientar que, mesmo ocorrendo no mesmo ano que o festival da Semana de Arte Moderna, o evento contou com uma gama variada de participantes – de Pedro Alexandrino a Anita Malfatti e Tarsila do Amaral.** No geral, teve pouca divulgação na imprensa e poucas vendas (cerca de 30 obras). (NASCIMENTO, 2010, p. 79) (grifos nossos)

Os números de obras expostas pode ser contestado, já que no livro *Pintores Paisagistas: São Paulo, 1890 a 1920* Ruth Sprung Tarasantchi vai dizer que a exposição “constava de 279 trabalhos, sendo 270 de pintura e 9 de escultura. Participaram 59 pintores, sendo 35 brasileiros e de origem italiana, 14 italianos, 1 grego, 1 francês, 1 suíço, 1 argentino e 1 japonês.” (TARASANTCHI, 2002, p. 50)

Certo é que a mostra teve expressiva participação de artistas do período, apesar do pouco público por conta da localização do Palácio das Indústrias que ficava afastado e pela falta de menções por parte dos jornais (TARASANTCHI, 2002, p. 50-51). Em reportagem sobre esta exposição encontramos o nome de Benedito José Tobias, referido como Benedito Tobias, figurando entre os artistas com obras expostas, ao lado de artistas já mencionados neste trabalho como Adolfo Fonzari, Bernardino de Souza Pereira, Enrico Manzo e Gastão Worms. Sendo esta portanto a primeira exposição coletiva, conhecida até então, que o artista participa. Na notícia dada pelo *Correio Paulistano* consta ainda que “O público correspondeu ao esforço dos artistas que organizaram a nossa primeira mostra coletiva, ocorrendo[?] à exposição um fino elemento[?] da elite social paulistana.”<sup>65</sup> A última parte sugere, somado à dificuldade de acesso, que o evento parece ter sido de certa maneira mais elitizado.

A próxima exposição em que localizamos a presença de B. J. Tobias ocorreu 12 anos após a I Exposição Geral de Belas Artes, e seria o mais recorrente palco de exibição para a produção de Tobias: o Salão Paulista de Belas Artes. Presente na mostra desde sua primeira edição, o pintor paulista encontra ali um receptivo local de apresentação.

---

<sup>65</sup> CORREIO, Paulistano. 1922 Exposição Geral de Bellas Artes – Inaugurou-se ante-hontem o importante certamen. Disponível em: [http://memoria.bn.br/docreader/090972\\_07/9664](http://memoria.bn.br/docreader/090972_07/9664). Acesso em 22 jun. 2021



Figura 34 – Propaganda do 1º SPBA



Fonte: *Correio de S. Paulo*, 1934

Em 25 de Janeiro de 1934, inicia-se o 1º Salão Paulista de Belas Artes, realizado no prédio da Pinacoteca do Estado, onde funcionava na rua 11 de Agosto, nº 39, a Escola de Belas Artes.<sup>66</sup> A mostra, um esforço de vários setores da sociedade, contou com quase 900 obras expostas entre as categorias de pintura, escultura, desenho, arquitetura e artes aplicadas. Com um total de 242 expositores, o salão foi alvo de muitas críticas, sobretudo no que diz respeito à organização da mostra bem como do regulamento. Segundo um crítico não identificado, o salão contou com uma falta de critério na organização das peças<sup>67</sup>, de maneira que a apreciação da exposição como um todo parece ter sido prejudicada.

O regulamento da exposição permitia que membros do júri de premiação também fossem expositores, criando um certo desconforto nos participantes e público, possibilitando a corrupção nos votos das premiações. Interessante notar que os críticos, quando mais brandos, exibiam uma postura esperançosa quanto à melhoria dessas questões, dizendo que eram motivadas principalmente pela falta de experiência com atividades deste gênero.

Quando mais duras, as críticas diziam não só sobre a organização e realização da mostra de 1934, mas das artes plásticas realizada na cidade de modo geral:

Achamos, porém, que nada adianta, por já ser sabidíssimo, dizer-se que, com ares de grandiloquência e repentina sabedoria, serem as manifestações artísticas de Piratininga **mediocres e pobres de imaginação**; e consequentemente, o primeiro certame oficial de bellas artes em S. Paulo ser um **attestado geral dessa pobreza e dessa mediocridade**, oriundas de nossa civilização semi-colonial, com ausência de gosto colectivo e num regime político individualista e alheio ao papel político da pintura.<sup>68</sup>

<sup>66</sup> CORREIO de S. Paulo, 1933. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/720216/2937>.

<sup>67</sup> CORREIO de São Paulo, 1934. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/720216/3374>

<sup>68</sup> CORREIO de S. Paulo, 1934. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/720216/3471>. Acesso em 15 mar. 2022

Essa crítica parece-nos um tanto injustificada, principalmente pela profusão e desenvolvimento das artes plásticas na cidade paulista, a partir da década de 1920. A segunda edição do salão contou com artistas como Oscar Pereira da Silva, Candido Portinari e Lopes Leão como membros do júri, o que aponta a qualidade com a qual o certame seria julgado, bem como da importância para o reconhecimento de Tobias que seria premiado neste ano.

Na ocasião do primeiro salão de 1934, Tobias, inscrito no endereço Rua Xavier Toledo, 27, apresenta três obras: *Piques* (Figura 7) na seção pintura e reproduzida no catálogo da mostra, e *Cabeça de velho* e *Cabeça de preto*, na seção aquarela e nenhuma das duas foi reproduzida. Apesar de não termos acesso às imagens das obras apresentadas na seção aquarela, pelo título julgamos tratarem de retratos. Interessante tal informação pois nos indica que Tobias apresentava sua produção de retratos neste certame, competitivo e que funcionava como a vitrine das suas habilidades como pintor.

É nos Salões Paulista de Belas Artes que Benedito José Tobias vai receber os únicos prêmios de sua trajetória artística, segundo o que foi encontrado. No II salão, realizado em 25 de janeiro de 1935, Tobias apresenta a tela *Gigantes e Pigmeus* (Figura 13), que foi responsável por conceder ao pintor o Prêmio Prefeitura de São Paulo na seção pintura e até mesmo foi reproduzida no jornal *Correio de S. Paulo*<sup>69</sup> (Figura 35). Nesta segunda edição, porém, Tobias apresenta ainda mais cinco obras, totalizando seis obras inscritas no certame: três na seção pintura, duas na seção desenho e uma na seção pastel.

Na seção pintura, além de *Gigantes e Pigmeus*, o artista expõe *Thesouro da Vovó* (Figura 36) e *Manifestação - Praça da Sé*. Na seção desenho apresenta as telas *Eneida* e *Cybelle*, provavelmente retratos. Na seção pastel apresenta *Bamba*.<sup>70</sup> Segundo regulamento, as obras deveriam ser entregues até dia vinte de dezembro de 1934, o que data as obras apresentadas no certame – ainda que quatro sejam um mistério para nós – no ano de 1934. Nesta edição da exposição coletiva, o endereço registrado por Tobias foi R. Libero Badaró, número 40.

---

<sup>69</sup> CORREIO de S. Paulo, 09 de Fevereiro de 1935. Disponível em <http://memoria.bn.br/docreader/720216/5933>. Acesso em 19 jun. 2021.

<sup>70</sup> Segundo informações publicadas no catálogo da mostra

**Figura 35** – “GIGANTES e pigmeus” de J. Tobias, exposto no II Salão Paulista de Bellas Artes.



Fonte: *Correio de S. Paulo*, 9 de fevereiro de 1935.

**Figura 36** – *Thesouro da Vovó* (1934), de B. J. Tobias



Fonte: Reproduzido no catálogo do II SPBA

Terminada a exposição, que foi definida como “um magnífico certame artístico”, a receber “os nossos melhores pintores, escultores e architectos”<sup>71</sup>, *Gigantes e Pigmeus* ganharia inclusive uma crítica no jornal, assim como o próprio Tobias, realizada por M. F, que acreditamos tratar-se de Mozart Firmeza.

Ainda na sala “Ramos de Azevedo”, deparo um quadro que me sugere algumas considerações sobre seu autor. Ele se chama Tobias: tem valor e precisa ser estimulado pelo salão, cuja finalidade primacial é essa mesma: estimular.

Tobias estes ultimos tempos vem fazendo cousas maginficas, sob o ponto de vista de progresso rápido. Pouco e pouco, vae abandonando o systema de *manchinhas e naturezinhas mortas*, **meros estudos** emfim, para entrar de rijo nas telas, qual “Gigantes e Pigmeus”, em que confirma não sómente uma **sadia personalidade** como tambem uma **rara compreensão da materia**.

Sem dúvida que ainda não atingiu a necessaria maturidade. Por enquanto, revela **tendencias aproveitaveis**, trazendo em seus quadros detalhes que nos autorizam a prever-lhe um futuro victorioso. Veja-se por exemplo o primeiro plano do referido trabalho, nota de cor e de volumes exactos, o que não acontece com “Thesouro de vovó” (colocado na sala em que estamos). Este tem de aproveitavel a pôse decidida e a attitude energica de uma camponeza conduzindo um filhinho ao colo. Tobias naturalmente quis fazer um ar livre: deixou-se enganar pela ilusão exagerada das tintas, abusando principalmente do amarelo, que por si só não dá em absoluto a impressão de que é sol. [...] <sup>72</sup>

A partir da crítica de Mozart podemos descobrir alguns dados sobre a participação de Tobias na segunda edição do salão. A primeira é de que na sala Ramos de Azevedo o artista exibiu na competição duas obras, “*Gigantes e Pigmeus*” e “*Thesouro de vovó*”. O segundo dado é que Tobias era visto, por Mozart Firmeza, como um artista em desenvolvimento, que manifestava um “progresso rápido”. Mas nos questionamos se a fala do crítico de certa forma não infantiliza, ou melhor, minimiza Tobias. O diminutivo das produções de natureza morta poderiam referir-se a sua dimensão diminuta. Mas também poderia tratar-se de uma diminuição da produção de Tobias. A referência a uma sadia personalidade também chama a atenção. Seria esta uma qualidade comum de ser observada nas críticas do período, ou era exclusivo para artistas como Tobias, possuidores de uma *rara* compreensão da matéria? Em sua dissertação de mestrado, João Rossetti Brancato (2018) fala como a crítica de arte brasileira nos anos iniciais do século XX acreditava na relação intrínseca entre a obra e o temperamento do artista, de modo que a obra deveria deixar transparecer sua personalidade. O que nos permite compreender o comentário de Mozart Firmeza como adequado às preocupações do período.

<sup>71</sup> CORREIO Paulistano, 1935. NOTAS de Arte, II Salão Paulista. Disponível em: [http://memoria.bn.br/docreader/090972\\_08/6887](http://memoria.bn.br/docreader/090972_08/6887). Acesso em 19 jun. 2021

<sup>72</sup> CORREIO de S. Paulo, 1935. CHRONICAS sobre o salão, III. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/720216/5878>. Acesso em 19 jun. 2021

Apesar de o crítico e intelectual prever um futuro vitorioso para Tobias, mencionando também as suas habilidades e conhecimentos da matéria, frisa que ainda faltava-lhe atingir a maturidade pictórica. Culmina a crítica com pontuação negativa da obra *Thesouro de Vovó*, na qual o artista foi “enganado pelas tintas”. De fato, ao observarmos todos os pequenos detalhes desta crítica, vemos que no fim, ela parece mais minimizar o fazer artístico, consciente, racional e técnico de Tobias, do que lhe ressaltar alguma qualidade.

Sobre o Prêmio Prefeitura de São Paulo, concedido a Tobias, poucos dados foram encontrados. Podemos identificar que o então prefeito da cidade concede 15:000\$000 réis para ser distribuído na premiação. Apesar de não podermos precisar quanto do valor fora repassado aos artistas individualmente, sabemos que dos mais de 100 artistas expositores, 20 receberam essa premiação. Dentre os premiados, alguns nomes são Torquato Bassi, José Maria da Silva Neves, Angelo Simeone, Aldo Bonadei, Helena Ohashi e José Cucé.

No final do ano de 1935 e início de 1936, inicia-se a terceira edição do salão paulista de Belas Artes. O pintor Tobias recebe com a obra “*Zingaros*”, ao que tudo indica pela única vez em sua trajetória artística, o prêmio de Pequena Medalha de Prata (Figura 37), ao lado de Torquato Bassi e Salvador Caruso (1906-1951). A comissão de premiação era composta por Bernardino de Souza Pereira, Dario Barbosa (1880-1950), Humberto Cozzo (1900-1973), Victor Brecheret (1894-1955) e Wash Rodrigues (1891-1957).

**Figura 37** – Pequena Medalha de Prata, de Salão Paulista de Belas Artes



Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo (São Paulo, SP)



Não fomos capazes, até o presente momento, de encontrar reproduções da obra com a qual Tobias recebe o prêmio, que no ano anterior havia sido entregue para Henrique Manzo e Gino Bruno (1899-1977). Sabemos que além de *Zingaros*, Tobias também apresentou a tela *Errantes*, ambas da seção pintura. Sobre esta última obra, pela titulação, cogitamos a possibilidade de se tratar de uma obra hoje presente no acervo do MAB (Figura 38), na qual estão representados um casal, sentados ao chão com sacos com seus pertences, entre eles um violão. Algumas bananas podem ser vistas sobre o pano claro colocado no chão e na mão direita da figura feminina.

**Figura 38** – Título desconhecido, [19?], de B. J. Tobias



Fonte: MAB-SP (São Paulo, SP)

Sobre a obra *Zingaros*, que confere ao artista o prêmio de Pequena Medalha de Prata, único na trajetória de Tobias. M. F diz

Tobias B. J – E’ um temperamento interessante de artista, e tem mesmo talento. Aos seus dois quadros, porem, falta movimento de conjunto e virtuosismo pictorico. “Zingaros”, que é um quadro bem lançado, e feliz na composição, não tem compreensão e vida no que refere ás figuras, sem nenhum effeito, devido ao

convencionalismo scenographico da technica, onde ademais não ha vibração, alma enthusiasmo.<sup>73</sup>

Pela crítica de MF, descobrimos que ambas as obras apresentam figuras e, apesar do talento do artista com “temperamento interessante”, não possuem virtuosismo pictórico. O que o autor chama de convencionalismo cenográfico da técnica, supomos tratar-se da ordenação das figuras representadas, isso explicaria sua crítica à “falta de movimento do conjunto” segundo o crítico. Não temos como confirmar as colocações de M.F na falta das obras ou de outras críticas. Interessante observar porém que ainda “sem nenhum efeito” ou “vibração”, “alma” e “entusiasmo”, é com *Zingaros* que Tobias ganha o único prêmio deste tipo em toda sua carreira.

Neste evento Helios Seelinger é agraciado com o prêmio Intelligencia, pelo quadro “*Canto do Irapuru*”, um “interessante painel, de motivo bem brasileiro, e no seu conhecido estylo”<sup>74</sup>, mas Tobias, ao lado de mais 17 artistas, também foi concorrente ao prêmio. O critério era que este seria concedido ao artista que apresentasse a obra – pintura, escultura ou arquitetura – de maior cunho nacionalista. O prêmio dado pela Revista Intelligencia, no valor de três contos de réis, foi concedido pelo júri mediante a escolha deste durante o terceiro, quarto e quinto SPBA. No ano de 1935, foi sorteado pela comissão o ramo artístico de pintura para ser premiado<sup>75</sup>.

A mostra contou com um total de 8 mil visitantes, 324 obras de pintura, escultura, arquitetura e artes aplicadas. Segundo a reportagem circulada pelo *Correio Paulistano*, muitas obras foram vendidas, principalmente as de pintura<sup>76</sup>. Isto nos permite conjecturar a possibilidade de que a obra de Tobias apresentada no certame encontre-se hoje em coleção privada.

A partir do III Salão Paulista, a participação de Tobias no evento começa a ficar espaçada. O artista volta a figurar no certame na sua quinta edição entre 1937 e 1938, no qual em 1937 apresenta as telas *Flores*, *Paysagem* e *Porta da Polyclínica* (Figura 152). Em 1938, o artista apresenta mais duas obras na seção pintura: *Tirando sorte* e *Do “Morro”*. Nenhuma

<sup>73</sup> CORREIO, de São Paulo, 1935, 31 de dezembro, p.10. *Pelo Salão a Galope IV*. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/720216/8082>

<sup>74</sup> CORREIO, de São Paulo, 1935, 31 de dezembro, p.10. *Pelo Salão a Galope IV*. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/720216/8082>

<sup>75</sup> De acordo com a regulamentação do Prêmio, as comissões deveriam sortear antecipadamente qual gênero de produção – pintura, escultura ou arquitetura – seria sorteado naquela edição.

<sup>76</sup> CORREIO, Paulistano, 1936. *NOTAS de Arte, III.º Salão Paulista de Belas Artes*. Disponível em: [http://memoria.bn.br/docreader/090972\\_08/10694](http://memoria.bn.br/docreader/090972_08/10694) Acesso em 29 jun. 2021.

das obras foram reproduzidas nos catálogos. Na ocasião desta mostra de 1938, o endereço de Tobias registrado foi Rua Quintino Bocayuva, 54. Endereço que já foi tema de paisagem do artista (Figura 39). Dali dois anos, em 1940, Tobias retorna ao Salão na seção de aquarela com a obra *Marinha - Praia Perequê - Ubatuba*, e também não recebe premiação e nem tem a obra reproduzida. Seu endereço altera-se mais uma vez, para Rua Duque de Caxias, 353.

**Figura 39** – [*Rua Quintino Bocayuva*], [19?] de B. J. Tobias



Fonte: Imagem reproduzida pela casa de leilão Lordello

Benedito José Tobias passou mais de uma década sem participar do Salão. É neste período também que sua diligente presença no circuito artístico de São Paulo começa a ficar mais escassa, mas não inexistente e despercebida. Encontramos menção à participação de Tobias no XIX SPBA, em 1954, inclusive com a obtenção de um Prêmio Prefeitura de São Paulo<sup>77</sup>, porém seu nome não consta na lista de artistas relacionados no catálogo da mostra. Escolhemos portanto, não considerar essa participação.

No XXIII SPBA, realizado em novembro de 1958, Tobias, inscrito sob o endereço da R. Ministro Godoy, 197, apresenta duas obras. Na seção guache apresenta a tela *Barcas Típicas – Bahia*, sem reprodução e paradeiro atual. Na seção pintura apresenta *Favela – Morro do Salgueiro – Rio* (Figura 40), que não foi reproduzida no catálogo, mas no ano de

<sup>77</sup> 19º Salão Paulista de Belas Artes. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento264072/19-salao-paulista-de-belas-artes>. Acesso em: 7 de junho de 2023. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7



2020 passou a integrar a coleção do MASP, obtida através de doação sob recomendação do Comitê Cultural.

**Figura 40** – *Favela - Morro do Salgueiro - Rio* (1958), de B. J. Tobias



Fonte: MASP (São Paulo, SP)

Na ocasião deste salão de 1958, Tobias é agraciado com o Prêmio Prefeitura de São Paulo. Não sabemos por qual das duas obras. Certo é que ambas versavam sobre outras regiões do Brasil, uma de uma favela carioca e noutra a atividade marítima baiana. Esse interesse por outras regiões é percebido em outras produções do artista e é correlata ao próprio interesse do período em geografias além das paulistas.

No início da década de 1960, a Comissão Organizadora do XXV Salão Paulista de Belas Artes, presidida por Carlos Alberto Gomes Cardim, contava com Tobias como

membro, ao lado de João Del Nero (1910-?), Orlando Tarquinio e Luis Morrone (1906-?)<sup>78</sup>. No ano seguinte, Tobias voltava a participar do certame. Não conseguimos encontrar um exemplar do catálogo da mostra para confirmar com qual obra Tobias concorreu. Veremos no ponto 2.4.2 uma obra de Tobias realizada neste ano e dedicada ao Dr. Valentim do Amaral, nome do prêmio que ganha nesta exposição.

Em 1962, Tobias apresenta, pela última vez no SPBA, duas telas na seção pintura. Intituladas *Tranquilidade* e *Resignação*, nenhuma delas foi reproduzida no catálogo e provavelmente encontram-se em coleção privada atualmente. Neste ano, o artista ganhou o Prêmio Ilde Brande Diniz. Sobre este prêmio não conseguimos encontrar nenhuma informação, tendo sido concedido apenas à Tobias, neste ano. Sabemos que nos SPBA, alguns patronos se disponibilizavam a propugnar prêmios às edições. Possivelmente, Ilde Brande Diniz, assim como Dr. Valentim do Amaral, fossem prêmios contextuais das referidas edições.

Mesmo tendo contato com pintores que participavam de exposições em outras instituições e grupos, como o Grupo Almeida Junior e a Família Artística Paulista, Tobias não aparece em nenhum registro dessas mostras. O pintor produziria e participaria do Salão até os últimos anos de sua vida. Decerto que foi nos corredores do Salão Paulista de Belas Artes que Benedito José Tobias encontrou um local receptivo a sua produção.

Do que podemos conjecturar a partir das titulações, apresentou tanto paisagens, quanto retratos e naturezas. Variando nas seções de pintura, aquarela, guache, desenho e pastel, o artista apresentou diversas técnicas e temas nos salões que participou. Percebemos como sua produção, de modo geral, estabeleceu certo diálogo com as especificações estéticas do evento. Ainda que em alguns anos não tenha ganhado prêmio algum, suas obras foram muitas vezes aceitas no certame, indicativo dessa concordância entre sua produção e o salão.

Apresentamos, a fim de tornar tais dados mais visuais, uma tabela (Tabela 4) referente às participações de Tobias nos SPBA e na I Exposição Geral de Belas Artes (1922), relacionando, os anos de participação, as obras apresentadas e a premiação obtida.

---

<sup>78</sup> DIÁRIO, da Noite (SP), 1960. XXV Salão Paulista de Belas Artes. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093351/60427>. Acesso em 02 jan. 2021.

Tabela 4 - Exposições coletivas com participação de B. J. Tobias

EXPOSIÇÃO	DATA	OBRA	PREMIAÇÃO
I Exposição Geral de Belas Artes (Comemorativa do Centenário da Independência, Palácio das Indústrias)	06.09.1922 - 09.10.1922	?	-
I Salão Paulista de Belas Artes	25.01.1934 - 02.1934	“Piques” (pintura); “Cabeça de velho” e “Cabeça de preto” (aquarela)	-
II Salão Paulista de Belas Artes	25.01.1935 - 24.02.1935	“Thesouro da vovó”, “Gigantes e Pigmeus”, Manifestação - Praça da Sé” (pintura); “Eneida” e “Cybele” (desenho) e “Bamba” (pastel)	Prêmio Prefeitura de São Paulo (seção pintura) com a obra “Gigantes e Pigmeus”
III Salão Paulista de Belas Artes	14.12.1935 - 01.1936	“Errantes” e “Zingaros” (pintura)	Pequena Medalha de Prata com a obra “Zingaros”
IV Salão Paulista de Belas Artes	04.1937	“Paysagem”, “Porta da Polyclínica” e “Flores” (pintura)	-
V Salão Paulista de Belas Artes	1937-1938	“Tirando a sorte” e “Do Morro” (pintura)	-
VII Salão Paulista de Belas Artes	17.12.1940	“Marinha - Praia Perequê - Ubatuba” (aquarela)	-
XXIII Salão Paulista de Belas Artes	11.1958	“Favela - Morro do Salgueiro - Rio” (pintura) e “Barcas Típicas - Bahia” (guache)	Prêmio Prefeitura de São Paulo
XXVI Salão Paulista de Belas Artes	1961	?	Prêmio Valentim Amaral
XXVII Salão Paulista de Belas Artes	11.1962	“Tranquilidade” e “Resignação” (pintura)	Prêmio Ilde Brande Diniz

### 1.4.2 O mercado de arte e Tobias

Visando completar os quatro círculos do reconhecimento tal como apresentado por Alain Bowness, nos voltamos para o terceiro ciclo, a saber, da relação entre o artista e o mercado. Nesta subseção realizamos uma análise e reflexão quanto ao mercado de arte do período, a fim de compreender como pode ser descrita e interpretada a produção de Benedito José Tobias em sua relação com o consumo de arte da época. Ou seja, apresentar os fundamentos sócio-mercadológicos estabelecidos ao redor da produção artística realizada pelo pintor. Buscamos apresentar também tais relações entre Tobias e mercado artístico na contemporaneidade, na medida em que compreendemos a importância de ser percebido e refletido a inserção do artista no sistema de arte atual.

O mercado de arte aqui abordado pode ser compreendido por aqueles responsáveis e envolvidos na circulação e até mesmo enredados na aparição de obras do pintor e um público, geralmente, privado. Conforme apontado por Michael Baxandall (2006, p. 88) compreendemos o mercado como uma “relação [na qual] dois grupos de pessoas [produtores e consumidores] têm liberdade para fazer escolhas que interagem entre si”. Esse grupo é composto por colecionadores, marchands e galeristas, bem como os próprios artistas. Tentamos apresentar formulações de conhecimento quanto a esta questão, tanto concernentes ao tempo presente do artista e quanto atualmente, isto é, visamos demonstrar qual foi a relação do artista com o mercado quando em vida, e qual a relação do artista e suas obras com o mercado hoje em dia.

Ana Maria T. Cavalcanti (2019) diz que no início do século XX no Brasil, a partir de um “sistema de arte que se fortalece no correr do século XIX, cada artista deveria conquistar possíveis compradores de suas obras. Os pintores não tratavam mais com um mecenas particular do qual conheciam os gostos e as preferências.” (CAVALCANTI, 2019, p. 55). Tal informação nos auxilia a conjecturar sobre as dificuldades em encontrar registros documentais das transações realizadas em torno de ou por Benedito José Tobias. Pois conforme apontado por autores que trabalham com o tema, caberia ao artista realizar as negociações.

Morgana Viana (2020) aponta ainda como os salões e as exposições – particulares e coletivas – funcionam como uma importante forma de exibição das habilidades artísticas dos

pintores naquele período. Vemos como recai no artista a responsabilidade de vender sua produção. Segundo Ana Paula Simioni

[...] ser um artista moderno exige, portanto, e cada vez mais, investir na construção de si como criador. Tal processo é complexo, e envolve, por certo, habilidade de realizar obras que sejam percebidas como tais, legitimadas, sancionadas e valorizadas por um conjunto de agentes atuantes e importantes no meio artístico, tais como escritores, críticos, mecenas, colecionadores, galeristas, museus. Essa habilidade diz respeito não apenas a responder, satisfatória ou magistralmente, às convenções de seu meio, mas também envolve outros tipos de competência como a de se fazer ser percebido como artista, o que exige, cada vez mais, num regime vocacional, a construção da própria vida como uma vida de artista. (SIMIONI, 2018, p. 37)

No caso de Tobias, essa construção de si não se dá tanto na confirmação do seu aspecto criador – por exemplo, com retratos de ateliê, com paletas e pincéis. Conforme vimos no decorrer deste capítulo, é sobretudo, a partir da articulação e envolvimento com outros artistas e associações artísticas que Tobias reforça seu nome no mercado de artes. Sua participação nos salões paulistas é também uma importante vitrine para seu trabalho. Tal chave de leitura é corroborada pela observação feita por Baxandall (2006) a respeito das moedas de trocas disponíveis nesse mercado, especificamente entre os pintores e a cultura. Segundo o autor tal moeda “inclui a aprovação das pessoas [...], habilidades visuais adquiridas numa prática informal, novas amizades” (p.88). Além, é claro, do dinheiro.

No sistema de arte início do século XX, a responsabilidade de divulgar as suas mercadorias cabia ao artista. De modo geral, havia três maneiras especialmente importantes para se realizar esta tarefa: em primeiro lugar, as exposições coletivas; em segundo os marchands ou negociantes; e em terceiro a grande imprensa (BAXANDALL, 2006). Ana Paula Nascimento menciona como no início do século XX em São Paulo os locais de exposições disponíveis para os artistas variavam entre hotéis, vitrines de lojas, bancos, sede de jornais, teatros e cinemas. A autora diz ainda que

Grande parte das exibições contava com um número considerável de visitantes e de vendas, e muitas eram organizadas pelos próprios autores das obras, sendo a comercialização dos trabalhos um dos principais objetivos. Normalmente ocorriam na região do **Triângulo Histórico**, concentrados em especial nas ruas São Bento, Direita e XV de Novembro, e as obras eram apresentadas freqüentemente seguindo os **padrões dos salões de belas artes**. (NASCIMENTO, 2010, p.74)

No ano de 1916, o jornal *A Gazeta* vai publicar a notícia TRABALHO ARTÍSTICO, no qual lemos “Vimos hontem, no ateliér do distincto pintor Benedicto J. Tobias, um bello retrato a crayon do fallecido senador Pinheiro Machado. Esse quadro vai ser exposto numa das vitrinas do triângulo central.”. A partir desta notícia algumas informações nos são

interessantes. A primeira delas acerca da afirmação do atelier de Tobias, localizado no bairro da Lapa. A informação atesta também para essa criação do artista como pintor. A segunda é a destinação de um dos retratos produzidos pelo pintor: uma vitrine do triângulo central.

Associando a notícia com a informação dada por Nascimento, de que por exemplo na vitrine da Casa Garraux<sup>79</sup>, “Muitos artistas expuseram pinturas, especialmente retratos, em suas vitrines desde a década de 1870 até pelo menos 1929.” (NASCIMENTO, 2010, p.75), cogitamos a possibilidade de que o destino de esta – e porventura outras obras de Tobias – tenha sido exposta nesta ou em outra vitrine da região.

Quanto à obra não sabemos. Em se tratando de retratos de políticos não encontramos nenhum registro. Foi leiloado em março de 2010 pela casa de leilão Tableau Artes e Leilões, uma obra intitulada *Figura* (Figura 41), na qual vemos um homem de terno, num escritório a assinar algum documento. Esta foi a obra com uma visualidade mais próxima daquelas encontradas em retratos de políticos. Não sabemos, contudo, se de fato é esta a obra referenciada na notícia do jornal. No periódico consta que trata-se de um retrato a crayon, técnica bem distinta de um óleo sobre tela, técnica na qual a obra leiloadada na década passada foi apresentada.

---

<sup>79</sup> Segundo a autora alguns dos principais locais utilizados como pontos de exposição eram: “Espaços utilizados com grande frequência ao longo de todo o período estudado foram a Casa Garraux, a sede do jornal Correio Paulistano, a Fotografia Henschel, a Casa Volsack, a Casa Paul Levy, o Banco União, a Confeitaria Paulicéia e o Salão Progredior, a Casa Aguiar, a sede do jornal O Estado de S.Paulo, o Clube Internacional, o Liceu de Artes e Ofícios, o Banco Constructor, a Galeria de Cristal, a Casa Verde, a Casa Bevilacqua, a Rotisserie Sportsman, a Casa Aurora, o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, o Grande Hotel, a Casa Freire, o Salão Mascarini, a Casa Di Franco, a Casa Mappin, o Palacete Prates, a redação da revista A Cigarra, a Casa Editora O Livro, o Clube Comercial, a Câmara Portuguesa de Comércio, a redação da revista A Vida Moderna, o Teatro Boa Vista, o Cinema Central, a Casa Metrópole, a Casa Byington, a Casa Sotero, a Galeria Jorge, o Palacete Palmares, a antiga Delegacia Fiscal, o antigo Edifício do Correio, a Galeria Blanchon e o Palácio das Arcadas.” (NASCIMENTO, 2010, p. 75)

**Figura 41** – [*Figura*], [19?] de B. J. Tobias



Fonte: Imagem reproduzida pela casa de leilão Tableau Artes e Leilões

Durante a década de 1920 os elementos apreciados pelas classes mais abastadas na cidade de São Paulo eram sobretudo as decorações francesas, adquiridas através das viagens anuais realizadas ao país europeu. Com a Segunda Guerra Mundial, associada à crise financeira de 1929 entre outros motivos não tão factuais, “o gosto do brasileiro transformou-se e os potentados passaram a interessar-se pelo nosso barroco e por todas as peças usadas no tempo colonial” (NÓBREGA, 1984, p.183-184).

Observando a afirmação de José Carlos Durand (2009) de que

Com efeito desses processos, as vilas e lugarejos do Brasil colonial caíra no campo de interesse dos próprios pintores, que começaram a visitá-las cada vez mais sistematicamente. Não são raros aqueles que, entre os anos trinta e quarenta, incursionaram às cidades históricas de Minas Gerais, a Parati, Olinda e sítios congêneres, a fim de figurar em tela, papel, madeira ou pedra-sabão as linhas de sua arquitetura e de seu urbanismo, ou as curvas de sua talha e de sua escultura. (DURAND, 2009, p. 95-96)

Podemos perceber o processo de valorização cultural das cidades e regiões com elementos arquitetônicos e mobiliários coloniais, novo objeto de desejo do gosto das classes altas. Interessa-nos pensar os modos que esses processos ecoaram no campo artístico, sobretudo das artes plásticas. Isto porque uma das obras de Benedito José Tobias presentes no MAB, datada de 1940, parece ter certa vinculação com tais questões.

A tela “Ouro Preto” (Figura 42), traz a representação de uma das vilas coloniais mais importantes do Brasil Colonial. Esta e outras vilas foram ponto de investida de viagens de

modernistas, tornando-se muito valorizadas tanto por artistas quanto por figuras de renome social e turistas. A valorização e consagração desses sítios enquanto representativos da dignidade artística e cultural do período barroco brasileiro, foi de tal maneira intensificada, que, no caso de Ouro Preto, acabou “por definir uma certa ‘*vocação estética*’ da cidade’.” (DURAND, 2009, p. 97)

**Figura 42** - *Ouro Preto* (1940), de B. J. Tobias



Fonte: Obra em exposição permanente no MAB. Reproduzido pela autora

Olhando para a obra, uma aquarela sobre cartão, podemos ver o enfoque do artista nos elementos arquitetônicos da cidade. Confere também destaque a flora apresentada na verdejante encosta que cinge as construções, as ruas de paralelepípedos, nos casarios e telhados, na igreja no topo do morro a lançar sobre as ruelas da vila seu olhar sacro.

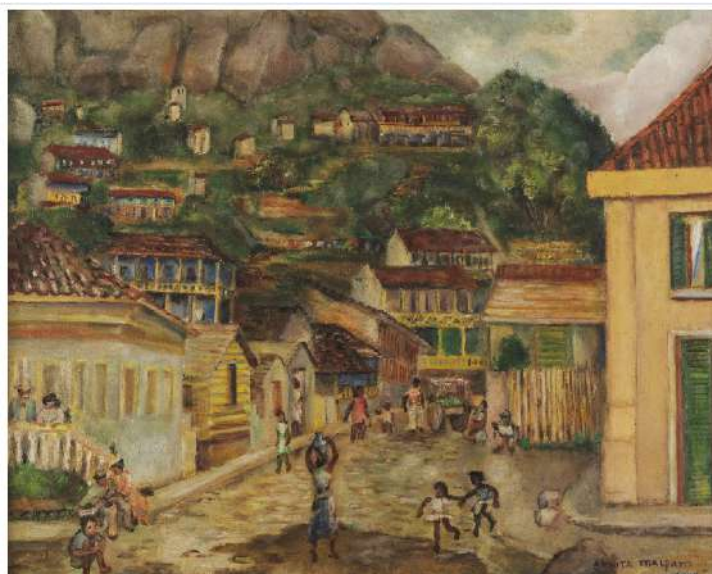
A cidade convertida em “temática plástica” (DURAND, 2009, p. 97) é representada por Tobias esvaziada de figuras humanas. A sombra que uma casa lança à rua, nos faz pensar tratar-se ou do nascer do sol ou do pôr do sol. De todo modo, parece-nos que o pintor apresenta-nos Ouro Preto por suas qualidades e fatores arquitetônicos, ou mais provável – pela sua vasta produção do gênero – por seu apelo paisagístico.

Pensando na relação entre a valorização desse sítio e as artes plásticas, sugerimos uma comparação entre a produção de Tobias e a obra *Paisagem de Ouro Preto, MG* (1948), de Anita Malfatti (Figura 43). Enquanto na tela realizada por Tobias vemos apenas uma rua



relativamente plana, com uma sugestão de caminho entre a relva que parece terminar na igreja no alto do morro, na obra de Anita podemos perceber as diversas ruas a ressaltar o relevo íngreme da região. O uso das cores também é algo que as obras apresentam divergências, já que na obra de 1948 vemos cores mais vibrantes como o azul e o amarelo. Ao passo que na produção de Tobias, além do verde do mato a única cor mais vibrante presente no quadro é o vermelho dos telhados.

**Figura 43** - *Paisagem de Ouro Preto, MG (1948)*, de Anita Malfatti



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

De certa maneira, o ângulo escolhido pelos dois artistas parecem apresentar duas relações distintas com a região. Enquanto na obra de Tobias poderíamos dizer que a visão é de quem chega na cidade, como se o que o espectador contempla fosse a entrada imediata da vila, na obra de Anita Malfatti a sensação que temos é de estarmos no centro, com a visão do núcleo da cidade.

Vemos como a produção de Tobias estava, de certa maneira, atrelada às demandas e incursões do mercado e gosto dos consumidores. Parece correto afirmar que o artista, na medida em que viveu do que ganhava com sua produção, realizava obras que estavam de acordo com os gostos e estéticas dos clientes. Sua produção encontra-se grande parte em coleção particular, o que por sua vez, nos sugere também a sua aceitação neste gosto privado. Tal consideração é corroborada pela afirmação de Ruth Sprung Tarasantchi (2005) de que “A burguesia da Lapa, bairro onde vivia, encanta-se com seus primeiros trabalhos, incentivando-o com novos pedidos.” (p. 152). Pedidos este não apenas de paisagens, mas

também “figuras de negros, pequenas telas nas quais fixa graciosamente cabeças de crianças negras, muito apreciadas pelos colecionadores.” (TARASANTCHI, 2005, p. 152)

No contexto atual, Tobias tem presença forte nos leilões. Suas obras de coleções privadas vão sendo ofertadas pelas casas de leilões, na medida em que vai ficando mais conhecido. Mas, conforme vimos anteriormente, ainda na década de 1980 o artista já começa a aparecer nos leilões paulistas.

Conversando com alguns galeristas com grande quantidade das obras do Tobias, estas foram encontradas por duas vias: pessoa física que tinha obras do artista e a família decide vender ou suas obras são encontradas nas feiras de antiguidades de alguns bairros da cidade. Na feira do Bexiga, por exemplo, diversas obras do artista já foram encontradas. Inclusive, região próxima da casa do falecido Emanuel Araújo, sendo este local de origem de algumas das obras que o curador possuía do artista. A casa de leilão Francesco Budano Júnior também relata que algumas obras do artista foram encontradas nesta feira.

Um dos responsáveis pela propriedade de mais de cinquenta obras do artista, relata que as obras anteriormente pertenciam a um senhor da elite paulista de décadas passadas, que tinha grande apreço pelas paisagens históricas paulistas realizadas por Tobias, tendo adquirido elas diretamente do pintor. Quanto este cliente de Tobias faleceu, a família procurou a galeria para vender as obras.

Estas histórias nos levam a considerar quanto da produção do Tobias ainda está por vir a público. Na medida em que produziu a vida inteira, e de certa maneira, precisava desta produção para sobreviver, é certo que as obras que conhecemos do artista são apenas a crista de um profundo iceberg. Nesta pesquisa, por certas limitações, não conseguimos, por exemplo, mapear mais profundamente a produção do artista que está na cidade de Jundiaí, região na qual o artista residiu durante quatro anos. Uma produção ininterrupta como a de Tobias e que não foi documentada como muitas outras dessa magnitude, torna complexa uma apreensão integral de sua extensão. Mas consideramos que dentro das circunstâncias aqui propostas e alcançadas, conseguimos apresentar um pouco da atuação de Tobias no mercado artístico.

A partir do que foi apresentado neste primeiro capítulo, pudemos perceber como Benedito José Tobias esteve inserido na história da arte nacional. Um pintor de talento, cuja

trajetória nos permite entrever uma forma de inserção de um artista negro no sistema das artes plásticas, no período em que viveu e no presente.

Pudemos acompanhar sua aparição na história da arte, a sua participação póstuma em exposições e sua presença nos grandes museus de artes plásticas do Brasil. Percebemos também a sua ausência nos compêndios e as poucas aparições nos textos e pesquisas sobre pintores negros.

Foi apresentado de maneira original e inédita a trajetória de Benedito José Tobias, ou José Benevenuto Tobias<sup>80</sup>, sobretudo nas décadas iniciais do século XX. Evidentemente, a pesquisa é apenas um começo, mas do que já foi encontrado pudemos perceber como o artista foi um agente ativo na construção do seu lugar social no mundo artístico do período estudado. Assim, acreditamos que conseguimos apresentar os indícios encontrados do percurso iniciado pelo pintor na história da arte nacional. Isto é, de expor as negociações e estratégias lançadas por Tobias a fim de ser compreendido por seus pares enquanto artista.

---

<sup>80</sup> Sobre a questão da nomeação, vale ressaltar que escolhemos manter o uso do nome artístico Benedito José Tobias no decorrer desta pesquisa para se referir ao pintor.

## Capítulo 2. Retratos individuais

Quando o assunto são retratos, tende-se a falar dos retratados como o principal componente dessas obras. Em muitos casos, de fato, eles são. A semelhança e, por conseguinte, a identidade propiciada por este gênero, permitem aos olhos daqueles que os observam, circularem por estes e outros diversos conceitos tão caros ao pensamento da história da arte, da psicanálise, da filosofia, e tantas outras áreas do saber científico humano.

A fixação da fisionomia num suporte, seja ele tela, folha de papel ou escultura, sempre foi sinônimo de distinção, dotando a atividade de uma ímpar importância social (LEMOS, 1983, p.53). Individualizar um eu, separa-o dos demais. O retrato torna o retratado dissemelhante. Curiosamente ou não, um dos aspectos mais debatidos na história da retratística é a semelhança.

Falar daquilo que nos une enquanto espécie – individualidade, características físicas, posições sociais, expressões, emoções – é falar daquilo que igualmente nos separa. Tradicionalmente os retratos eram um gênero reservado a indivíduos que gozavam de certo prestígio social. No livro considerado por muitos o primeiro tratado da retratística, *Do tirar polo natural*, “consta que só reis, príncipes ou pessoas de grande mérito devem ser retratados” (DIAS, 2011, p.18). E observando a produção de retratos de modo geral, parece que por muito tempo sua concepção foi acatada.

Mas não é sobre esse tipo exclusivo e renomado de retratos que se dedicou Benedito José Tobias. A produção retratística realizada por este artista, como veremos no decorrer deste capítulo, esteve sumariamente voltada para a representação de pessoas comuns, que se aproximam sobremaneira do desconhecimento.

Decerto que na história da arte de modo geral, é normal a existência de retratos em que sua identificação já desaparecera. Num texto acerca do poema “Retrato de um desconhecido”, de Jorge de Sena, em que o poeta discorre sobre a obra *Retrato de um jovem cavaleiro* (Figura 44), José A. C. Bernardes vai comentar que

[...] o poeta sugere ainda que **as coordenadas de identidade não determinam a valia do objeto artístico nem condicionam o efeito que ele pode ter em quem o aprecia.**

Deste modo, as perguntas que coloca a seguir como que suspendem a ponderação abstrata que vinha sendo feita e instituem uma nota de cumplicidade com a maioria dos observadores, normalmente interessados em apurar a verdadeira identidade do jovem cavaleiro: “Quem era? Qual o nome?” A resposta é enfática: “Não sabemos nada, inteiramente nada”. **Tudo o que existe é o retrato e já não o retratado.** (BERNARDES, 2019, p. 109) (grifos nossos)

**Figura 44** - [*Retrato de um jovem cavaleiro*], data desconhecida, autor desconhecido



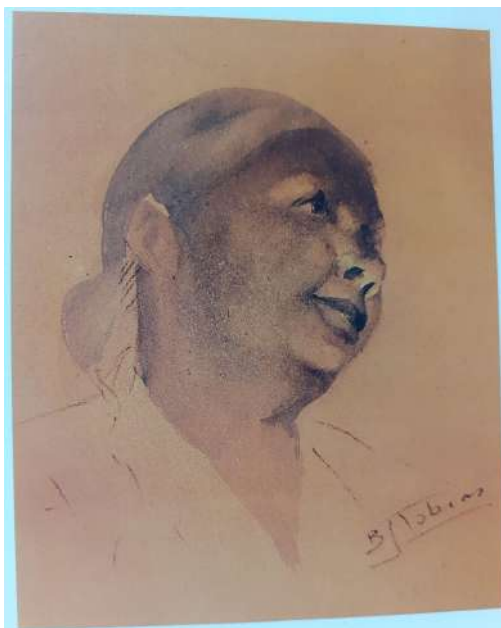
Fonte: Museu Nacional de Arte Antiga (Lisboa, Portugal)

Semelhante é o caso da produção de Benedito José Tobias. Apenas um dos retratados, além daqueles apresentados no primeiro capítulo desta pesquisa, nos concede uma pista mais veemente sobre sua identidade. Trata-se da obra atribuída *Retrato da mãe do artista* (Figura 45), da qual nem mesmo essa identificação/denominação é de todo confiável<sup>81</sup>.

---

<sup>81</sup> A denominação, segundo a pesquisadora do MAB Joyce Farias, tem chance de ter sido realizada por colecionadores e não dispõe de informações primárias ou secundárias que a confirmem ou neguem.

**Figura 45** - [Retrato da mãe do artista?], [19?] de B. J. Tobias



Fonte: Registro fotográfico, realizado por Thayná Silva, do catálogo *Negros Pintores*

Na ocasião do II SPBA, Tobias apresentou dois quadros na seção desenho (conforme vimos na seção 1.4.1), cuja titulação é conhecida. Porém, não sabemos a quais quadros fazem referência. Sem menção nos jornais da época ou reprodução no catálogo da referida mostra, os nomes “Eneida” e “Cybelle” ainda pairam sem assentar-se sobre suas representações. Pela técnica que as obras são apresentadas, julgamos possível tratar-se de representações semelhantes àquela feita de sua mãe (Figura 45).

Diante da proposta aqui ensejada – isto é, apresentar as obras de retrato de Benedito José Tobias – buscamos propor uma descrição mais extensa destas, justificadas pelo intento de difundir tais produções e pelo olhar atento e minucioso que nos dispomos.

## **2.1 O sistema de arte, a produção retratística de B. J. Tobias e a representação da negritude**

### **2.1.1 Os retratos e o sistema de arte em São Paulo**

O mercado de retratos no Brasil esteve associado a um modo de subsistência dos artistas. Ainda no século XIX, Araújo Porto-Alegre já aconselhava Vítor Meireles sobre a duplicidade profissional que precisava atuar o artista: “pintar para si, para a glória, e retratista, para o homem que precisa de meios” (apud DURAND, 2009, p.37).

À medida que

Convencionar uma encomenda de retrato no século XIX era muito mais do que prestígio para o artista, era materializar sua admiração e reverência no tempo de maneira a se tornar público o seu plano mais íntimo e fiel à figura retratada. De diferentes maneiras, o retrato esteve presente e elevando status na sociedade paulistana e para isto se fazia importante também o grau de prestígio que era considerado o próprio pintor que costumava aceitar a encomenda solicitada. (ALMEIDA, 2019, p. 428)

Os retratos traziam em si não só questões estéticas e técnicas, mas também implicavam na própria dinâmica social e profissional do retratista. Almeida (2019) vai dizer que “O modo de vida dos pintores de retrato em São Paulo no século XVIII era envolvido dentro do contexto social dos retratados a fim de que acompanhassem o cotidiano e costumes de quem se era encomendado tal trabalho.” (p. 428). Três séculos depois, a importância da aproximação entre retratista e retratado não sofreu tantas alterações.

Comentando acerca de um dos vários retratos de Olegário Mariano realizados por Cândido Portinari durante a década de 1920, Sergio Miceli (1996) menciona da relação que ambos possuíam, de “grande intimidade afetiva e doméstica” (p. 31). De certa forma interseccionando a relação amistosa entre eles, o crítico sugere a própria produção dos retratos como uma forma de retribuir as recebidas “gentilezas com os meios ao seu alcance” (p. 31). Assim, os retratos crescem exponencialmente sua funcionalidade no mundo social e histórico-documental na trajetória de um artista.

A reputação e qualidade técnica das produções artísticas são fatores cruciais para o reconhecimento de um artista, principalmente aquele que não dispõe de vantajoso capital financeiro. Além da excelência técnica e artística, ao pintor carece ainda um habilidoso tato e percepção social para descobrir, de maneira oportuna, quais relações estabelecer e porventura trocar obras por “gentilezas”, a fim de se obter os efetivos impulsos necessários para sua aceitação e reconhecimento no meio artístico. Por exemplo, é com o retrato de Olegário Mariano – irmão do diretor da ENBA em 1926, José Mariano Filho, um “homem abastado, médico, poderoso mecenas e historiador da arte diletante” e “uma das lideranças mais atuantes do establishment no campo das artes plásticas”, além de participante “nas iniciativas das associações corporativas dos arquitetos e da Sociedade Brasileira de Belas-Artes, instituição paraoficial dos artistas e alunos vinculados tanto a Escola como ao Salão.” (MICELI, 1996, p. 31) – que Cândido Portinari ganhou o laureado Prêmio Viagem em 1928.

As vinculações entre o retratista e seus retratados são certamente uma profícua fonte de pesquisa e análise da obra e das interseções entre o campo estético e artístico. Cabe



mencionar ainda de uma outra funcionalidade exercida por meio do retrato que não é majoritariamente social e política, mas antes sentimental.

Além das implicações comerciais envoltas na produção de retratos, há de se referir ainda ao apelo sentimental em torno dessa modalidade de representação. Lemos (1983) diz que em tempos “de comunicações tão difíceis, em que os que partiam para tentar a vida nas grandes cidades pouco podiam manter contatos com os parentes distantes” (p. 57) os retratos serviam como uma maneira de mostrar aos afetos remotos como estava a vida na cidade grande. No caso, o autor menciona especificamente a atividade através dos retratos fotográficos. Mas podemos pensar que os à óleo, aquarela e outras técnicas, dada as devidas proporções, cumpririam função semelhante.

Afora essa sentimentalidade familiar, os retratos funcionavam, também, como “prova de estima” (LEMOS, 1983, p.56), no qual os ali representados por pincéis ou capturados pela lente da câmara branca podiam apresentar-se de maneira a angariar maior apreço. Essa estima vai além, ao ser utilizada também pelos artistas como forma de demonstrar seu apoio ou deferência àqueles pelos quais exibiam simpatia, seja ela de ordem política, científica, cultural ou social. Retomando o exemplo de Cândido Portinari na década de 1920, este produz uma série de retratos na qual os retratados “são todos colegas ou conhecidos” (MICELI, 1996, p. 36) e à sua existência é sugerida na intenção “apenas [de] registrar com simpatia as feições de amigos” (idem).

Podemos assim perceber que os retratos compreendidos na sua circulação social tem uma forte camada afetiva. Na qual sua existência está, se não para comunicar condições sociais entre entes familiares, ao menos para expressar admiração através da fixação de suas feições para a posteridade. Deste modo, não se exclui a possibilidade de que os retratos de Benedito José Tobias sejam retratos marcados pela sua proximidade com os representados. De fato, a sua comunidade de referência, sendo ele um artista negro, inegavelmente perpassa pelo grupo étnico a qual pertence, sem funcionar como uma justificativa única para tal produção.

Mas os retratos têm circulação para além do meio social. A consideração acerca do impacto comercial dos retratos ecoava de maneira oportuna nas exposições. A título de exemplo, durante a Exposição Geral da Academia no ano de 1869 foram apresentados de maneira quase exclusiva retratos, segundo Adolfo Morales de Los Rios Filhos (1938).

Examinando algumas edições dos SPBA, Viana (2020) fala sobre a importância de mencionar a presença desta modalidade de representação nas exposições de arte do período entre 1930 e 1940. A partir dos dados apresentados, “é possível ver muitos retratos sendo

expostos e produzidos nas duas décadas por diversos artistas, modernistas ou não” (VIANA, 2020, p. 148-149).

Muitos artistas expunham regularmente nos salões do período na cidade de São Paulo, e apesar do gênero ser constante nas mostras coletivas e individuais, ele apresenta disparidades quantitativas.<sup>82</sup> Na medida em que os Salões<sup>83</sup> – que eram a possibilidade dos artistas exporem suas produções, tendo em vista as enormes dificuldades de se fazer uma exposição individual nas décadas iniciais do século XX na capital paulistana – não ofereciam aos artistas participantes expressiva fonte de renda, era necessário que atuassem em distintas áreas para manter-se financeiramente. Entre as atividades secundárias exercidas estão de maneira contumaz o ensino artístico, a decoração e a produção de retratos.

[..]a presença dos retratos em exposições coletivas, nos salões de arte, em individuais etc. mostra como o sistema de arte moderna incorporou um dispositivo do sistema acadêmico dentro do leque de possibilidades de atividades que garantiam a subsistência do artista. Na São Paulo dos anos 1930 e 1940, os artistas trabalhavam em torno dos dispositivos disponíveis para alcançar uma consagração que viesse acompanhada de estabilidade financeira." (VIANA, 2020, p.158)

Na medida em que era, sobretudo, através dessas exposições coletivas que os artistas galgavam de certo reconhecimento, exibir obras que revelavam domínio seguro das técnicas, referentes aos gêneros a que se intentava ser posteriormente acionado, era imprescindível para que se obtivesse encomendas. Sendo o retrato, ao lado da paisagem, os gêneros dominantes, certamente os artistas procuravam apresentar nos salões aquilo que consideravam sua melhor prática.

Conforme já mencionado, os gêneros favoritos durante muito tempo na cultura brasileira do século XX eram os retratos e as paisagens. A demanda por encomendas destes gêneros, sobretudo o retrato, tem respaldo nas transformações sociais que aconteciam no período.

As possibilidades de renda com a pintura de retratos parecem ter-se estendido até o século XX e permitindo mesmo certas soluções bizarras do ponto de vista técnico [...]. É obviamente impossível estimar em números as encomendas de retratos a óleo, importante meio de subsistência para pintores durante o Segundo Reinado e a Primeira República. Mas imagine-se que nessa quadra se deu a *formação da alta burocracia de Estado, civil e militar, e que a burguesia comercial também cresceu. Lembre-se também que se*

---

<sup>82</sup> Ver VIANA, Morgana de Souza. *Anita Malfatti retratista : viver de arte na São Paulo dos anos 1930-1940. São Paulo, 2020. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo.* A autora apresenta uma sequência de gráficos (da página 151 a 155) com os dados que “mostram como o retrato cresce entre os anos de 1930 e 1940 nas exposições coletivas” (VIANA, 2020, p. 151)

<sup>83</sup> Agrupamento aqui referido aos três principais Salões do período na cidade de São Paulo: o Salão Paulista de Belas Artes, o Salão dos Sindicatos dos Artistas Plásticos e o Salão da Família Artística Paulista.

*fundaram muitas Santas Casa de Misericórdia, e que, apenas entre 1891 e 1910, nada menos de vinte e sete escolas superiores foram criadas, afora as Academias de Letras e entidades congêneres. Assim, é certo que as demandas por retratos a óleo tenham sido promissoras, até o triunfo final da fotografia. (DURAND, 2009, p. 40-41)*

O aumento do número de oficiais militares e políticos e letrados, todas funções de grande estima social, gerava o aumento da demanda por retratos a óleo, em virtude da tradição de se encomendar tais produções para as salas e gabinetes das instituições. Entre as bizarrices apontadas por José Carlos Durand a mais curiosa é a da realização prévia de corpos, na maioria das vezes trajados de farda ou toga, a espera dos rostos a serem ali incluídos. De modo que, podemos “concluir que a exposição do retrato em coletivas seja um reflexo deste crescimento de alternativas mais acessíveis para retratar figuras.” (VIANA, 2020, p. 155)

Percebemos as interseções que perpassam essa modalidade pictórica, na qual o retrato foi o gênero “mais lucrativo de todos, uma vez que tinha um público consumidor através de encomendas. Assim, muitos artistas se dedicavam a produzir essa arte mais comercial, até que, em um outro momento, o interesse de consumo se alterasse” (VIANA, 2020, p. 150).

### **2.1.2 Os retratos na produção de Tobias**

Ao nos voltarmos para os retratos na produção de Tobias, algumas questões são colocadas diante de nós. A principal delas possui caráter lacunar: a condição de produção. Como falamos anteriormente, as produções dos artistas, de modo geral, estavam associadas à possibilidade de retorno financeiro e correlacionadas à sua profissionalização enquanto artista. Isto é, seu reconhecimento como tal. De maneira que ao artista cabia indiscutivelmente adequar suas intenções estéticas com os gostos e demandas da época em que produzia. Poucos são os artistas que conseguiram produzir somente aquilo que dialogava com seus anseios estéticos.

Quando olhamos para os retratos que o artista paulista realizou, poucas são as informações que dispomos acerca de suas condições de produção. A maioria esmagadora das obras sequer possui datação precisa – variam entre a década de 1930 e 1940, mas é verdade que o artista produziu até os anos finais de sua vida – e de uma documentação são desprovidas. Não sabemos, portanto, se as obras são frutos de encomendas puramente profissionais ou se possuem um caráter mais sentimental. Decerto que poderiam, se tomadas individualmente, ser consideradas obras sem intuítos expositivos ou fins comerciais e se

tratarem apenas de estudos. Talvez cabeças que foram ali acopladas aos corpos, como nos casos mencionados por Durand. No entanto, quando nos detemos nas obras e as percebemos tanto individualmente quanto em conjunto, tais afirmações tornam-se implausíveis pois, apesar da falta de documentação e registros acerca das condições de produção e de suas trajetórias, os retratos realizados por Tobias – conforme veremos no decorrer deste capítulo – trazem em cada um deles uma gama de intencionalidade, diálogo com a tradição e, principalmente, individualidade.

Não descartamos com isso a possibilidade de que sua produção retratística seja de fato oriunda de encomendas específicas e personalizadas – cada um dos representados indo ao encontro do artista e solicitando uma representação de si. Mas trabalhamos igualmente com a chance de que o artista tenha produzido tais obras de maneira sentimental, isto é, trazendo à tela pessoas que lhe foram de alguma forma queridas. Aceitamos ainda a possibilidade de que as obras sejam também frutos de suas reflexões e práticas estéticas, figurando assim como incursões estéticas quanto à prática artística. Além, é claro, de serem uma fonte de renda.

A segunda questão colocada por sua produção de retratos – sejam eles individuais ou coletivos – diz respeito ao grupo a que se refere. Veremos em detalhes a seguir, mas, da retratística que temos conhecimento do artista, os retratos de pessoas negras são predominantes. E isto implica em nossa pesquisa uma breve contextualização acerca do histórico representacional que este grupo de pessoas estivera inserido. Percebendo assim, qual o tipo de experiência visual à que negros e negras foram partícipes na história da arte, sobretudo no Brasil durante este período.

A terceira questão concerne exatamente à interação entre as duas questões anteriores. Em que medida o tratarem-se de retratos de personagens negras relaciona-se com suas possíveis condições de produção? Nos contextos possíveis para essa produção, como se dava a situação histórico-artística desse grupo étnico? De que maneira essa produção dialoga ou não com as condições de produção disponíveis de modo geral nas prováveis décadas de sua feitura? Como essa produção dialoga ou não com as crenças e valores da época? Tais questionamentos serão articulados, na medida do pertinente, no decorrer deste e do próximo capítulo do trabalho.

Falar da produção de Tobias em termos gerais é algo particularmente desafiador e possivelmente fadado ao fracasso. Isto porque pouco sabemos sobre sua produção e trajetória

de maneira integral. No entanto, conforme afirmado pela pesquisadora Joyce Farias (2022)<sup>84</sup>, como pintor, Benedito José Tobias foi, realmente, retratista.

A maioria da sua produção de retratos<sup>85</sup> são o que Sérgio Miceli (1996) chama de “retratos sem corpo” (p. 34). Isto porque nos retratos realizados por Tobias, a figura representada é o centro e foco total da obra, dominando-a espacial e pictoriamente. O privilégio dado ao rosto dos retratados é uma característica fundamental da produção do artista.

O enfoque nos rostos, sem muito esmero para trajés, adornos ou fundos, nos permite perceber o que de fato competia ao artista com tais produções. O destaque naquilo que o indivíduo tem de mais particular “não deixa dúvidas de narrativas contraditórias [...] a dedicação do artista estava em explorar profundamente o tema da imagem do negro a partir de uma perspectiva enquanto indivíduo negro” (FARIAS, 2022, informação verbal)<sup>86</sup>.

Interessante perceber a própria visão do contexto daquela época acerca do gênero. Cristina Costa (2002), vai dizer que

Em relação ao passado, os retratos modernistas perderam a ‘sacralidade’ que tinham como forma de reverência familiar e adquiriram um valor predominantemente artístico. Isso garantia ao pintor maior liberdade criativa, podendo seu talento representar bons investimentos para o retratado e algum reconhecimento crítico para si próprio. Em razão disso, alguns retratos já mostravam uma preocupação maior com o estilo do que com o enaltecimento do modelo. (COSTA, 2002, p. 133)

Este dado auxilia-nos a compreender mais profundamente a produção retratística de Benedito José Tobias. Pois, de certo modo, consideramos que seus retratos de negros e negras são tanto um testemunho visual da imagem do negro, na medida em que “abre-se para a especulação acerca de certa recuperação, validação da representação do negro enquanto indivíduo social” (FARIAS, 2022)<sup>87</sup>. Mas fazendo parte também de uma exploração dos recursos pictóricos para representação desses indivíduos.

Desta maneira, a produção de retratos de Tobias não só aponta para a imagem do negro entendida enquanto componente e participante de uma iconografia ampla e geral, como também das plasticidades envolvidas nessas visualidades. Observamos que o artista ao mesmo tempo em que procura apontar as humanidades e individualidades desses sujeitos de pele escura, esboça as particularidades de tratamento pictórico desses sujeitos variando assim os estilos, pinceladas, colorações, sentimentalidades. Trabalhando, portanto, subjetividade e

<sup>84</sup> Conteúdo exposto no *MASP PALESTRAS | RETRATO E AUTORIA: UMA LEITURA DA PRODUÇÃO DE BENEDITO JOSÉ TOBIAS* em 21 de mai. de 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HX5YG46YPXg&t=3645s>. Acesso em 10 de abr. de 2023

<sup>85</sup> Veremos no terceiro capítulo as obras do gênero que fogem de tal característica.

<sup>86</sup> Ibid.

<sup>87</sup> Ibid.

objetividade, o enaltecimento do modelo representado e o estilo e as técnicas estéticas que compõem suas intervenções plásticas. Entendidas como “obras de arte” (COSTA, 2002, p.132) os retratos são duplamente compreendidos: na temática e na plasticidade exibidas.

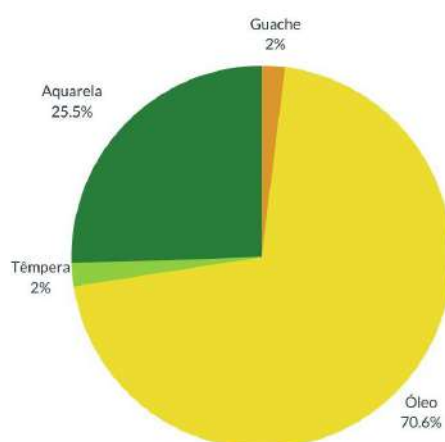
Benedito José Tobias, com seus retratos de pequenas dimensões, apresenta-nos “figuras que podem ser idealizações, mas não são estereótipos. Não são uma ‘ideia’ de negro. Pelo contrário, são representações que denunciam a sombra do apagamento desses indivíduos representados” (FARIAS, 2022)<sup>88</sup>. Sobre a dimensão das obras, Claudinei Roberto da Silva diz em seu artigo que “O formato pequeno é indicativo da origem social do autor, mas também do destino social das obras” (SILVA, 2016, p. 34).

Intencionando apresentar de maneira concisa e didática os dados obtidos acerca da produção retratística de Benedito José Tobias, optamos por realizar gráficos a fim de demonstrar as características técnicas dessa produção do artista.

Assim, separamos a produção a partir de dois critérios que julgamos pertinentes para refletirmos a produção e seu diálogo com obras do período: retratos presentes nas instituições oficiais e os retratos encontrados em casas de leilão. Sobre este último critério, vale a pena frisar que os dados foram obtidos a partir do que foi disponibilizado pelas galerias na ocasião do leilão.

Nos acervos museológicos aqui considerados – MAB (SP), MUNCAB (BA), MAR (RJ), PINACOTECA (SP) e MASP (SP) – um total de 51 retratos foram contabilizados. Segue então, a tabela realizada referente às técnicas utilizadas em tais retratos pelo artista.

**Gráfico 1 - Técnicas dos retratos nos museus**



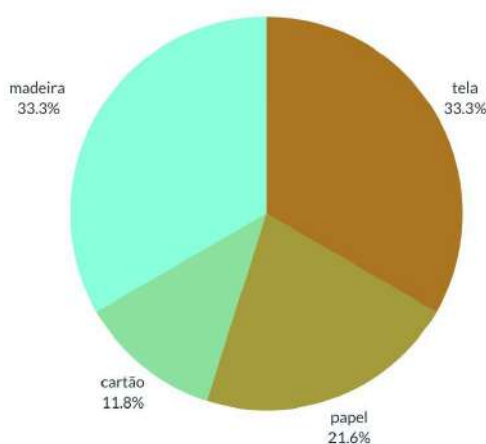
Fonte: Elaborado pela autora (2023)

<sup>88</sup> Ibid.

Dos cinquenta retratos encontrados nas instituições oficiais, um percentual de 70,6% são óleo (36), enquanto aquarela segue em segundo lugar com 25,5% (13) e, guache e têmpera com 2% respectivamente (1). Dado muito interessante, quando consideramos que raras foram as representações de negros e negras em pintura a óleo, sobretudo no contexto imediato do pós-abolição (CHRISTO, 2009, p. 2).

Em termos de suporte, madeira encontra-se em primeiro lugar com 33,3% (17) ao lado da tela com 33,3% (17), papel com 21,6% (11) e em último cartão, com 11,8% (6), (Gráfico 2).

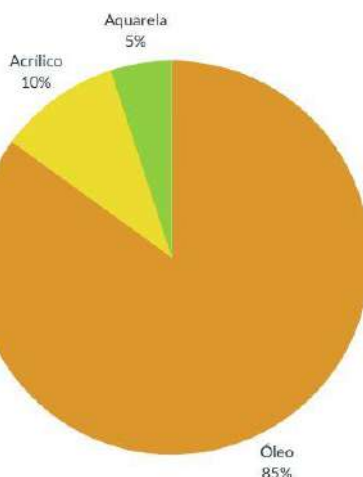
**Gráfico 2** - Suportes dos retratos em museus



Fonte: Elaborado pela autora (2023)

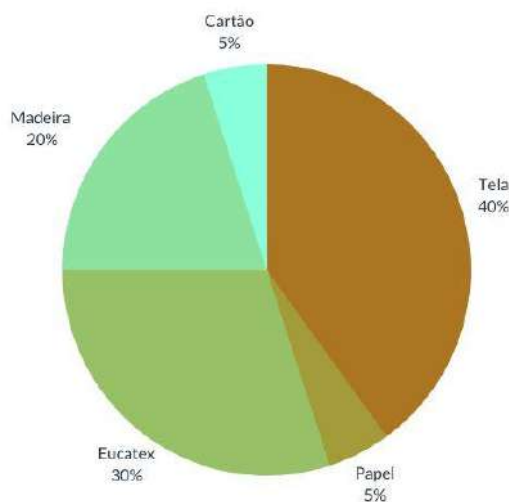
Ao observarmos os retratos de Tobias reproduzidos através dos sites das casas de leilão, percebemos que em termos de técnica há pouca mudança em se tratando do predominante. Pois como demonstra o gráfico (gráfico 3), óleo vem em primeiro lugar com 85% (17), seguido por acrílico com 10% (2) e aquarela em terceiro com 5% (1), de um total de 20 retratos. O que diferencia entre o encontrado nos museus em comparação com as galerias são as próprias técnicas em si. Enquanto nos museus o segundo lugar é ocupado pela aquarela, nas casas de leilões ela pouco aparece, enquanto o guache e a têmpera sequer aparecem.



**Gráfico 3 - Técnicas dos retratos nas galerias**

Fonte: Elaborado pela autora (2023)

Em termos de suporte há alguma igualdade com o que foi observado nas instituições oficiais já que a tela aparece em primeiro lugar, mas na segunda posição há diferença: enquanto nos museus, o segundo lugar é ocupado pela madeira, nas galerias é o eucatex. Conforme observado no gráfico seguinte (gráfico 4), nas casas de leilão, o suporte mais encontrado nos retratos foi a tela com 40% (8), seguido pelo eucatex com 30% (6), a madeira com 20% (4), cartão e papel empastados com 5% (1).

**Gráfico 4 - Suportes dos retratos nas galerias**

Fonte: elaborado pela autora (2023)

Da mesma maneira que encontramos nos museus um suporte não percebido nas casas de leilão, o contrário também acontece, desta vez com o eucatex. De todo modo, sabemos da fragilidade dos percentuais aqui apresentados, não só pela questão da identificação precisa das técnicas utilizadas, mas também pelo contingente quantitativo das obras. Tratando-se de obras cujas trajetórias estabelecem-se de maneira mais evasiva, temos ciência de que tais

números têm uma data de validade bem precária. Ainda assim, consideramos importante estes apontamentos, para que essa produção, ainda muito desconhecida, possa começar a ser mais evidente e menos oculta. Vale notar que o suporte Eucatex e a tinta acrílica são produtos mais recentes, ambos criados nos anos iniciais da década de 1950. O que nos permite situar as produções de Tobias cujo suporte e a técnica utilizam-se destes materiais a partir desse período.

### 2.1.3 Da representação da negritude

Não cabe aqui uma genealogia da representação da negritude no Brasil. Contudo, do que se tem registro, sabemos que começa de maneira mais peremptória com a representação documental, exótica e mítica do/a negro/a, realizadas pelos artistas viajantes desde o século XVI.

Pensando para além do retrato realizado através da modalidade de pintura, considerando também a fotografia, podemos perceber que as representações de negros e mestiços num primeiro momento estava atrelado à necessidade de “satisfazer a curiosidade dos europeus” (SOARES, 2021, p. 145). O tipo de registro mais comum, portanto, era o documental. Tortuosos caminhos associaram-no a um pseudocientificismo antropológico, dotado, na maioria das vezes, de interesses racistas. “Para a população negra e pobre, o retrato chegou de maneira compulsória e nada cordial.” (SOARES, 2021, p.146). Com o tema dos *typos de pretos*, muitos artistas, como é o caso de Augusto Stahl com a série *Raças Puras*, criaram imagens de negros e negras dentro da lógica do pitoresco, exótico e sensual, que assinalando diferenças físicas entre os corpos, “juntamente com textos que as apoiavam, tentavam comprovar aptidões e inaptidões dos retratados.” (SOARES, 2021, p.148).

Cenas de trabalho, de costumes e de encontros, eram utilizadas para compor uma narrativa quanto ao processo civilizatório. No contexto da abolição, os artistas foram surgindo com novas leituras dessas representações, por exemplo, com a série *Negras da Bahia* de Marc Ferrez, podemos perceber não só “um cuidado maior de Ferrez com a pose, com a indumentária e com a esmerada iluminação” (SOARES, 2021, p.151), mas principalmente, expressões faciais mais receptivas, indicativas de um interesse das retratadas em serem fotografadas. Com o decorrer dos anos, foi-se abandonando os atributos que associavam os negros à escravidão – pés descalços, cicatrizes –, e promovendo os atributos similares àqueles utilizados nos retratos para brancos.

Bem antes de 1888, ano da abolição da escravatura no Brasil, principalmente a partir de 1850, quando os ingleses se posicionaram contra o comércio

escravagista, já era possível que negros alforriados, ex-escravos, os nascidos livres ou aqueles na eminência de serem libertos, pudessem sonhar com a possibilidade de se verem em uma fotografia. [...] os motivos possíveis que levaram pessoas negras e mestiças a se retratarem em meados do século XIX vão além da necessidade e do desejo de lembrar e de ser lembrado. Para essas pessoas, o retrato podia não deixar dúvidas de sua condição e até mesmo mostrar suas prosperidade por meio dos itens escolhidos para compor a cena fotográfica. O retrato conseguiria dar indícios e funcionar como um comprovante da sua nova condição social. (SOARES, 2021, p.155)

Considerando especificamente a pintura, Jean-Baptiste Debret esteve no Brasil entre 1816 e 1831, e sua produção foi de contraste em relação às obras que eram realizadas por grandes artistas nacionais, como Pedro Américo e Victor Meirelles. Enquanto estes produziam monumentais obras de cenas históricas, Debret utilizou-se do desenho e da aquarela para representar cenas do cotidiano, do mundo de labor, de festas populares, representando negros e negras em diversas situações, mais ou menos penosas. (OLIVEIRA, 2018, p. 50) .

Conforme apontado pela historiadora Maraliz Christo

O negro nas imagens criadas pelos artistas viajantes do século XIX, ou mesmo em pinturas da transição entre o referido século e o subsequente, a exemplo das obras de Modesto Brocos, é visto como um tipo social, exótico, sob o interesse antropológico ou folclórico; parte da cultura nacional, mas no incômodo papel de responsável pelo seu “atraso”. (CHRISTO, 2016, p. 180)

Assim, percebemos que embora representadas com certa recorrência, a figura das pessoas negras estivera sob um certo domínio narrativo específico e pleonástico, ainda que suas especificidades estéticas sejam distintas. A repetição de certas narrativas - exóticas, tipológicas, antropológicas - acabam por designar uma participação particular do negro na cultura visual brasileira.

No capítulo intitulado Representações da Negritude, Conduru em seu livro *Arte Afro-Brasileira* oferece um prosaico caminho à relação entre assuntos afrocentrados e a cultura visual nacional. A partir da litografia *Mercado de Negros*, produzida por Rugendas em 1835, o historiador percebe ali uma narrativa – tropológica ou verídica – acerca da utilização realizada por pessoas em situação de escravidão “das artes plástico-visuais como meio de autorrepresentação” (CONDURU, 2007, p. 49). Apresenta parcimoniosamente aspectos representacionais de grupos de negros: artistas, idosos, mulheres; aprofundando pontualmente em alguns sinais que tornam-se ícones associados à tais grupos, como a figura do preto-velho e da mãe-preta.

De modo geral, percebemos que a partir da repetição de certas características e limitações pictóricas, criou-se uma certa representação da negritude que caminhará lado a lado com a própria imagem do negro na realidade factual, além da mera visualidade. Roger Bastide (1973), vai dizer que

Faz-se entre os brancos uma imagem estandardizada do negro, como preguiçoso, ladrão, bêbado e debochado; em grande parte, a recusa do branco em aceitar empregados de cor está ligada à força dessa representação. É preciso, pois, destruí-la criando outra imagem, suscitando, por conseguinte, um outro tipo de negro que será valorizado moralmente. (BASTIDE, 1973, p. 150-151)

É nessa necessidade da criação de uma outra imagem do negro que se insere a produção de retratos realizados por Benedito José Tobias. Estes retratos, em sua maioria, sem títulos e denominações que possam identificá-los, deixam os retratados com suas identidades desconhecidas. Tal característica, apresenta, para além do tradicional “quem são?”, perguntas inquietantes sobre a produção do artista: qual era o destino dessas obras? Havia um mercado para elas? Tratavam-se de estudos, experimentações, ou uma especialização do artista?

Seja qual for a motivação, certo é que a produção retratística de Tobias expandiu a representação da negritude no Brasil. Em todas as pesquisas visuais realizadas durante esse trabalho, de maneira assombrosa, não foi encontrada nenhuma produção semelhante a de Tobias, profundamente marcada pelo foco individualista e subjetivo de pessoas negras: homens e mulheres, idosos e crianças. De fato, sua retratística é ímpar, e isto não só em termos nacionais. Ao olharmos propostas grandiosas, como *The Image of Black In Western Art* (2010), por exemplo, em todas as suas páginas de todos os volumes, poucas obras trazem figuras negras da maneira que o faz Tobias. É claro que muitas obras trabalham numa chave pictórica comum – individualidade, beleza, esmero na representação, etc – mas são isoladas.

A suntuosidade da produção de retratos de Benedito José Tobias é a evidência de uma trajetória artística sólida e dedicada. Podemos falar em consagração à essa representação de negros e negras marcada pela estima, engrandecimento e expansão de suas particularidades, exteriores e subjetivas.

## **2.2 Retratos de homem**

### **2.2.1 Representatividade do homem negro**

No capítulo intitulado *Black Male: Representations of Black Masculinity in Contemporary American Art, 1994-1995*, Bridget R. Cooks (2011) busca apresentar uma discussão acerca da exibição homônima proposta por Thelma Golden no Whitney Museum of American Art. Falar em masculinidade negra é uma temática deveras complexa, sobretudo na contemporaneidade. Segundo Linda Nochlin

A mostra "Black Male", no Whitney Museum, é uma das exposições mais animadas e visualmente mais envolventes que apareceram em Nova York nesta temporada [<sup>89</sup>]. Ricamente dispar em suas ofertas, variando da pintura tradicional à pura textualidade, da fotografia ao objeto alterado, do vídeo à instalação, a mostra (que será inaugurada no UCLA/Armand Hammer Museum, em Los Angeles, em abril) atinge os olhos e o intelecto do espectador ao mesmo tempo. É um evento multicultural no melhor e mais estrito sentido do termo. Embora o título da exposição anuncie sucintamente seu tema unificador, as representações do assunto são tão variadas quanto as imaginações artísticas envolvidas, e os próprios artistas incluem pessoas de cor e brancos, mulheres e homens, gays e heterossexuais. As visões da masculinidade negra que eles articulam são negativas e positivas, estereotipadas e questionadoras, ambíguas e interessantemente ambivalentes, realistas e abstratas. Em geral, as imagens exibidas também falam de sofisticação e inventividade visual. A exposição desafia preconceitos mesmo quando trabalha, muitas vezes de forma pungente, às vezes com raiva e dor, com concepções errôneas. (NOCHLIN, 1995) (tradução nossa)

E de fato, apontar para uma unicidade na representação de homens negros é uma tarefa particularmente impraticável. No entanto, a própria historiadora da arte aponta para “[...] a tradição viciosa do estereótipo e da caricatura, onipresente tanto na arte popular quanto na arte erudita, mas mais amplamente visível na produção da cultura de massa, que caracterizou a representação do homem negro nos tempos modernos” (NOCHLIN, 1995, tradução nossa), e remonta de muito tempo atrás.,

Com ínfimas e quase irreconhecíveis aparições em algumas telas históricas como *A Batalha do Avahy*<sup>90</sup>, de Pedro Américo, ficaram muito estigmatizados com as representações realizadas durante o oitocentos. Segundo Sodré, a própria não representação do negro pode compreendida na medida em que “O negro não podia ser tomado como assunto, e muito menos como herói [...] porque representava a última camada social. [...] Numa sociedade escravocrata, honrar o negro, valorizar o negro, teria representado uma heresia.” (SODRÉ, 1995, p. 268). Depois de ter sido representado durante o período colonial pelos artistas

<sup>89</sup> Ensaio da historiadora foi publicado na edição de março de 1995 na versão impressa e publicado online em fevereiro de 2017, em ocasião do *Black History Month*. Disponível em: <https://www.artnews.com/art-in-america/features/from-the-archive-linda-nochlin-on-black-male-63243/>. Acesso em abril de 2023.

<sup>90</sup> Sobre esta questão nesta obra de Pedro Américo, BENACHIO; BECK; COSTA; VARGAS, vai dizer que na obra: “[...] Jexibindo as épicas façanhas do Império e seus bravos heróis, pode-se encontrar um soldado imperial negro lutando como integrante das tropas brasileiras. Entretanto, esse soldado não possui individualidade alguma, não está entre os que demonstram atitudes bravas e diferenciadas nem entre aqueles que merecem um destaque ou espaço no primeiro plano. *O soldado negro é apenas mais um entre muitos combatentes: ele certamente lembra que também de negros é formada a nação, mas não lhe são dados destaque ou posição relevante.*” (2014, p.2)

viajantes como Debret, Eckhout e Rugendas, em situações de miserabilidade diante sua condição de escravizado, exotismo pelo olhar estrangeiro, por fim estereotipado, “[..] o negro só reaparece de modo mais significativo no período republicano na pintura em finais do século XIX, período marcado por certa renovação nos temas e personagens.” (PERRUTI, 2010, p. 68).

A existência de uma exceção só reafirma a regra. É o caso da obra *Intrépido Marinheiro Simão* (1853) (Figura 46), de José Correia de Lima (1814-1857), exposta no Salão de Belas Artes, em 1859. Representado excepcionalmente, a justificativa de sua retratação se dá por seu ato heróico, remetido pela corda que segura na mão direita. Seu corpo másculo exibido pela camisa aberta a mostrar-nos seu peitoral funciona também como explicação para seu êxito: porque dono de uma força braçal, física. A associação do homem negro à sua capacidade muscular é algo muito recorrente, oriundo talvez da vasta representação em situações de trabalho – forçados e desumanos na maioria dos casos.

**Figura 46** – *Retrato do Intrépido Marinheiro Simão* (1853), de José Correia de Lima



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, RJ)

Nesse contexto, a obra de José Correia Lima,

Apesar de [...]mostrar um homem que parece posar para ser retratado, ela **funciona menos como um retrato e mais como uma pintura histórica**: trata-se de **um caso excepcional**, e a obra pôde reivindicar seu lugar no salão oficial de 1859 em grande medida por ser não o retrato de um homem comum, mas sim de um herói que, em uma ação audaz, participou de um evento digno de exaltação, que podia se juntar a um conjunto de outros grandes feitos que legitimavam a grandeza do Império. (BENACHIO; BECK; COSTA; VARGAS, 2014, p.3) (grifos nossos)

Nara Marino ainda menciona que

A temática recorrente do trabalho se destaca também no gênero chamado “costumbrismo” (ou pintura de tipos e costumes, como fica mais conhecida no Brasil), numa tipologia de trabalhos tanto no campo como na cidade. São famosas as

‘figurinhas’ de Joaquim Cândido Guillobel, ou as de Joaquim Lopes de Barros, nas quais os negros são representados em diversos ofícios, sendo bastante clara a **exposição dos negros como tipos**. A representação tipológica também está presente quando se fala de etnias africanas ou, como eram chamadas na época, raças ou nações, como Escravos de Benguela e Congo, de Johann Moritz Rugendas. (MARINO, 2013, p. 288) (grifos nossos)

A representação tipológica pode ser visualizada nas fotografias de Henschel e Benque, Marc Ferrez, João Goston, Rodolpho Lindemann, ainda que em alguns desses casos possa ser possível perceber “o abandono de certos atributos que ressalta a condição escrava do negro e o início da valorização de elementos mais próximos daqueles exibidos nos retratos feitos para os brancos.” (SOARES, 2021, p. 149).

Com a virada do século, alguns artistas nacionais e internacionais vão começar, instigados pela reformulada busca pelo tipo nacional brasileiro, a representar sujeitos negros. É o caso de artistas modernos como Lasar Segall, Candido Portinari, Di Cavalcanti, Guignard, para ficar nos mais célebres. Neste contexto, vemos que o período

foi um dos mais profícuos nas representações de negros e negras, que visavam valorizá-los e lhes preservar um espaço devido na cultura nacional. Em muitas das obras então produzidas, ainda permanecem estigmas, contradições e dificuldades vividas; em outras, há a afirmação da personalidade dos retratados e de seus espaços. (BENACHIO; BECK; COSTA; VARGAS, 2014, p. 12)

O pintor Luís Bruno da Silva (1906-?), artista paulista pouquíssimo conhecido, responsável pelo retrato de Benedito Calixto presente no acervo da APBA, também representou algumas figuras masculinas negras. É o caso de *Figura* e *Retrato de Negro*<sup>91</sup>, ambas sem datação e atualmente em coleção privada. *Retrato de Negro* foi reproduzida no livro *A Mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica* (1988). Outro artista cuja produção apresenta retratos de pessoas negras de maneira singular é Arthur Timótheo da Costa, um dos principais pintores negros do entresséculos.

É na esteira deste contexto que se insere a representação que Benedito José Tobias faz de negros. São, indubitavelmente, sujeitos: individualizados e, mesmo que sem nomeação própria, possuidores de uma identidade através da pintura.

Escolhemos agrupar os retratos de homens realizados por Tobias em três categorias, todas elas associadas à caracterização presente em tais produções. A saber, homens utilizando chapéu, homens com lenços e homens de cabeça livre.

### 2.2.2 Homens com chapéu

---

<sup>91</sup> Óleo sobre tela, 60 cm x 50 cm. Coleção particular



Na obra, *Homem com chapéu* (Figura 47), titulação atribuída pela instituição, um óleo sobre tela, 26,6 cm x 21,5 cm, vemos ocupando a centralidade da tela, dominando o espaço disponível, um homem negro. Nem moço nem velho, o homem encara seu observador numa disposição resoluta.

**Figura 47** - [*Homem com chapéu*] (1954), de B. J. Tobias



Fonte: MASP (São Paulo, SP)

Na tela, vemos a figura de um homem negro representado frontalmente em três-quartos. Seus olhos estão fixamente direcionados ao espectador. Brilhantes, parecem de um tom castanho reluzente. Sua sobrancelha pouco delineada confere a seu olhar uma suavidade expressiva. Seu nariz de base larga ocupa o lugar simetricamente central da tela, e por sua marcação balizada a linha de expressão em sua bochecha torna-se ressaltada, ainda que magra. As duas linhas de expressão conferem ao rosto um semblante sóbrio. A barba fina e encaracolada espalha-se por suas bochechas, bigode e maxilar, a rodear seus lábios. Estes por sua vez, numa linha como a formar um “m”, em letra cursiva minúscula, são cheios e aprofundam a expressão suave do rosto como um todo. Seus lábios bastos são bem marcados e possuem uma singular tonalidade esverdeada, mas que não fica artificial: ao ser visto de uma posição mais afastada, apresenta de modo acurado uma interação cromática que

contempla as gradações da pele negra. As orelhas de tamanhos proporcionais ao rosto, fecham a distribuição simétrica realizada por Tobias.

Em sua cabeça vemos um chapéu fedora ou borsalino bege de aba curta-média e maleável, que encontra-se dobrado na parte direita lateral, criando um movimento ondulado na figura. Em torno de sua clavícula vemos um tecido, uma espécie de lenço em tons quentes, a contrastar com sua blusa – que parece ser um terno, por conta da lapela – branca. O fundo abstrato de cor acinzentada lembra os fundos de fotografia da época.

O chapéu fedora ou Borsalino, fez grande sucesso a partir da década de 20 no século XX. Sua criação é reivindicada por Giuseppe Borsalino, fundador de uma fábrica de chapéus e acessórios masculinos. Embora o fedora tenha sido originalmente concebido como um acessório feminino e tenha se tornado popular quando usado pela atriz francesa Sarah Bernhardt na ocasião da peça *Fédora* do dramaturgo Victorien Sardou, em 1882; gradualmente o modelo tornou-se um dos mais tradicionais da chapelaria masculina. Podemos ver o modelo em algumas produções cinematográficas de Hollywood, como Humphrey Bogart representando Rick Blaine no filme *Casablanca* (1942), Harrison Ford em *Indiana Jones* (1981), ou mais recentemente pelo personagem Don Draper, da série *Mad Men* (2007). Sendo muito utilizado por gangsters americanos como Al Capone, e por estrelas de Hollywood como Frank Sinatra, o modelo decerto ganhou uma fama mundial.

O chapéu Fedora foi uma peça essencial de qualquer figurino de filme *noir*, um subgênero de filme policial, procedente do romance de suspense influenciado pelo expressionismo alemão e do neorrealismo italiano, teve o seu ápice nos Estados Unidos entre os anos 1939 e 1950. Isto porque dotava de ainda maior mistério os detetives de sobretudo, que percorriam as ruelas noturnas da cidade a fim de desvendar algum enigma que estava envolvido. Mas associamos o subgênero à imagem não por suas características temáticas e sim por um estilo visual específico: a chamada iluminação *low key* de tais filmes, que tentam criar o que na pintura chamamos, *chiaroscuro*. Essa estratégia é definida pelo contraste entre luz e sombra nas representações de objetos, com um número menor de nuances tonais nas transições buscando simular no objeto volume. Os efeitos físicos que a luz provoca no rosto representado por Tobias, ao lado da baixa nuance cromática entre a figura e o fundo, nos apresenta uma figura não linear, mas dotada de profundidade: os olhos que brilham ainda que resguardados abaixo do chapéu, a bochecha direita quase prateada em oposição à esquerda, a sutileza da linha que separa a aba do chapéu e o fundo.

A “frontalidade absoluta, que é própria de uma cultura popular e campesina” (FABRIS, 2004, p. 43), percebida em sua postura, quando associada ao item utilizado em

torno do pescoço inserem a figura do homem negro de fato em uma narrativa popular: o chapéu foi elemento amplamente utilizado na representação de operários nos retratos de Assis Horta, por exemplo, realizados em Diamantina durante as décadas de 1930 e 1940 (Figura 48).

**Figura 48** – *Homem* (c.1930), de Assis Horta



Fonte: Reprodução da fotografia reproduzida no livro *Assis Horta: um fotógrafo popular* (2021)

Noutro retrato realizado por Benedito José Tobias (Figura 49), temos em termos de composição praticamente os mesmos elementos encontrados na obra *Homem com chapéu*: o chapéu fedora, o tecido vermelho a adornar-lhe o pescoço, a veste branca, fundo neutro. O

olhar, por sua vez, já não é mais tão frontal, pois se encontra numa diagonalidade. Além disto, este homem traz em seus lábios um cigarro e já não está de terno.

**Figura 49** - [Retrato de homem negro], [19?] de B. J. Tobias



Fonte: MAB-SP (São Paulo, SP)

Neste óleo sobre madeira aglomerada, 26,7 cm x 22,2 cm x 3,1cm, vemos ocupando sobretudo a porção direita da tela, a figura de um homem negro. Tem o rosto fino, com as bochechas magras bem marcadas por uma pincelada quase horizontal, que evidencia a fundura em sua face. O queixo pequeno e arredondado, num sombreado, se mistura ao pescoço também fino, sugerindo novamente uma certa sensação de magreza. O nariz largo e erguido encaminham nosso olhar para o vinco entre seus olhos, enrugando-lhe levemente a testa, em formato de “v”.

Notamos também certa indefinição na representação da orelha esquerda e do olho direito. Um tanto velados, suas participações na composição são mais sugestivas. Muito do que chamamos de indefinição é oriunda das pinceladas que o artista confere à tela. Espessas e visíveis, elas deixam sua marca na superfície da tela, dando textura à pele do representado. Fatura que é percebida na obra como um todo: no rosto, chapéu, tecido e fundo. Talvez oriunda de uma questão da matéria na qual o suporte causa resistência na tela.



**Figura 49a – detalhe**



Em termos cromáticos, percebemos os recursos empregados pelo artista para iluminar a face do lado esquerdo da figura: com uma coloração branca, que se degrada no cinza, o artista cria um jogo de tonalidades entre o lado esquerdo e direito, entre o ápice da bochecha e a pálpebra superior. Nos primeiros mais iluminados que nos segundos.

Os olhos velados e um tanto anuviados, nos fitam de maneira intensa. Enquanto o lóbulo direito não é mais do que manchas de tinta postas de tal forma sugerindo a presença do olho, o esquerdo devolve nosso olhar veementemente. Os lábios vemos envolvendo um cigarro apagado, o que nos leva a conjecturar tratar-se de algo quase característico do representado, e não algo simplesmente referente ao momento em que fora capturado. O cigarro apagado indicando um traço de atributo, uma espécie de sugestão quanto ao temperamento.

Uma obra predecessora a de Tobias, é a tela *Cabeça de Negro* (Figura 50), de Arthur Timotheo da Costa. Na tela vemos a figura de um homem negro de bochechas encorpadas e nariz largo a fumar um cigarro. Encostado de maneira meio desleixada sob o próprio braço, ele traz em sua cabeça um chapéu de abas largas, trajando uma blusa alaranjada, com um bigode fino e penteado acima dos lábios.

**Figura 50** - *Cabeça de Negro* (1906), de Arthur Timotheo da Costa



Fonte: MAB-SP (São Paulo, SP)

Na obra de Arthur Timótheo o homem não olha o observador. Na verdade, é difícil saber se seus olhos estão definitivamente fechados ou levemente entreabertos. Observamos que o pintor carioca vale-se de uma tonalidade branca acinzentada para iluminar-lhe o lado direito da face, de maneira mais sutil daquela percebida na obra de Tobias. Uma diferenciação também se percebe na elevação da aba do chapéu. Enquanto na obra do pintor paulista, o homem usa o chapéu com uma das lapelas erguidas e fixas para o alto, a obra de Arthur apresenta o homem com seu chapéu em sua ondulação natural, horizontal.

Uma outra chave interpretativa para a indumentária percebida nestas obras de Tobias são os célebres filmes *Western*, que dominaram a indústria cinematográfica desde a década de 1930 até 1960, época de ouro do cinema hollywoodiano. A temática vem sendo revisitada constantemente nas décadas mais recentes. Em filmes como *Django Unchained* (2012), *The Magnificent Seven* (2016), *Concrete Cowboy* (2020) e *The Harder They Fall* (2021), podemos perceber, na cultura pop, a produção de outras narrativas sobre esse tipo icônico.

Além de trajarem chapéus de abas largas, lenço no pescoço e fumarem, os personagens principais de três das produções apresentadas são negros e, desta forma, nos permitem realizar uma aproximação entre tais visualidades e a obra de Tobias de modo ainda mais acurado (Figura 51 e Figura 52).

**Figura 51** – *The Harder they Fall* (2021) [frame], de The Bullitts



Fonte: Elaborado pela autora (2023)

**Figura 52** – *The Harder they Fall* (2021) [frame], de The Bullitts



Fonte: Elaborado pela autora (2023)

A cultura do caubói refere-se a um estilo de pecuária introduzido na América do Norte pelos colonizadores espanhóis no século XVI - uma época em que a maioria dos proprietários de fazendas era espanhola e muitos funcionários das fazendas eram nativos. Nenhum dos primeiros cowboys era branco (não hispânico). E, embora os historiadores não saibam os números exatos, no final do século XIX, aproximadamente um em cada três cowboys (conhecidos como vaqueros) era mexicano. A moda, as tecnologias e o léxico reconhecíveis dos cowboys - chapéus, bandanas, esporas, estribos, laço e laçada - são invenções latinas. (WILLIAMS, 2016) (tradução nossa)

Apesar de pelo recorte não sabermos se os homens representados por Tobias também utilizavam esporas e estribos, decerto que o diálogo entre uma visualidade e outra existe. Tomemos por exemplo a Figura 52, um frame de uma cena do filme *The Harder They Fall* (2021), de The Bullitts, e a obra Figura 53, uma aquarela sobre papel de Benedito.



**Figura 53** - (Sem título) [19?] de B. J. Tobias



Fonte: MAB-SP (São Paulo, SP)

Na pequena aquarela de Tobias, que com moldura tem 52 x 44 x 3,5 cm, vemos uma figura masculina, em meio corpo de perfil, com o rosto em três quartos a devolver o olhar de seu observador. O homem negro tem o rosto robusto e de aparente hígidez. Aparenta ser relativamente jovem, pelo tratamento dado à sua pele. Tem o nariz largo, lábios carnudos e em formato de coração, bem delineados e com uma coloração avermelhada, quase sensuais. Seus olhos fixos, tem uma carga expressiva de mistério, não cautelosa mas antes enigmática, como se nos revelasse um segredo. Ou convidasse a criar um.

Nos lábios, o cigarro. Ao fundo, de maneira excepcional na produção de Tobias, um fundo que localiza o homem num ambiente mais afastado da urbanidade que se formava no

centro paulistano. As colinas e vegetações, com o casebre ao fundo, na linha exata onde termina o cigarro, possibilita compreendermos este homem como um possível *cowboy*, ou vaqueiro ou boiadeiro. De fato, enquanto muitas famílias se deslocavam para os emergentes centros urbanos, outras permaneciam nos arredores da cidade, mantendo-se numa vida marcada pelas dinâmicas e necessidades campesinas.

A obra de Tobias dialoga em muito com a visualidade contemplada na Figura 52, não só em termos de pose, na qual em ambas as representações vemos o homem negro quase de costas, voltando-se para trás, mas também de indumentária: o casaco, o chapéu e o cigarro. No caso da aquarela, vemos os traços utilizados pelo artista como guia durante o processo de produção da obra, presente na parte superior do chapéu, no contorno do casaco que tem o nível de acabamento tal a ponto de conferir à sua figuração ainda maior mistério.

Em contrapartida, uma outra obra de Tobias (Figura 54), pouco deixa para a imaginação. Isto porque este óleo sobre madeira compensada, fixa de maneira muito específica a representação do homem.

**Figura 54** - (Sem título) [19?] de B. J. Tobias



Fonte: MAB-SP (São Paulo, SP)

O semblante impetuoso do jovem negro em nada se aproxima do maroto homem que nos olhava em meio a pastos verdejantes. Este, por sua vez, num fundo chapado cor de cedro nos fita sério, com um forte vinco entre os olhos, conferindo a sua expressão severidade. O desabrido de sua face, exponencialmente agravado pelos lábios, tão fortemente comprimidos e para baixo é pouco convidativo.

Com uma veste sugestivamente em esmerado alinho, ele porta uma bandana vermelha e um chapéu. Este último em muito partilha o formato com o chapéu encontrado na obra *[Retrato de homem]* (1920), de Arthur Timótheo (Figura 55), mas como se estivesse de lados opostos.

**Figura 55** - *[Retrato de homem]* (1920), de Arthur Timótheo



Fonte: MAB-SP (São Paulo, SP)



### 2.2.3 Homens com lenço/faixa

Figura 56 – [Retrato] [19?], de B. J. Tobias



Fonte: PINACOTECA (São Paulo, SP)

Na aquarela acima (Figura 56), vemos um homem de meia idade, em meio busto, com o rosto três-quartos, a nos encarar. Veremos, no decorrer desta subseção (2.2), que todos os homens das obras aqui analisadas fitam diretamente seu observador. Neste retrato, que mistura aquarela com grafite de 22 cm x 16,2 cm, o homem negro é representado trajando uma veste branca com um lenço vermelho amarrado ao pescoço. O tecido no pescoço, como vimos anteriormente, foi um item recorrente nas representações masculinas realizadas por Tobias.

Seu rosto é sério, o maxilar é adornado com pêlos encaracolados, formando uma barba levemente volumosa, o bigode é mais discreto. Os lábios, carnudos e delineados, são largos e bem marcados pela linha de expressão que encaminha nosso olhar para seu nariz de tamanho e largura mediano. A bochecha fina tem uma tonalidade mais clara, funcionando como ponto central da iluminação da tela, que pode ser percebido desde sua sobrancelha

esquerda até a orelha do mesmo lado. Os olhos, amendoados e encapuzados, possuem algumas linhas de expressão, sugerindo a idade que avança. A testa é cortada pelo tecido branco que traz amarrado à sua frente, provavelmente para segurar o suor do rosto.

Noutro retrato realizado por Tobias, vemos o tecido branco aparecer novamente. Neste óleo sobre tela (Figura 57) de 50,3 cm x 42,5 cm x 3 cm localizado no acervo do Museu Afro Brasil, a figura do homem negro é representada frontalmente em meio-busto. Ocupando a parte inferior central da tela, o sujeito figura com uma roupa mais elaborada composta por um casaco, possivelmente um terno, de tom rosado colocado por cima do que parece uma blusa branca desordenadamente aberta. O nível de detalhamento da roupa é interessante para pensarmos os enfoques dados pelo pintor.

**Figura 57** – (Sem título), [19?], de B. J. Tobias



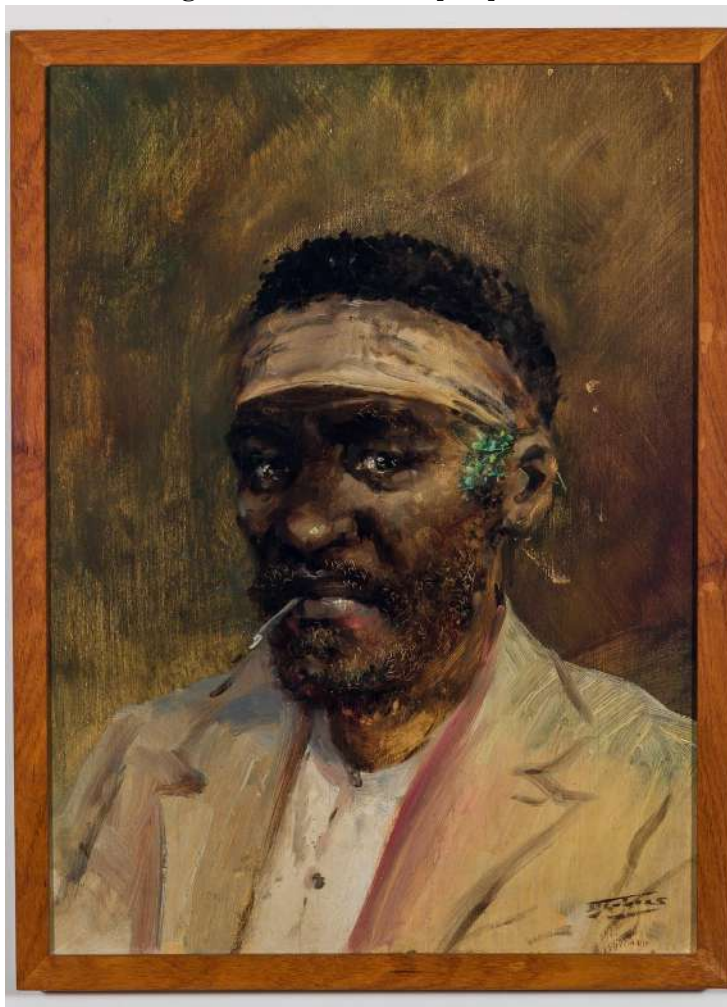
Fonte: MAB-SP (São Paulo, SP)

O homem possui peitoral e ombros largos, dominando o espaço inferior da tela. O pescoço curto está levemente tensionado para a direita, movimento responsável pela sua cabeça em posição de três-quartos. O rosto é marcado pelas interseções de sua musculatura

facial, marcação reforçada sobretudo pelo uso das diversas tonalidades na representação dessa região. Com o queixo pequeno, o lábio carnudo e levemente caído, o maxilar do retratado é harmonioso e magro. As bochechas delgadas possuem sulcos e píncaros, criando modulações em sua composição facial. O nariz é largo e arqueado, tornando o buço mais amplo. Os olhos de um castanho claro são pequenos e próximos, com um leve caimento nas extremidades opostas ao nariz.

De modo geral, seu semblante transparece uma sensação de cansaço, como se o homem estivesse voltado de um dia intenso de trabalho. Este aspecto é reforçado pelos vincos em sua testa, o que dificulta nossa suposição quanto à sua idade, mas não parece ser muito avançada. As tonalidades presentes na tela são um marrom mais escuro, a iluminação proposta por Tobias adota tons de cinza e marrom claro, utilizados na pigmentação da pele do representado. O fundo é de um cinza esverdeado chapado, bem uniforme – que remete aos fundos encontrados nos estúdios de fotografia do período.

Na testa, uma faixa branca. Os olhos fitam o observador de uma maneira relativamente taciturna. De alguma forma, parece mesmo cansado e um pouco desanimado. Um estado diferente daquele passado pelo homem retratado na obra sem título (Figura 58), 40 cm x 30 cm x 2,6cm, que possui alguns detalhes em comum com a obra que acabamos de analisar.

**Figura 58** – Sem título [19?], de B. J. Tobias

Fonte: MAB-SP (São Paulo, SP)

Neste óleo sobre madeira, ocupando novamente o espaço inferior da tela, com uma veste semelhante – blusa branca e casaco em tons de rosa – vemos um homem negro. Nem jovem nem velho, o homem nos encara. Possui cabelos crespos, curvatura percebida tanto nos pelos da cabeça quanto nos da barba que adorna-lhe o maxilar. Interessante perceber os recursos que o pintor utiliza para representar o encaracolar dos cabelos faciais, por exemplo, recorrendo a uma tonalidade alaranjada para ressaltar seu dobramento.

Seu rosto é magro e está em três-quartos, voltado para a esquerda. Com os lábios cheios e finos, o nariz saliente é o ponto final de uma luminosidade que vem horizontalmente desde sua orelha esquerda. Os olhos pequenos e fundos são de uma tonalidade meio esverdeada e nos encaram sem contenda. Sua orelha esquerda possui um pequeno e sutil ramo de folhagens verdes. A planta poderia ser arruda, folhagem muito utilizada na credence popular enquanto afastamento de mau olhado, tendo sido representado por Debret na litografia *Vendedor de Arruda* (Figura 59) de 1839, como tópico presente no cotidiano de



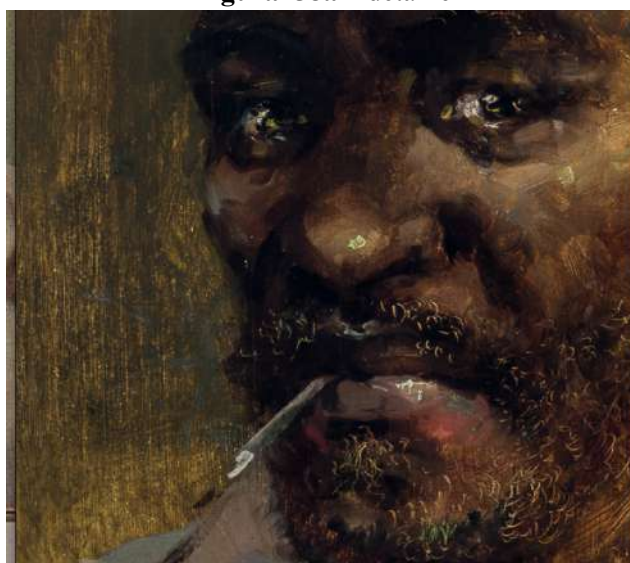
negros escravizados. Em termos botânicos, a planta é considerada medicinal por suas propriedades anti-inflamatórias, vermífugas e analgésicas, que ajudam no tratamento de varizes, verminoses, conjuntivite, dor de dente e dor de cabeça. Seja qual planta for, este ramo com sua coloração acentuada é um detalhe sugestivo de acesso da figura a um ambiente mais campesino.

**Figura 59** – *Vendedor de Arruda* (1839), de Jean-Baptiste Debret



Fonte: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin

**Figura 58a** – detalhe



Em detalhe (Figura 58a) vemos entre seus lábios um cigarro. Ao aproximarmos da tela, podemos ver que este parece estar aceso, ou que tenha sido apagado naquele exato momento. Isto porque em pinceladas sutis, vemos uma fumaça cinza a bruxulear próxima ao lado direito de sua face. Não parece também ser um cigarro industrializado e sim de preparo artesanal.

Enquanto na outra tela (Figura 57) as pinceladas eram mais fluidas e suaves, alcançando maior imperceptibilidade, nesta obra as pinceladas são mais rápidas e marcadas. Podemos observar na imagem comparativa a seguir (Figura 60), algumas distinções pontuais entre as representações. Na imagem a esquerda, a blusa branca colocada abaixo do casaco está aberta, ocultando e mostrando ao mesmo tempo a região do peitoral do homem, enquanto na imagem a direita, a blusa encontra-se ordenadamente fechada, permitindo-nos ver inclusive os botões próximo a gola e o primeiro da sequência que imaginamos seguir.

Outro aspecto que nos chama atenção são as tonalidades empregadas para criar uma certa ambiência no retrato. Enquanto no retrato à esquerda o fundo possui uma tonalidade mais sóbria, fechada e opaca, na obra à direita podemos perceber uma tonalidade mais quente, no verde do ramo, no pescoço que recebe uma misteriosa cobertura alaranjada – mesma tonalidade utilizada na barba, porém em uma pincelada mais ampla e extensiva. Ambos são representados de maneira similar, no entanto, nos pequenos detalhes lançam uma narrativa visual distinta. Um aparenta cansaço e desânimo, em contrapartida o outro remete a uma vagareza corriqueira na vida do campo. Moroso, de certa forma beirando o ócio, o homem à direita nos olha de maneira comedidamente mateira.

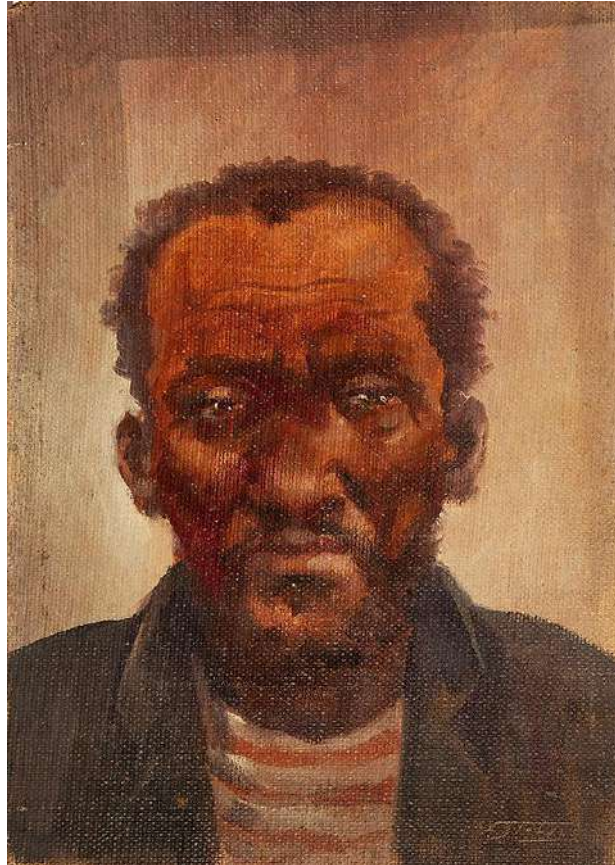
**Figura 60** – comparação



O pedaço de pano na testa se tornaria muito comum a partir das décadas de 1960, como mostram fotografias de artistas como Jimi Hendrix e outros astros do rock. Mas na produção de Tobias o lenço na cabeça e o chapéu aparecem mais como uma testemunha visual de um vestuário comum. Sem apelar para o que Roland Barthes (2004) chamou de “efeito de realidade” ou “efeito de real”, gostaríamos de propor esse item como uma evidência aceitável do uso que estes homens faziam desses elementos, sobretudo enquanto tecidos para proteger da luz solar e reter o suor da testa, consequência dos trabalhos realizados ao ar livre ou com esforço físico. Diante da falta de decoração percebida na produção retratística de Tobias, admitimos a possibilidade de que este não tenha alterado de maneira significativa os itens representados. Assim, conscientes da fragilidade de tal afirmação mas apoiados nas evidências sugeridas pela produção de Tobias, consideramos os panos adornando a cabeça desses homens como um elemento comum do vestuário de tais figuras, empregados pelo artista com ares de uma evidência histórica (BURKE, 2017).

#### **2.2.4 Homens de cabeça livre**

O último grupo de retratos que trabalhamos são de homens sem acessórios na cabeça. Sabidamente, a produção de retratos de homens realizada por Tobias não se limita ao contingente aqui apresentado. No entanto, as três obras do artista apresentadas nesta subseção foram as encontradas e participantes do recorte aqui proposto. Pelo que pudemos perceber, a maior parte dos retratos de homem realizados pelo pintor paulista foram de idosos, parte que veremos na seção final deste segundo capítulo.

Figura 61 – *Senhor*, [19?] de B. J. Tobias

Fonte: Lordello Arte (São Paulo, SP)

Este óleo sobre eucatex de 38 cm x 27 cm, foi apresentado numa casa de leilão da cidade de São Paulo em novembro de 2021 e, segundo informação do site, o valor inicial para um lance era de R\$1.200. A obra (Figura 61) atualmente está localizada em uma coleção privada.

A tela nos apresenta um homem negro de meia idade. O meio-busto é representado numa frontalidade crua. Com uma blusa listrada e uma jaqueta, ele nos encara com olhos reluzentes. O rosto é pequeno, tem o queixo ladeado por uma barba rala e a boca franzida. O nariz é empertigado, bem marcado pelas linhas de expressão que criam sulcos da base do nariz até os cantos dos lábios. Os olhos pequeninos estão estreitos e cintilantes, iluminando a tela como distantes faróis. As sobrancelhas bem ralas, quase não dá para vê-las, e há, no espaço entre elas, dois vincos indicativos de uma plasticidade facial que se esvai. As linhas de expressão que vemos na testa larga, reforçam o avançar da idade. A cabeça dá sinais de calvície com as sutis aberturas na sua fronte.

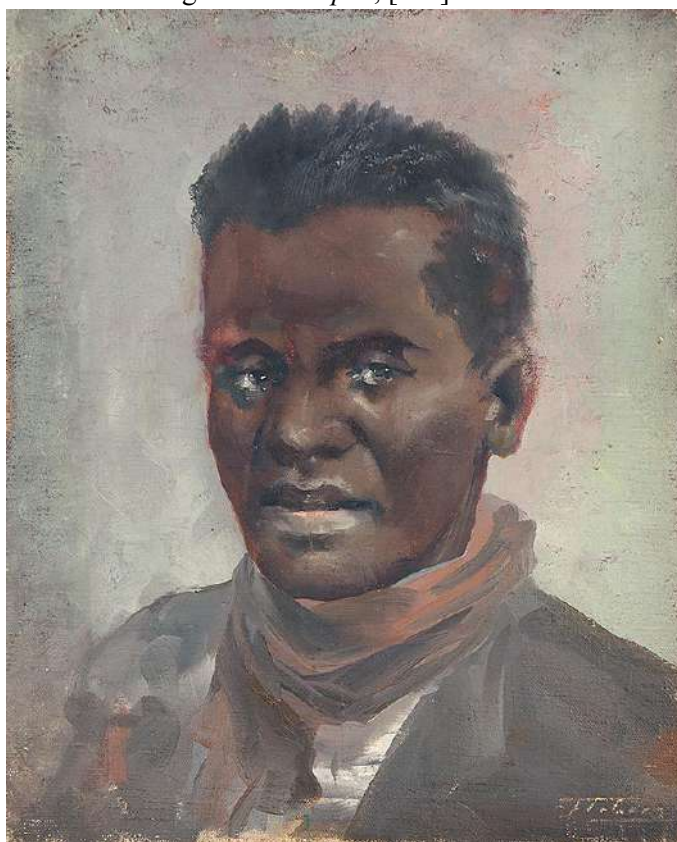
Em termos de fatura, a obra apresenta uma qualidade reconhecida. A pincelada bastante suave aumenta exponencialmente o caráter factível da representação, principalmente se consideramos o suporte utilizado que apresenta mais resistência e textura. Em alguns



pontos podemos perceber um acabamento mais indefinido – como na orelha esquerda, pouco precisa e de uma tonalidade destoante daquela percebida no restante do retrato. Entre figura e fundo há uma relação cromática interessante, na medida em que uma tonalidade alaranjada, quente, atravessa a tela como um todo. A tonalidade cálida em pouco combina com a expressão fatigada do rosto da figura. Seu semblante enfadonho leva-nos a questionar sobre suas considerações internas enquanto posa para o retrato.

Nesse mesmo viés peculiar da interação cromática entre figura e fundo, a obra *Rapaz* (Figura 62), também leiloadada na mesma ocasião e circunstâncias que *Senhor* (Figura 61), será nosso próximo objeto de aproximação.

Figura 62 – *Rapaz*, [19?] de B. J. Tobias



Fonte: Reprodução Lordello Arte (São Paulo, SP)

Neste óleo sobre tela, de 29 cm x 24 cm, vemos um jovem rapaz negro em meio-busto, em vestes elegantes traz no pescoço um cachecol. A fatura desta tela é completamente distinta da obra observada anteriormente. Na imagem precedente as pinceladas eram mais suaves e discretas, nesta tela percebemos um tratamento mais carregado no uso das tintas.

Na verdade, observando-a mais detidamente, parece que foi retocada ou realizada com uma economia drástica de recursos e tempo. O fundo chapado e com moderação nos

artifícios já é característico dos retratos conhecidos do pintor. No entanto, em todas as obras contempladas do pintor, nós percebemos sempre um cuidado e esmero no tratamento dado à figura. Mesmo com grande variação nas orientações imagéticas, o tratamento e nível de acabamento desta tela é sem precedentes na produção do artista.

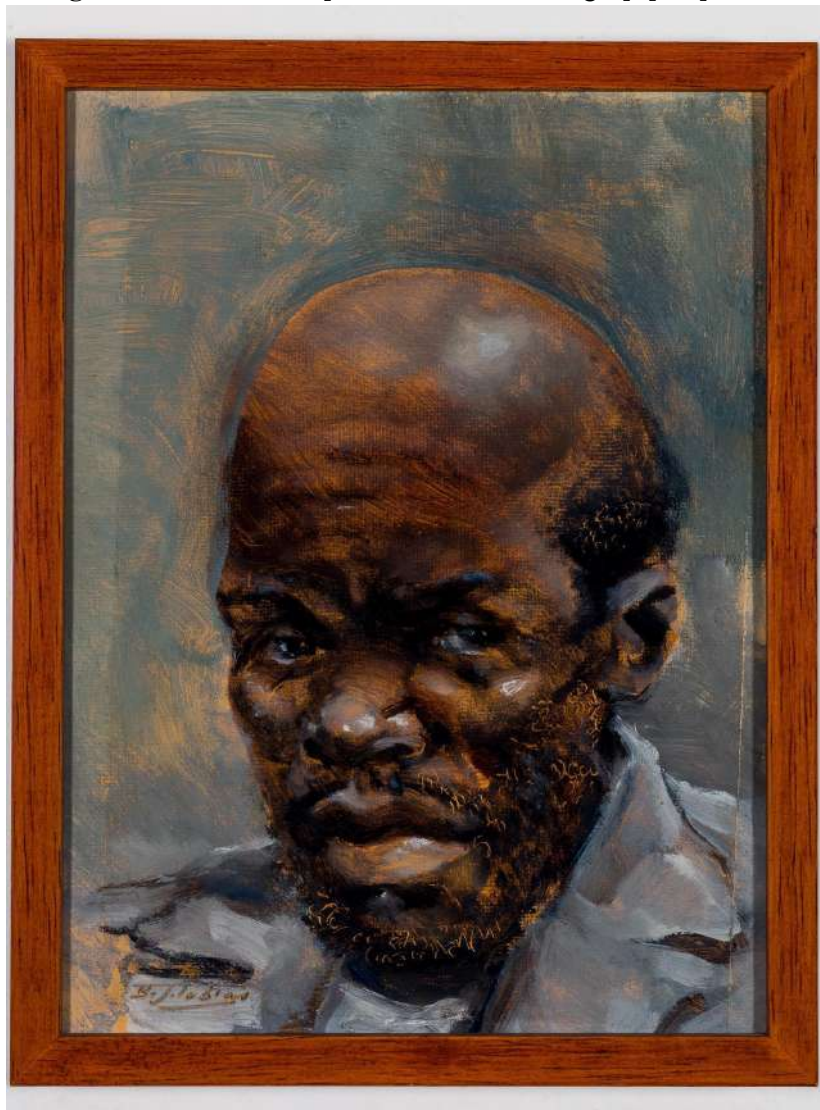
**Figura 62a** – detalhe



Podemos observar que existem duas pigmentações utilizadas para a pele da figura: uma mais próxima do preto e outra mais amarronzada. Na região dos olhos, sobretudo no lado direito, na região dos lábios e na ligação entre o pescoço e o maxilar, estão os pontos mais gritantes dessa discrepância de tratamento. Ainda que o artista se valha das duas camadas de cores para alcançar a pigmentação desejada, podemos observar por outras obras que o acabamento é grosseiro.

A falta de documentação e o desconhecimento acerca da produção do artista, em muito dificultam as possibilidades de entendimento de casos como este. Na próxima obra que vamos trabalhar, fica óbvio que o artista de fato valeu-se das mais variadas pigmentações para alcançar um profundo nível de acuracidade.

**Figura 63** – Sem título [Retrato de homem negro], [19?] de B. J. Tobias



Fonte: Acervo Museu Afro Brasil (São Paulo, SP)

Neste óleo sobre cartão (Figura 63), medindo 26 cm x 20 cm, há, ocupando quase a totalidade do espaço do quadro, o busto de um homem negro. Sua cabeça é bem avantajada, ampliada não só pela calvície quase completa, mas também pela proximidade entre nosso olho e sua figura.

Com o maxilar bem marcado e robusto acrescido da extensão de sua cabeça temos a impressão de tratar-se de um homem corpulento. A boca é carnuda e os lábios grossos e bem delineados, acompanhada pelo nariz que também é largo e redondo. Tem os olhos cômicos e pequenos, mirando seu observador de modo descrente. Não parece relaxado. O rosto é coberto com pelos ralos e espaçados, de uma tonalidade alaranjada, semelhante àquela identificada na Figura 58.

O pintor emprega diversas dinâmicas cromáticas a fim de alcançar uma pigmentação que lhe satisfaça. Como vemos no detalhe da imagem (Figura 63a).



**Figura 63a – detalhe**

O artista utiliza tonalidades como o marrom-alaranjado, o branco e o preto. Utiliza também de diferentes técnicas para criar o jogo de iluminação que comporte seus intentos. Por exemplo, vemos entre a região de seus olhos e a bochecha, uma única e rarefeita pincelada de branco em meio ao marrom com laranja buscando iluminar-lhe aquele ponto. No nariz, o pintor vai e vem com o pincel ora com a pigmentação mais encorpada – como na ponta do nariz – ora com esta mais escassa – percebida no torso da sua anatomia nasal. Variando não só em termos de formas e recursos, mas também na coloração: apenas na região do nariz podemos identificar 3 tonalidades distintas.

É inegável a versatilidade das habilidades e dinâmicas empregadas por Tobias na coloração da pele negra. Na obra *Head of a Negro* (c.1777-1778) (Figura 64), de John Singleton Copley (1738-1815), podemos ver também as várias nuances cromática que o artista americano emprega para representar a pele do homem negro.

**Figura 64** – *Head of a Negro* (c.1777-1778), de John Singleton Copley



Fonte: Detroit Institute of Arts (Detroit, EUA)

Diante de tais retratos de homens, podemos perceber que a figuração masculina apresentada pela produção de Benedito José Tobias exibe particularidade que apenas pesquisas diligentemente, focadas em suas relações dentro do conjunto cultural das imagens da época, poderão traçar e apontar de maneira mais assertiva suas características. De todo modo, identificamos que o artista, nas obras aqui apresentadas, representa o homem negro do modo individualizado e dotado de sutilezas estéticas e existenciais.

## **2.3 Retratos femininos**

### **2.3.1 As representações da mulher negra**

No decorrer da história da arte nacional as representações de mulheres negras foram permeadas por estigmatização e estereótipos, com exceções muito pontuais. “Nas primeiras décadas após a abolição, encontramos artistas que apresentaram mulheres negras em seus quadros. É difícil, entretanto, ter-se uma visão mais clara de seu significado, na ausência de um maior inventário sobre o tema.” (CHRISTO, 2009, p. 2). Diante da complexidade em se

apontar os significados amplos da representação da mulher negra nas artes visuais brasileiras no período aqui estipulado, nos ateremos a breves questões que permeiam essa representatividade.

Renata Bittencourt vai dizer que

As representações feitas por viajantes do século XIX tentam circunscrever a admiração da mulher negra à dimensão material de seu corpo, visto como exemplar de um coletivo definido pela cor da pele. No entanto as imagens que nos chegam oscilam entre a indignidade da objetificação e a poética homenagem à beleza negra. (BITENCOURT, 2006, p. 80)

Neste sentido, podemos perceber que as imagens de mulheres negras no século XIX estavam permeadas de uma ambiguidade variando em positiva e negativa. Os viajantes representavam a mulher negra predominantemente em seu contexto social, como “[...] vendedora de quitutes, baiana, mulata” (CONDURU, 2007, p.57), e também no seu papel doméstico-social enquanto mãe, enquanto ama-de-leite ou nas plantações.

No início do XX, os artistas nacionais começaram a produzir um volume maior de imagens contendo personagens negros. No entanto, essa maior produção de imagens não afasta certa estereotipação que subjaz nessas representações.

Devido às descobertas dos novos mundos, o exótico transforma as minorias em temática para os retratos e indivíduos, que antes não teriam lugar de destaque nas obras de arte, em alvos da curiosidade, os retratos tiveram um novo enfoque, deslocado para as minorias. No final do século XIX e início do século XX, as vanguardas modernistas aproximariam a realidade europeia dos povos primitivos retratados e obras de artistas como Gauguin, o qual teve interesse especial pelas mulheres taitianas. (BAMONTE, 2008, p. 288)

Tal dado, em muito relaciona-se, portanto, com uma retomada do exótico, do interesse europeu em valer-se de novas visualidades para renovar seus discursos artísticos e estéticos. Por sua vez, os artistas brasileiros que passavam períodos no continente europeu, demonstraram em suas produções a repercussão de tais questões no contexto brasileiro.

Diversos estudos têm se debruçado diante dessa temática ao longo da historiografia da arte nacional. Cabe ao nosso trabalho apenas pontuar que artistas brasileiros, principalmente aqueles denominados precursores do modernismo paulista – Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Candido Portinari, e outros –, se voltaram para uma produção de imagens contendo negros e negras relacionando-os ao ideal do tipo brasileiro. No entanto, observa-se que essa eleição e idealização modernista não se afastou muito da ambiguidade, percebida por Renata Bittencourt (2006), dos artistas viajantes, que oscila entre engrandecimento e objetificação.

Por exemplo, no caso de Di Cavalcanti, Roberto Conduru vai dizer que o artista “[...]legeu a mulata como paradigma de beleza nacional, com elegias pictóricas às mulheres

afro-descendentes, subvertendo, por um lado, os padrões estéticos ocidentais impostos pela cultura bel artística, mas, por outro, insistindo na objetificação sexual da mulher negra.” (CONDURU, 2007, p. 59). E vemos essa objetificação da mulher negra não apenas nas artes plásticas mas também em descrições destas na literatura e na música (ALMEIDA, 2007)

Decerto, o que observamos é que a mulher negra quando representada tem um lugar muito delimitado, fixo, de certa maneira presa nas suas representações.

**A mulher de cor, especialmente, tem seu lugar social reforçado através da fixação de lugares-comuns:** seus espaços são a cozinha e a roda de dança (e quando escrava, o leito como lugar de prazer do senhor), sua brejeirice e faceirice se opõem à inteligência e ao trabalho, além de sua beleza e naturalidade – esses elementos definem a sua sujeição que, quando misturada com sua sedução, lhe fornecem uma maneira de ascensão social. (ALMEIDA, 2007, p. 75)

Tal fixação de lugares-comuns percebida nas representações da mulher de cor, pode ser exemplificada na figura das amas-de-leite ou mãe-pretas. As terminologias se referem às mulheres negras que amamentavam e criavam filhos que não eram os seus. Quando buscamos as representações dessas mulheres, percebemos que, principalmente se tratando de fotografia, as amas-de-leite foram muitas vezes capturadas pelas lentes dos fotógrafos que vinham realizar retratos da família.

Durante o século XIX, ainda no Império, surgiu entre a população mais abastada o costume das **fotografias do conjunto de integrantes da família** e se tornou então **comum a presença de mulheres negras entre o grupo**. [...] para a captação fotográfica, fazia-se necessário que alguém fosse responsável por manter as crianças mais jovens em uma posição estática. Essa tarefa comumente recaía sobre **as amas de leite**, escravas que eram trazidas para junto da família dos senhores para amamentar os filhos destes sem que recaísse sobre a mãe dessas crianças o desgaste ou esgotamento físico que se presumia a tal prática. As amas de leite presentes nos retratos fotográficos **costumavam trajar-se como mulheres de uma razoável condição social, a fim de que família de seus proprietários pudesse, junto com as roupas, as jóias e os demais acessórios de ostentação, exibi-las como mais uma de suas posses valiosas**. (BENACHIO;BECK;VARGAS;COSTA, 2014, p.4) (grifos nossos)

Essa aparição enquanto “posse valiosa” pode ser muito bem visualizada na fotografia da Coleção G. Ermakoff, retirada em Pernambuco no ano de 1874, de uma ama-de-leite e o menino Eugen Keller (Figura 65). A presença das amas-de-leite na fotografia brasileira é algo que merece um estudo à parte. No terceiro capítulo deste trabalho, veremos com mais detalhes a questão relacional entre a mulher negra e a maternidade.

**Figura 65** - *Ama de leite com menino* (1874), da Coleção G. Ermakoff



Fonte: Museu do Futebol (São Paulo, SP)

A produção de retratos femininos de Tobias propõe certo dissenso nessas representações da mulher negra realizadas, sobretudo, nas décadas iniciais do século XX. Não percebemos objetificação, nem fixação de lugares-comuns nos seus retratos. Pelo contrário, como veremos no decorrer deste subcapítulo, o pintor trouxe para suas retratadas uma forte idiossincrasia, através da atenção à fisionomia, ao rosto e à expressão de cada uma delas.

### **2.3.2 Representações para além de uma indumentária**

Os agrupamentos aqui propostos foram assim delimitados e pensados em virtude das percepções obtidas a partir da análise das obras. Com objetivo de tornar as descrições, interpretações e debates mais coesos e não repetitivos, elegemos como critério – que não são excludentes entre si, na verdade observa-se que algumas obras poderiam estar presentes em algum dos demais agrupamentos – características que se sobressaíram em nossas explorações.

Cumprе ainda informar que, apesar da separação aqui proposta, nossas leituras são de modo interrelacionado, isto é, as divisões realizadas são para fins puramente estruturais do desenrolar da investigação. Assim, no grupo que apresentamos a seguir ressaltamos uma característica de vestuário, mas no decorrer de nossa investigação aspectos do segundo e terceiro agrupamento – expressão e sentimentalidade – também são abordados.

A partir da investigação iconográfica da representação de mulheres negras no Brasil, pode-se perceber a aparição recorrente de certos elementos de indumentária, que tornar-se-ão

quase símbolos dessas mulheres. E estes acabam, por vezes, imobilizando quaisquer possibilidades outras para esses acessórios, por terem sido incorporados e assentados à linguagem visual padronizada associada a tais grupos e sujeitos. Daniel Arasse fala de uma prática do olhar que mais reconhece aquilo que já se sabe em tudo que vê. Sem conseguir ser surpreendido, o espectador “Tanto observara, tanto aprendera a reconhecer, classificar e situar, que o fazia muito rápido, sem prazer, como uma verificação narcisista de seu saber.” (ARASSE, 2019, p. 45).

Assim, nos voltamos para esse recorte da produção de retratos de Tobias a fim de perceber esta produção no seu grau zero. Exclusive de projetar sobre ela a constante necessidade de comprovar nosso saber. O intuito principal é apresentar uma descrição conscienciosa das representações, sem lançar sobre elas percepções pré-estabelecidas. Procurando permissão para ser surpreendido pelos detalhes e nuances de cada obra.

**Figura 66** – *Mulher*, [19?], de B. J. Tobias



Fonte: Acervo Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (São Paulo, SP)



Na obra (Figura 66), cuja titulação – atribuída pela instituição atual – *Mulher*, vemos representada centralmente a figura em meio-busto, com os olhos fixos no seu observador. Percebe-se neste óleo uma continuidade entre a figura e o fundo, onde tal continuidade se dá principalmente por partilharem das mesmas tonalidades. O fundo não possui – o que vemos ser uma característica da maioria dos retratos aqui analisados produzidos por Tobias – qualquer menção ou sugestão arquitetônica ou geográfica. É chapado com gradações de marrom e rosa, e muito se assemelha aos fundos percebidos nas fotografias de estúdio. O tratamento pictórico da composição aumenta exponencialmente tal continuidade, na medida em que as linhas, o desenho, é não só imperceptível como se mistura em certos pontos. O próprio busto possui um moderado uso do detalhamento.

O busto em três quartos direcionado para a direita e uma leve rotação da cabeça para frente, da mulher representada, provocam um sutil sombreamento em seu rosto. Os traços apresentados no rosto são suficientemente nítidos, possibilitando-nos perceber suas narinas largas e a depressão vertical na área do lábio superior. Lábios estes bem marcados e levemente arqueados e delgados, dotando-a de certa delicadeza. Seu queixo achatado e o cabelo coberto pelo tecido, deixam sua cabeça pequena. Mas não o bastante para ser desproporcional ao busto, visto que sua figura ocupa quase que a totalidade da tela.

Suas sobrancelhas são escuras e marcadas. Os olhos com uma cavidade profunda dão à ela uma expressão mais grave, talvez aparentando uma certa austeridade. A indefinição visual detalhada dos olhos longe de nos perturbar dão à sua feição uma forte carga expressiva. Pelo tratamento pictórico e atenção dada aos detalhes de sua feição, instaura-se em seu rosto uma carga de delicadeza e ao mesmo tempo certa retidão. Como se de maneira polida nos olhasse com afronta. Mas essa afronta é suave, branda e nem um pouco colérica.

No tocante ao vestuário, a figura possui dois elementos que se destacam. O que supomos ser uma blusa pouco acabada, mas com pinceladas marcadas numa interação cromática entre o branco e o rosa, realiza na composição um contraponto vertical ao tecido envolto em sua cabeça, da mesma tonalidade. Deste tecido escapa apenas sua orelha, adornada com um brinco em formato de argola, dotado de tonalidades amarelas e vermelhas, sugerindo tratar-se de um item colorido. Seus cabelos estão totalmente velados aos nossos olhos.

Em seu lábio superior podemos ver uma espécie de mancha de tinta na cor rosa. Hipoteticamente poderia tratar-se do rosa base utilizado na interação com o marrom a preencher o fundo e alguns locais da blusa, que tenha involuntariamente ali caído durante a feitura do retrato. Igualmente hipotético é a ideia de tratar-se de um detalhe intencional, cujo



efeito disruptivo na representação trouxesse o debate quanto aos elementos iconográficos da pintura representativa.

Como mencionado anteriormente (1.2.2), o pintor Tobias não teve uma educação artística formal. Seu conhecimento artístico, no que diz respeito à técnica principalmente, é oriundo tanto da prática quanto da observação e diálogo com os seus amigos pintores. Decerto que, entre suas conversas e discussões acerca do fazer artístico, das teorias e técnicas das mais variadas vertentes estéticas, o artista refletiu acerca de questões quanto aos problemas internos das imagens, como das representações realistas ou não, do próprio potencial de autenticidade das imagens produzidas, das narrativas visuais que elas engendram.

No texto *Muralha de Pintura: Frenhofer e Bergotte* (2019), de Ricardo Fabbrini, o autor discorre sobre os efeitos disruptivos do detalhe a partir dos romances *A obra-prima desconhecida*, de Honoré de Balzac, e *A prisioneira*, de Marcel Proust. Compreende que “o detalhe se apresenta como ‘uma zona de intensidade’ de cor e matéria; e como tal ‘possui uma capacidade desmesurada, não mensurável, de expansão - e não de extensão - no quadro’” (FABBRINI, 2019, p. 178-179). Valendo-se das reflexões de autores como Didi-Huberman, vemos, por fim, que o detalhe é “lábil e aberto” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 344). De modo que o detalhe em uma pintura exerceria a função de sintoma, daquilo que escapa à imagem e interdita a representação (FABBRINI, 2019, p.167).

Nas pinturas comentadas por Balzac e Proust temos, portanto, uma crítica à representação da consciência, ou a representação da dita realidade (ou referente) - ou, mais precisamente, aqui, à forma figurativa -, efetuada pelo detalhe, ou seja, por intermédio de manchas insubordinadas de cor que ‘desorganizam catastróficamente a forma figurativa originando uma forma inteiramente diferente’, denominada de ‘pano pânico’ por Didi-Huberman (2012, p.144), ‘Figura’, em Deleuze (2007, p. 12) ou ‘Figural’, em Lyotard (1987, p. 56). Nesses casos, *o detalhe, como zona do indiscernível ou do indecível, não é apenas um elemento da composição, mas sua imagem-enigma: é uma imagem não substancializada [...]*. (FABBRINI, 2019, p. 170-180. Grifo nosso)

A partir dessa noção do detalhe que causa uma “rasura” na representação, dotando-a de caráter enigmático e misterioso, podemos pensar aquele rosa nos lábios da figura feminina representada por Tobias enquanto uma “zona do indiscernível ou do indecível” de sua figuração. O artista assim quebra uma contemplação realista e figurativa da obra. Podemos conjecturar que o artista sublima a mulher negra em algo outro que não só sua fisionomia. Não fixa seus traços e existência factual, mas antes liberta-a, porque dotada de uma labilidade e lacuna do legível e do visível que operam não apenas no campo pictórico mas também no histórico. Ela produz em nós um não-saber múltiplo e transforma-a em não substancialização,

ou seja, não material, não corporificada. Sua existência exige de nós “um olhar que não se aproximaria apenas para discernir e reconhecer, para nomear a qualquer preço o que percebe”, mas antes suspende o momento de nossa conclusão, solicita de nós “uma atenção flutuante” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.23).

Alguns elementos constatados na tela *Mulher* (Figura 66) são percebidos em maior ou menor grau na tela cuja titulação é desconhecida e sua datação atribuída pela instituição vai de 1934 a 1963 (Figura 67).

**Figura 67** - Sem título, [19?], de B. J. Tobias



Fonte: MAB-SP (São Paulo, SP)

Neste óleo sobre tela (Figura 67), com a figura feminina em meio-busto representada frontalmente, vemos uma mulher negra com um tecido a cobrir os cabelos e um brinco argolado. Seu nariz largo e arredondado, acentua a cavidade do lábio superior. A bochecha é levemente ressaltada mas mantém-se esguia, sugerindo um aspecto saudável. O queixo fino e pequeno dá à sua aparência um semblante de suavidade, brandura.

De modo geral, seu rosto é terno e afável. Talvez este aspecto tenha sido reforçado também pela sobrancelha a ocultar-se em meio às tonalidades articuladas pelo pintor para representar sua tez. Mas ainda conseguimos ver a marcação do sobrolho, superficialmente cavado, dividindo simetricamente seu rosto. Interessante perceber que, mesmo com os tons demasiado próximos utilizados por Tobias na coloração facial na área da frente da figura, o pintor consegue estabelecer apuradamente seus contornos e limitações com pinceladas invisíveis.

Técnica que é totalmente distinta daquela empregada na representação dos olhos, da pálpebra inferior e pescoço. O tratamento pictórico na representação velada dos olhos, marcados pela indefinição visual de suas partes, nos permite percebê-los pela aplicação assertiva da cor branca em alguns pontos. Afastando-se sobremaneira da técnica do *sfumato*, o efeito final alcançado por Tobias era de alguma maneira próximo. Apesar de suas pinceladas visíveis, e os contornos bem perceptíveis quando observados aproximadamente, ao nos afastarmos podemos perceber toda a carga expressiva que os olhos da figura engendram.

**Figura 67a** - detalhe



Enquanto os olhos da direita num uso econômico de acabamento e detalhe são anatomicamente percebidos pelo uso que o pintor faz do branco, o olho direito, sugestivo de um tom cobre, tem duas pequenas pinceladas brancas a flutuar em seu interior escuro e enternecer sua expressão. De alguma forma, seus olhos direcionados para algo além da tela à sua direita, acabam por melancolizá-la. Como se estivesse a refletir ou recordar de algo distante.

Na região da pálpebra inferior podemos perceber uma aplicação diferente do óleo, na qual ainda que a pincelada seja visível, há também um embaçamento costumeiramente realizado com os dedos. De forma relativamente arredondada, confere ao semblante da mulher um efeito pictórico de cuidado e esmero, traduzidos como suavidade. Esse modo de aplicação e distribuição do óleo conferem um desígnio inesperado à composição como um todo. Como se incorresse intencionalmente numa desfiguração ao tentar figurar a imagem da mulher de uma maneira cambiante, movimentada, viva. Tal empreendimento confere intensidade ao semblante da retratada. Seu olhar interpela nosso pensamento de modo atento, pulsante.

Percebemos, ainda nessa região, os diferentes matizes elencados pelo pintor a fim de alcançar as nuances cromáticas que a pele da retratada apresenta: além de um marrom mais aberto, que gradativamente interage com um cinza e culmina num alaranjado. Num curioso prolongamento cromático imaginário, o alaranjado da pálpebra inferior vai se estabelecer nos lábios da personagem na sugestão de um batom.

A representação que Tobias faz da boca da figura é responsável por gerar certa dissonância no discurso visual, que até então realizamos da carga expressiva de suavidade e delicadeza encontrada na obra. Isto porque a economia de recursos na fixação dos contornos da sua fisionomia, acabam por suscitar dúvidas quanto ao que de fato vemos.

Observando a obra de maneira superficial e desatenta, temos a sugestão de que a mulher encontra-se com os lábios cerrados e sobremaneira retos, indicando certa seriedade. Mas ao olhar novamente esta região da figura feminina, vemos três pinceladas curtas, a sugerir o formato de um quadrado alcançado muitas vezes pelo pincel chato, no espaço entre seus lábios. As pinceladas claras são a sugestão de dentes grandes e espaçados? A retratada teria diastema – ausência de contato interproximal entre os dentes – e o pintor manteve-se fiel a sua representação? Trataria-se então de um sorriso?

Decerto, como veremos a seguir, a técnica de Tobias no tratamento dos dentes não é das mais detalhistas, no entanto, o artista quando representou o riso buscava torná-lo óbvio, ainda que fosse sem mostrar a arcada dentária. Diante da economia de recursos utilizados por Tobias na obra em questão, acrescido pelo traço que percebemos ao redor da boca que se distingue do tratamento dado à bochecha, por exemplo, consideramos a hipótese de que o sorriso possa ter sido posteriormente incluído. Talvez o cliente – a retratada ou uma terceira pessoa – tenha solicitado que o artista refizesse esta região pois ou não gostara da representação anterior por sua seriedade, ou por falta de verossimilhança. Cabendo ao artista desta forma incluir apressadamente – da forma que lhe era possível sem ter de pintar toda a

face novamente – o sorriso, para lhe entregar a obra ou desfazer qualquer embelezamento que tenha empregado para disfarçar qualquer anormalidade odontológica. Seja como for, vemos nesta obra de Tobias a sutileza de um sorriso como o que pode ser percebido na obra sem título (Figura 70), que veremos mais à frente.

Também o tratamento pictórico dado ao pescoço da figura nos chama a atenção. As pinceladas aqui são visíveis e rápidas, com direções e sentidos diferentes, dando à região uma representatividade insólita. Além do referido pescoço, também o lenço e a blusa recebem as mesmas pinceladas visíveis, mas não tão aceleradas. Estas por sua vez são mais longas e detidas, bem delimitadas e estáveis. O lenço em tom alaranjado a cobrir a cabeça, por exemplo, vemos o domínio no esmero. Os ângulos das pinceladas são responsáveis por dar forma de maneira apurada ao tecido, criando profundidade à figura representada. Enquanto na blusa de sutil decote redondo, dominada pela tonalidade branca, concede à figura volume o que a impede de “flutuar” no fundo abstrato de matiz azul-verde.

Uma certa singularidade chama nossa atenção ao olhar o verso desta tela<sup>92</sup>. Do material visual da produção do artista localizado e analisado, inscrições no verso são raras. A própria datação abaixo da assinatura não é algo recorrente em muitas obras. Mas no caso da tela em questão, encontramos a sugestão de algo próximo, ainda que esteja desgastado pela ação do tempo, dificultando sua compreensão completa.

Não fomos capazes de fazer uma recomposição integral do que está escrito, mas conseguimos apontar duas sugestões a partir do que logramos identificar. A primeira sugestão trata-se de um propósito ou destino da obra, pois a palavra a iniciar a mensagem – até o momento incompreensível para nós em sua totalidade – parece ser “Ao”<sup>93</sup>. O que nos permite conjecturar a possibilidade de tratar-se de uma dedicatória específica, declarando o remetente daquele quadro. O que por sua vez corrobora, em partes, para a hipótese de uma correção do quadro, mediante o próprio artista ou alguma solicitação.

A segunda sugestão trata-se de uma possível datação da obra. No fim do que parece ser a dedicatória vemos “62”, o que poderia tratar-se da data de produção da tela analisada. Datação esta que seria muito pertinente para auxiliar na constituição da cronologia da produção do artista. No entanto, na falta de mais pistas como estas, são apenas possibilidades.

---

<sup>92</sup> A referida obra e seu verso podem ser visualizados através do acervo online da instituição. Disponível em: <https://online.museuafrobrasil.org.br/acervo/sem-titulo-19/>. Acesso em abril de 2023.

<sup>93</sup> Feita as devidas ressalvas, confirmamos que a caligrafia da inscrição na parte posterior da tela parece ser do próprio Tobias, mediante a comparação com o que já fora encontrado de registros escritos do pintor.



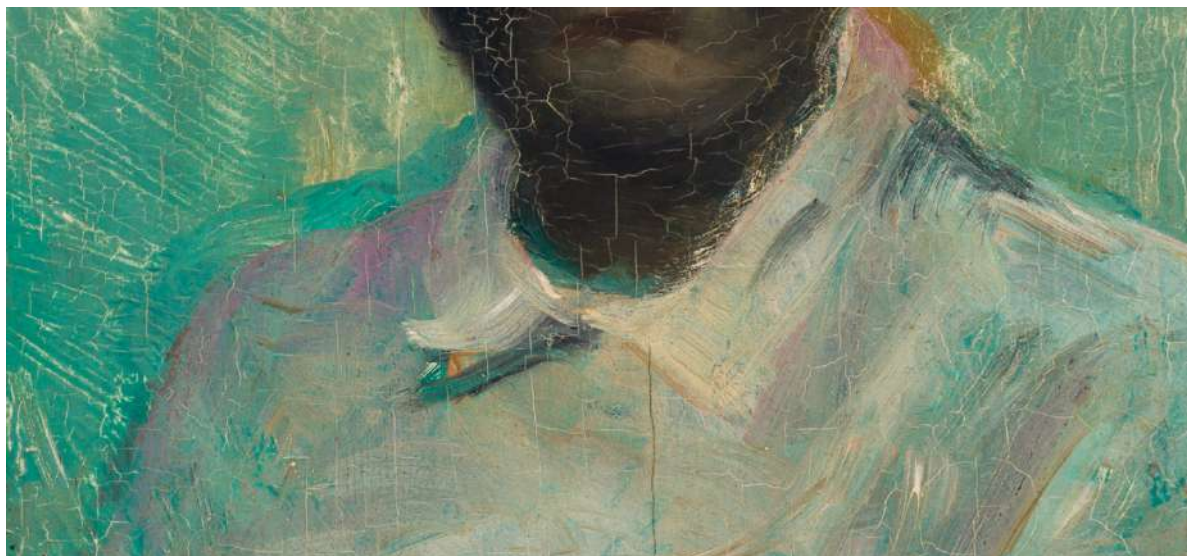
**Figura 68** – Sem título [Retrato de mulher negra], [19?], de B. J. Tobias



Fonte: MAB-SP (São Paulo, SP)

De certas semelhanças percebemos a obra sem título de Tobias (Figura 68) em relação à que vimos anteriormente. Neste óleo sobre madeira compensada, temos o mesmo fundo num tom misto de azul e verde, a blusa majoritariamente branca e o lenço marcado pelas pinceladas visíveis e longas. A blusa desta possui um detalhe que a distingue da anterior: enquanto a outra possuía um pequeno e recatado decote arredondado, esta por sua vez tem o busto totalmente velado com a blusa a dobrar-se num maleável colarinho.

O lenço a adornar-lhe a cabeça é uma mistura entre marrom e amarelo. Podemos perceber um laço que amarrado no topo da cabeça, sugerido pelas pinceladas angulosas. O brinco que alinda suas orelhas, parece ser do formato de pingente também em tons de amarelo e dourado. Na blusa vemos em seu ombro direito uma indicação de tonalidade púrpura, que em outros pontos se mistura com o azul e verde do fundo, criando uma sequência na interação cromática dessa região da tela.

**Figura 68a - (detalhe)**

É oportuno percebermos a profusão de sentidos que Tobias cria com o pincel. O artista corre uma e outra vez sobre a tela com o instrumento de seu ofício de maneira aparentemente desordenada, porém incontestadamente inteligível. Ao fim de toda a movimentação com sentidos divergentes, podemos avistar as nuances do ombro, o início do volume de seu colo, e os braços sugestivamente colados ao corpo.

Além da irregularidade das pinceladas, percebemos também as variações cromáticas que o artista propõe no tecido a cobrir o torso da figura representada. De sua nuca vemos surgir o final do lenço que cobre a sua cabeça, responsável por encaminhar nosso olhar para a gola de sua blusa, iniciada neste ponto com um tom de púrpura bem contrastante com o laranja amarronzado do lenço. Essa tonalidade, por sua vez, vai se esmaecendo pelas cerdas do pincel até culminar num branco nada chapado da gola. Mas antes disso ela é interceptada perpendicularmente por uma coloração escura, sugestivamente preto. Podemos ver esta mesma tonalidade no lado direito da gola, como que atuando enquanto sombra da gola sobre a blusa.

O próprio suporte descortina certos detalhes do tratamento pictórico para nós. Tratando-se de um óleo sobre madeira compensada, podemos considerar a possibilidade de que o artista tenha cobrido a madeira com o fundo para somente depois introduzir a blusa da retratada. Isto é corroborado pelos trechos da tela, rente à moldura inferior, em que podemos ver novamente a tonalidade azul-verde que atua de fundo em toda a tela. Bem como pela forma com que o branco da blusa não chega a ser branco totalmente em nenhum momento. Na parte visível do pescoço da mulher, vemos a mesma cor do fundo a criar novamente um efeito disruptivo na fruição da obra.



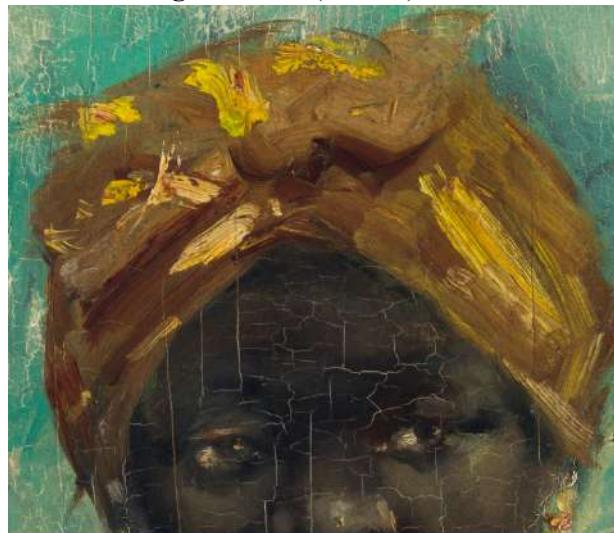
Em termos de tratamento pictórico, a obra *Head of Woman* (Figura 69), do pintor holandês Vincent van Gogh, apresenta uma característica que identificamos na obra analisada de Tobias.

**Figura 69** – *Head of woman* (1885), de Vincent van Gogh



Fonte: Van Gogh Museum (Amsterdam, Países Baixos)

**Figura 68b** – (detalhe)



As pinceladas mais longas e visíveis do lenço da obra de Tobias (Figura 68b) e em toda a tela de Vincent van Gogh, encaixam-se na técnica de impasto. Nesta técnica, o óleo é empregado de maneira excessiva e, desta forma, o objeto utilizado para pintar (pincel ou espátula) torna-se visível. Os traços curtos e agitados, a tinta espessa, confluem para uma certa resignificação da superfície da tela e da própria representatividade da obra. Dotando-a de volume e profundidade, a técnica dá ao observador o aspecto dimensional da produção, na medida em que percebemos nela não só o peso, mas também textura (BAXTER; WENDT; LIN, 2004).

Enquanto no retrato de Gordina<sup>94</sup> sua expressão aparenta certo espanto e perplexidade, a mulher de Tobias olha para algo além da tela de modo testemunhal, espreitador. Na medida em que Gordina olha com certo assombro para algo que não temos acesso, podemos pensar que o que é visto pela representada por Tobias, não lhe causa nem admiração, nem susto, nem

<sup>94</sup> Para mais informações: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0006V1962>

surpresa. Nada que lhe faça ficar em alerta e afetada. Ambas têm o cabelo coberto e uma roupa que pouco revela.

Ainda que sem uma educação artística formal, Benedito José Tobias não estava alheio aos movimentos artísticos que eram destaque no mundo. Decerto, não podemos afirmar que Tobias tenha visto esta ou outras obras de Vincent Van Gogh, mas em seu meio artístico com certeza ouvira e refletira sobre os relatos de amigos que viajaram para lá e se atentaram às propostas estéticas do mundo europeu. Não obstante, a referida técnica de impasto não remonta exclusivamente à modernidade. Tendo sido utilizada desde artistas venezianos como Tintoretto (1518-1594) e Ticiano Vecellio (c. 1473/1490-1576) até pintores do século XX e XXI como Leon Kossoff (1926-2019) e Frank Auerbach (1931-).

**Figura 70** – Sem título, [19?], de B. J. Tobias



Fonte: MAB-SP (São Paulo, SP)

Em outra obra do artista (Figura 70), cuja superfície também se trata de madeira maciça, nós podemos perceber o trabalho do pintor em uniformizar o fundo, a fim de criar

certa homogeneidade na composição. Marcada profundamente por uma tonalidade ocre a cobrir a tela de modo geral, a figura da mulher negra em seu centro ganha exposição singular.

Neste meio-busto, o corpo da mulher aparece de frente e a sua cabeça de lado, inclinada para a direita, vestindo uma blusa em tom laranja e um cachecol vinho, lenço branco e brinco de argola prateado. A posição da cabeça três quartos, lança sob o lado direito de seu rosto um sutil sombreamento, mas que num esmero de execução Tobias demonstra seu conhecimento da pigmentação e representação da pele negra.

Podemos perceber os diferentes tratamentos que o artista aplica à tela, a sugerir o que de fato lhe importava na imagem. A fatura encontrada na pele da figura é totalmente diversa daquela observada no lenço ou na vestimenta. Enquanto no lenço e na vestimenta a pincelada é forte e visível, indicativas de uma velocidade na execução, referente à resolução do rosto da figura, Tobias utilizou recursos uniformizadores que quase eliminam o vestígio do material utilizado para aplicar a pigmentação, o que denota por sua vez, num emprego mais extensivo de tempo e atenção.

**Figura 70a** – detalhe



Notando o tratamento que o artista dá à pele da bochecha podemos inferir certa juventude da retratada. Sua cútis é firme e saudável, com o enfoque de luz a resplandecer no ápice da bochecha, no queixo e na ponta nasal. A uniformidade da pele da região, tendo em vista o suporte de maneira maciça, cuja texturalidade pode ser percebida em outros pontos da tela, é realmente afirmativo das habilidades de Tobias com as nuances referentes à plasticidade e interação dos matizes envolvidos no alcance representativo da pele negra.

Seus traços fisionômicos são igualmente bem trabalhados e captados. Os olhos protuberantes e amendoados, direcionam para algo além da tela e são adornados com a

sugestão de uma máscara delineadora preta ou cílios mais alongados. Seu nariz largo e com contorno côncavo possui as narinas abertas e erguidas, que criam uma linha quase paralela aos lábios cheios e de tonalidade uníssona à sua pele.

Nos lábios encontramos um sorriso sutil e vagaroso. Seu semblante é convidativo, como se estivesse confortavelmente à espera ou a contemplar algo que quase lhe rouba um sorriso. Seus traços estão reunidos ao centro do rosto e existe uma certa simetria entre o espaço que ocupa seus olhos, nariz e boca e aquele espaço coberto com o lenço. Percebemos uma economia de recursos empregados no tratamento do lenço na cabeça que resulta numa monotonia cromática e de nivelamento que acabam por aplainar as gradações de movimento do acessório.

A postura da mulher retratada por Tobias pode ser comparada à gestualidade exibida pela figura feminina na obra *A young maidservant* (Figura 71), de Michael Sweerts, de 1660.

**Figura 71**– *A young maidservant* (1660), de Michael Sweerts



Fonte: The Kremer Collection (Amsterdam, Países Baixos)

A postura de ambas, ainda que sugira certo conforto, é ereta. O queixo das duas projeta-se ortogonalmente até a linha do ombro trazido à frente. Apesar de na obra do Tobias a mulher figurar com o corpo de maneira mais frontal do que a de Sweerts e a própria composição ter suas distinções, uma e outra posam de modo semelhante. O rosto de ambas é voltado para a lateral e o olhar segue para a mesma direção.

A circunspeção estabelece uma segunda via de comunicação entre as produções. Distantes em tantos níveis e tipologias, é por meio da gestualidade e do âmbito das afecções que as obras se partilham.

Em seu livro *A partilha do sensível*, Jacques Rancière (2009) explicita

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (RANCIERE, 2009, p.15) (grifos do autor)

As formas de visibilidades das práticas estéticas serão de fundamental importância para o estabelecimento da história da arte enquanto disciplina. Ainda mais importante serão para o desenvolvimento de metodologias relacionadas às maneiras com as quais as obras serão interpretadas. Isto levará o historiador de arte Jorge Coli a dizer que “Comparar é uma forma de compreensão silenciosa da relação entre as imagens” (COLI, 2010, p. 268). Pois é certo que as imagens com suas partes comuns e exclusivas, partilham de uma sensibilidade, participam conjuntamente de um sensível que se reitera através de seu léxico visual, consciente ou não.

Assim, apesar das partes exclusivas de cada uma das obras aqui comparadas – regionalidade, temporalidade, questões étnicas e econômico sociais –, a partir do olhar proposto, elas estabelecem relações entre si.

Considerando-se o contexto histórico e artístico no qual produzira Benedito José Tobias, podemos nos valer das considerações acerca dos movimentos que marcaram esse momento. Sendo o modernismo o que mais marca de modo profundo o contexto paulistano que viveu o pintor, consideramos a relevância de percebermos sua produção artística tendo como apoio a bibliografia acerca deste período.

Segundo Cristina Costa

Embora o modernismo tenha sido um movimento de muitas tendências e de profundo ecletismo, reconhecemos, ainda na primeira metade do século XX, uma certa padronização estilística em torno de certos temas e gêneros. No conjunto da obra de um artista, podemos perceber composições bem diferentes quando o tema é histórico ou quando é sacro, quando se trata de um retrato ou de um nu artístico. (COSTA, 2002, p. 129)

Essa padronização estilística relacionada aos gêneros e temáticas representadas pelos artistas no período dos modernismos brasileiros, não é algo que afirmamos sem desconfiança no caso de Benedito José Tobias. Há que se observar daquilo conhecido de sua produção até o momento, que o artista valeu-se dos mais variados recursos, tratamentos e estilos para representar o mesmo gênero e temática: retratos de negros e negras.



**Figura 72** - Sem título, [19?], de B. J. Tobias



Fonte: Acervo Museu Afro Brasil (São Paulo, SP)

**Figura 73** - [Retrato feminino], [19?], de B. J. Tobias



Fonte: Acervo do Museu Nacional da Cultura Afro Brasileira (Salvador, BA)

Nas obras Figura 72 e Figura 73, podemos perceber dois padrões de fatura completamente distintos, ainda que versem sobre a mesma temática e incluam-se no mesmo gênero. Alguns elementos e características são comuns. É o caso do lenço, do brinco de argola, do colar e do busto voltado três quartos para a esquerda e outro para a direita. Em contrapartida, em muitas outras perspectivas elas divergem: na técnica e suporte utilizado; na relação proposta com o observador a partir da pose; na composição e no arranjo entre figura e fundo. Enquanto na Figura 72 o artista utiliza o óleo sobre tela, na Figura 73 Tobias valeu-se da aquarela sobre cartão. De dimensões diminutas, a primeira com 48 cm x 40 cm com moldura, e a segunda com 30 cm x 26,6 cm, ambas as obras possuem assinatura similar, o que poderia sugerir uma aproximação da data de produção, apesar de nenhuma ter datação confirmada.

À medida em que na obra presente no acervo do MAB o arranjo entre figura e fundo caracteriza-se por uma composição mais chapada, num contraste cromático menos intenso, ela remete às fotografias de estúdio do período. A figura feminina encontra-se centralmente localizada, mas é posta no espaço do quadro numa vastidão de fundo que a torna quase diminuta. Apesar disto, a tela apresenta equilíbrio visual. Em sua cabeça vemos o lenço de tonalidade alaranjada com um sombreado no lado direito, seguida da luz que incide

perpendicularmente do canto superior esquerdo até o canto inferior direito. Sombra esta que pode ser percebida no lado direito de seu rosto, sutilmente obnubilante a nos omitir alguns dos traços de sua fisionomia, sobretudo do nariz que aponta justamente para a penumbra da tela. O nariz ocupa a circunferência central da tela, largo e com as narinas cheias marca os sulcos de sua face, que por sua vez, denotam um incipiente envelhecimento. Mas a lisura da pele representada por Tobias dificulta qualquer afirmação mais contundente nesse sentido. O detalhe e acabamento de sua roupa é algo a ser observado, na medida em que essa característica é variante na produção retratística do pintor. A veste branca é o ponto mais luminoso da tela, a competir com seus olhos.

De lábios carnudos e largos, ela nos fita. A leve rotação na cabeça, que provoca o sombreamento mencionado, não a impede de focar os olhos naquele que a contempla. Orbes estreitas e alumiadas, transversalmente nos encaram. O brinco de argola dourada ornando sua orelha esquerda e o colar de miçangas azuis a envolver seu pescoço delgado são os acessórios que ela traz.

A sua posição e dimensionalidade dentro do quadro são sugestivos de um distanciamento, se não entre a retratada e o artista, então entre sua existência factual e sua representação. De postura tesa, a personagem passa a impressão de compostura social, de comedimento e paridade. O brilho de seus olhos tornam-a de uma consciência despreziosa. Ciente, ela reconhece e restitui nosso olhar. Não parece curiosa sobre nossas reflexões e percepções. Serena e circunspecta, ela observa enquanto se deixa observar. Sem ser permissiva ela permite uma observação mútua, de maneira reflexiva tolera as relações que nos dispomos a estabelecer.

Já na obra presente no acervo MUNCAB (Figura 73), vemos a personagem noutra proposta pictórica. Em cores mais vivas, o artista apresenta a figura feminina em busto voltado três quartos para a sua esquerda enquanto seu rosto direciona-se para o outro lado, acompanhando a linha sugerida por seu ombro direito. O tecido a cobrir seus cabelos não é um lenço de cor única mas antes quadriculado, algo inédito na produção conhecida do artista. De tonalidade laranja-avermelhado, ele faz par cromático com o tecido sobreposto à sua veste, que também possui tons alaranjados, mas mais suaves e diluídos. Seu rosto é estreito com o queixo pequeno e as bochechas magras. As narinas são largas e os lábios carnudos em formato de coração. Por fim, seus olhos pequenos e semicerrados dão à modelagem do rosto um efeito miúdo. Possui também um brinco de argola e um colar aparentemente dourado, que são, ao lado do lenço a cobrir-lhe a cabeça, os únicos adereços por ela utilizados. Numa



representação um tanto velada dos olhos, estes direcionam-se para algo além da tela, ao longe mas não parecem ver nada de especial, são efêmeros.

Ao fundo vemos – de maneira extraordinária – uma sugestão espacial: folhas de bananeiras. A referência às bananas, frutas símbolo das regiões tropicais, é profundamente profícua, tendo sido representada por Albert Eckhout, pintor holandês vindo com Maurício de Nassau, no século XVII, por diversos pintores viajantes do século XIX, a exemplo do austríaco Thomas Ender ou pelo italiano Antonio Ferrigno, no final do referido século, e por Anita Malfatti, com a tela *Tropical*, de 1917. Uma das características mais conhecidas do artista Lasar Segall (1889-1957) é, justamente, o uso das bananeiras nas suas explorações quanto à “exuberância e generosidade da vegetação tropical” (D’HORTA, 2009, p. 171). A produção da chamada fase brasileira do pintor lituano, entre 1920 e 1930, fora muito comentada e, tendo Lasar Segall exposto em São Paulo diversas vezes certamente Tobias tivera acesso a tal produção. Seria esta uma obra-diálogo com a produção de Segall? Não sabemos a datação da obra realizada por Tobias, nem mesmo se ele de fato teve acesso às obras, cuja temática em muito partilham da por ele produzida; mas, além das bananeiras algo em comum elas possuem: a aparição do negro “em retratos de extrema dignidade pictórica” (D’HORTA, 2009, p. 172).

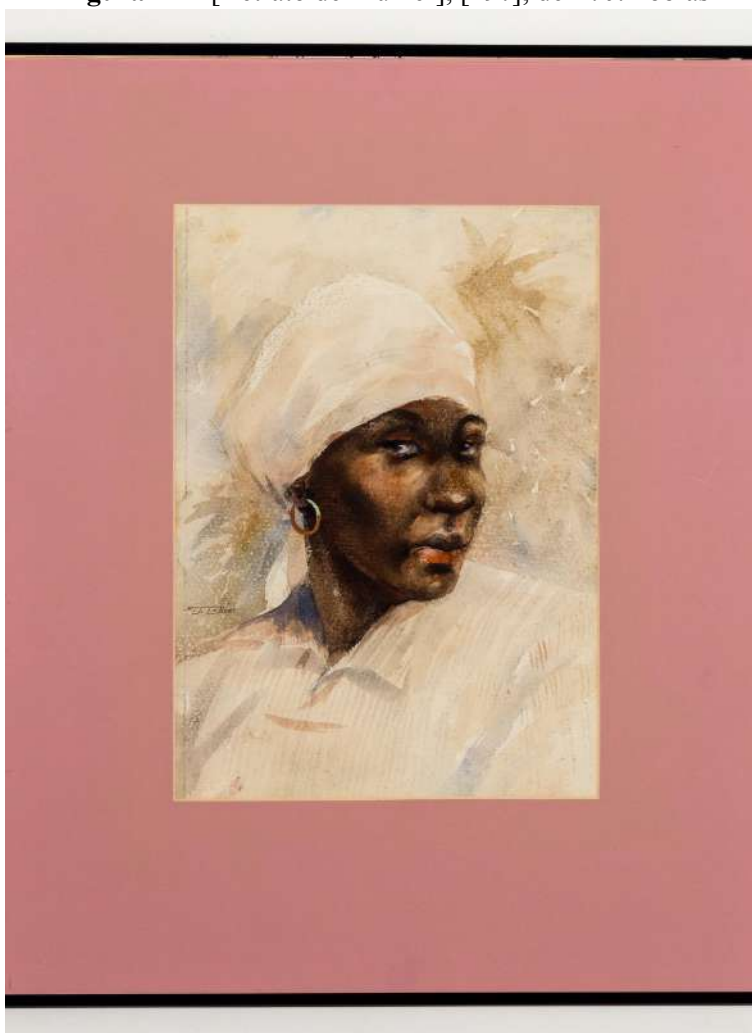
Esta característica é o que de fato permeia todos os retratos de Benedito José Tobias: dignidade pictórica. Seja na Figura 72, seja na Figura 73, podemos ver o esforço do artista para, de modos totalmente diferentes, apontar para a respeitabilidade das figuras que representa. Na obra do acervo do MUNCAB a mulher, apesar de não mirar seu observador de maneira frontal e consciente, é ativa e desafiadora à sua maneira. Adornada pelas folhas não esverdeadas, na verdade mais azuis e por isso já fugidias de uma representação figural, das bananeiras, ela exala um brio próprio.

De acordo com Vera D’Horta as folhas de bananeiras se tornaram “sinônimo de abundância, de generosidade das terras novas, e é nessa condição de símbolo que a bananeira vai estar presente em várias pinturas brasileiras, desde o século XIX até o modernismo” (D’HORTA, 2009, p. 173). Curioso que o artista escolha representar este símbolo totalmente aquém de sua tonalidade real. O que nos diz essa figura feminina envolta desta planta “exótica” já não tão exuberante, não tão verdejante? Seria o esmaecer das folhas proporcional ao *alaranjar-se*? Enquanto esse simbolismo exótico e representacional de um novo mundo se esvai, é nela, ativa e de soslaio, que reside o brilho e fulgor vivo da real modernidade. As promessas verdes da paisagem já não nos trazem muita esperança no futuro ou nostalgia do passado. “*Eu sou a esperança do futuro, esse exotismo já não me diz respeito*”: é o que a tela

parece nos dizer. Leitura distinta daquela ensejada pela obra que veremos no terceiro capítulo deste trabalho na qual as bananeiras reaparecem.

Seguindo no raciocínio quanto às plasticidades empregadas por Tobias, a aquarela foi uma técnica muito utilizada (como vimos no ponto 2.1.2 do presente trabalho) pelo artista na produção de retratos. Sobretudo os femininos. Na obra *Retrato de Mulher* (Figura 74), uma aquarela sobre papel de 58 cm x 48 cm, vemos o busto de uma mulher negra, em três quartos. A tonalidade predominante na tela é o branco, visto em seu lenço, vestuário e no fundo. Esse matiz mistura-se com tons de marrom e azul no fundo, e a relação cromática estabelecida entre figura e fundo é harmoniosa. O entressachar promovido pela técnica bem como pelas cores estabelecidas por Tobias, emerge na composição dotando-a de curioso intemerato.

**Figura 74** – [Retrato de Mulher], [19?], de B. J. Tobias



Fonte: MAB-SP (São Paulo, SP)

Seu busto é direcionado levemente para a direita, enquanto sua cabeça volta-se para a direção oposta. A linha de seu queixo apontando para seu ombro esquerdo, não está nem soberbamente erguido, nem pusilanilmente vexado. Altiva, sua postura traz em nós

apreciada deferência. Os lábios são cheios e delicados, encobertos por uma coloração indicativa de uma suave maquiagem, que também pode ser observada na pálpebra direita. Seu nariz é pequeno, com asas nasais maiores e o ápice mais achatado, ele é simétrico com seu rosto de modo geral. A proporção de seu contorno facial promove uma harmonia em seus traços e proporciona uma impressão de jovialidade.

Jovialidade sinalizada também pelo tratamento dado à sua pele, lisa e uniforme no que diz respeito ao entrosamento cromático proposto pelo artista. As gradações de marrom que Tobias habilmente executa são de tamanha afinidade que a representação da figura ganha graus de um realismo sutil e inesperado. É perceptível o cuidado meticuloso que o artista teve na execução da obra. O esmero do desenho e da linha tênue do seu maxilar, lábios, orelhas e nariz mais uma vez apontam para a qualidade técnica que Tobias dispunha.

E, novamente, o primor observado nas feições não se aplica à indumentária. Na verdade, a veste da figura até recebe maior atenção do que outras peças até aqui analisadas, na qual podemos perceber a sugestão de um listrado vertical. No entanto, o lenço não obtém tanto do artista, que o representa sem muitos detalhes ou movimento. Estático, uniforme e branco, o lenço aparece aqui como um simples acessório. A dramaticidade do contraste entre a cor de sua tez e os demais elementos, ressalta-a, confere à sua pessoa destaque. O fundo parece não pertencer ao mundo material, se aproxima do etéreo e, assim, mais uma vez, seu olhar explícito e fixo nos convida a focar naquilo que a tela tem de mais tangível: ela.

A figura feminina que devolve nosso olhar, encara seu observador de maneira escrupulosa e parece mesmo indagar-nos. A indagação não traz rigidez à sua expressão, que na verdade é bonançosa. Tranquilamente ela nos faz um convite: ousar conhecê-la, reconhecê-la, desvendá-la. Ao mesmo tempo, sua expressão sinóptica parece ter ciência da dificuldade desta tarefa. E apesar do trabalho da tarefa de reconhecê-la, sua imagem chega até nós. Sua existência fora registrada, sua feição fora gravada e agora nos olha.

Figura 74a – (detalhe)



Decerto que olha também consciente da sua (re)existência em termos pictóricos. Como vimos no início deste subcapítulo, a representação de mulheres negras estivera situada em um discurso visual de exotismo, sensualidade e, quando muito, melancolia<sup>95</sup> e tristeza<sup>96</sup>. Presas em lugares sociais associados à pobreza e infortúnio da vida, laboriosas. Desta maneira, a sua representação, ativa e bela, detalhada e individualizada, chega até nós como vestígio de existências que não foram capturadas pelos artistas. Ou mais, vestígio de que não só expectantes de possibilidades mais favoráveis, mas principalmente, dispostas a torná-los realidade.

A carga de expressividade sentimental apresentada nesta obra leva-nos refletir acerca das narrativas visuais e subjetivas que essa obra lança como sinal para as mulheres negras de seu tempo. O historiador da arte, Richard Powell (1953-), ao falar da obra *A Girl in Red Dress* do artista norteamericano Charles Henry Alston (1907-1977), vai dizer que ela é exemplar da nova mulher negra. Considerando as devidas particularidades contextuais de ambas as produções, a obra realizada por Tobias pode de maneira similar ser compreendida como modelo dessa nova mulher negra<sup>97</sup>, no caso, entendida dentro da conjuntura da história da arte brasileira, pois “desafiadoramente negra, bela e feminina”<sup>98</sup>, sua imagem vem até nós permeada de mistério, altivez e reconhecimento.

<sup>95</sup> Interpretação de obras como *Negra tatuada vendendo caju* e *Mulata Quitandeira*.

<sup>96</sup> Obras como *Colona* (1935) de Candido Portinari

<sup>97</sup> Decerto tomamos o paralelismo entre a produção de Tobias e à visualidade proposta pelo movimento New Negro, apenas a fins comparativos e relacionais quando referentes às narrativas estritamente visuais de certas propostas quanto à imagem da mulher negra.

<sup>98</sup> Nota acerca da obra no site da instituição de sua atual localização. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/848284?what=Paintings&on&ft=woman&offset=360&Brpp=40&Bpos=376>. Acesso em 10 de abril de 2023.

Afirmamos por fim, que a recorrência de Benedito José Tobias no uso dos lenços e brincos não parece ser tanto uma questão tipológica – seja de cunho étnico ou religioso –, mas antes um testemunho visual de um item recorrente e comum às mulheres com eles retratadas. A sua presença inclusive era reconhecida nem tanto como fundamental, principal, mas, antes, adornativa [de adorno, adereço] e circunstancial.

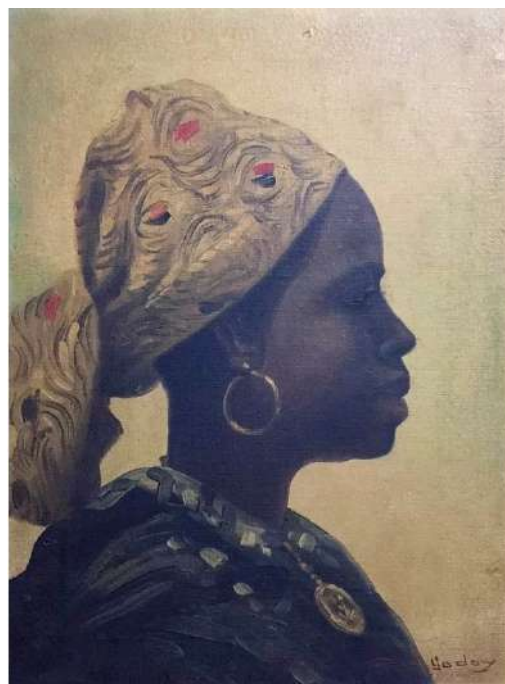
Diferente de alguns retratos produzidos por Antonio Godoy (Figura 75 e 76), por exemplo, nos quais podemos perceber como os lenços são, ao lado da vestimenta, um elemento importante no discurso visual das obras. Fazem parte dos elementos alçados a fim de justificar aquela produção: em muito se aproximam dos registros iconográficos de cunho documental, antropológico. Nos quais a individualidade fica em segundo plano, e as caracterizações sociais em primeiro.

**Figura 75** – *Baiana*, de Antonio Godoy



Fonte: [antoniogodoy.com.br](http://antoniogodoy.com.br)

**Figura 76** – Sem título, de Antonio Godoy



Fonte: [antoniogodoy.com.br](http://antoniogodoy.com.br)

Conforme vimos no decorrer deste subtópico, os retratos de Tobias buscam não tanto uma abordagem antropológica ou modal [de moda], mas antes uma valorização subjetiva dos indivíduos e percurso das suas habilidades estéticas.

### 2.3.3 Questões de sentimentalidades: a seriedade

Se uma imagem não contém sentimento, ela não existe. É o que disse o notável diretor de cinema português Pedro Costa (1959-) (BLOGS&DOCS, 2007)<sup>99</sup>. A ordem da sensibilidade, dos sentimentos foi a característica pela qual a produção do retrato fora interpretado. A tentativa que esta modalidade pictórica traz de representar e imortalizar sentimentos, foi inclusive uma disciplina nos cursos de pintura e desenho das escolas de belas artes, que visava justamente tornar técnico a captura das emoções no rosto e corpo humano. (ALVES, 2019)

Olhando para a produção retratística do Brasil, pudemos perceber a seriedade com que muitos fixaram seus semblantes por meio desta modalidade pictórica. Sobretudo no século XIX, onde “os retratos oitocentistas revelam uma elite em ascensão formada principalmente por donos de terras (os retratos da corte seguem um padrão mais frívolo e menos severo), cujos valores que ostentam são o trabalho, o orgulho e o poder.” (COSTA, 2002, p. 101). O recorte de gênero é também algo a ser considerado, já que nessas imagens vemos igualmente homens e mulheres, partilhando do mesmo “poder e distinção” através do retrato.

Em sua dissertação de mestrado, Caroline Farias Alves vai afirmar que “Expressões severas e poses contidas eram mantidas nos retratos de pessoas que almejavam ter sua imagem relacionada a um caráter sério e valoroso, resguardada para o futuro.” (ALVES, 2019, p. 106). Interessante associação com o futuro através da sentimentalidade expressa nos retratos na medida em que podemos perceber os valores da época e sua expectativa positiva do futuro.

No Museu de Arte do Rio (MAR), existem dois retratos realizados por Benedito José Tobias. As duas exibem figuras femininas em uma fatura muito similar. Na obra sem título mas atribuída pela instituição como *Figura feminina* (Figura 77), vemos um meio-busto de uma mulher negra, jovem, em três quartos. Esta aquarela sobre papel, de 24 cm x 19 cm, cuja datação é desconhecida, tem por registro de sua aparição, um leilão promovido pela Levy Leiloeiro, realizado em dezesseis de maio de 2017, no Rio de Janeiro. A obra foi incorporada ao acervo da instituição na qual atualmente se encontra, por meio de doação anônima, pouco mais de dois meses depois de ter sido vendida no referido leilão. Trajetória parelha ao outro retrato do artista presente na coleção museológica do MAR.

---

<sup>99</sup> Informação verbal concedida durante entrevista. BLOGS&DOCS. Entrevista a Pedro Costa. Youtube, 27 jun. 2007. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7fkPvTCXADY>. Acesso em 19 abr. 2023.



**Figura 77** – [Figura feminina], [19?], de B. J. Tobias



Fonte: MAR (Rio de Janeiro, RJ).

Neste retrato (Figura 77) vemos a figura de uma jovem mulher, desprovida de adornos e apenas a sugestão de uma vestimenta branca. Negra, seus cabelos curtos e pretos soltos emolduram a sua testa larga. Sua fronte bem marcada pelas sobrancelhas finas e bem escuras, a contrastar com os olhos serenos e aquosos. Seus olhos, relativamente arredondados são de um castanho claro, envoltos por uma película úmida. Sua órbita possui uma cavidade mais acentuada, o que por sua vez, torna a região do terço médio mais protuberante e ressaltada. O nariz pequeno, com as narinas salientes, tem a ponta orbicular. Seus lábios são carnudos e possuem o arco do cupido bem marcado, formato quase em coração comumente associado à sedução. O queixo exíguo arremata a delicadeza de toda a feição apresentada por Tobias.

Diante das tonalidades empregadas pelo artista, vemos a sugestão de uma maquiagem muito leve na bochecha e nos lábios. A obra se insinua numa nova visualidade referente a feminilidade, com sua aparência bela e suave, de uma postura inegavelmente delicada. Sua imagem passa leveza, apesar do semblante alheio. A frugalidade de sua expressão, lembra-nos da obra *Italian Woman* (Figura 78), do pintor Georgi Mitov (1875-1900).



**Figura 78** - *Italian Woman* (1898), de Georgi Mitov



Fonte: National Gallery of Bulgaria (Sofia, Bulgária)

Ambas as obras são compostas de um senso distinto de coloração, no qual em uma a claridade da pele e do fundo se misturam e noutra o tom melânico da pele é contagiado pelo tom esverdeado do fundo. Ou vice-versa. Enquanto na obra de Tobias a mulher direciona seu olhar e corpo para algo fora da tela de maneira estudada, a mulher representada por Mitov encara algo além frontalmente. Apesar das óbvias distinções, as duas obras apresentam nuances cromáticas aplicadas com um pincel leve, em uma aquoso e noutra brumoso. Os cabelos de ambas mulheres são tratados de modo disforme, sem um detalhismo minucioso, e são de cortes similares.

Estes detalhes nos fazem perceber como esta mulher negra representada por Tobias participa de uma estética do feminino, associado à naturalidade e leveza. Compreendendo-a com um discurso visual não só voltado para o aspecto exterior e estético, mas também interior e afetivo, vemos que sua postura e semblante sugerem-na de maneira etérea. Sem muitas distinções de cor, a sua figura e o fundo se misturam, conferindo à fatura da tela uma proposta de esboço. Interessante notar que a torção encontrada em sua pose, será semelhante àquela considerada “característica de uma certa vertente expressionista da época” (MICELI, 1996, p. 89). Ela parece distraída por algo, contemplativa, mas a artificialidade da sua postura nos compele a considerar que no instante seguinte ela irá mudar a direção de seu olhar para frente e nos encarar. Como se representada num lapso de absorção, seu comportamento nos sugere a brevidade desta atitude.

Tobias habilmente trabalha com questões da camada superficial dos representados, mas igualmente com sua existência interna. Algo semelhante podemos ver na obra (Figura 79) cuja apresentação foi realizada pela casa de leilão paulistana Ganesha Antigo, em

Bragança Paulista em quatorze de dezembro de dois mil e dezessete<sup>100</sup>, ao lado de mais duas obras de retrato do pintor.

**Figura 79** – Sem título [Mulher], [19?], de B. J. Tobias



Fonte: Reprodução Ganesha Antigo Leiloeiro (Bragança Paulista, SP)

O óleo sobre tela de 23 cm x 18 cm, não possui data. Nesta tela, vemos a figura de uma mulher negra em seu busto. O rosto quase completamente de perfil, volta-se, como seu torso, para sua direita. Empregando uma paleta com tonalidades muito semelhantes àquelas encontradas nas fotografias de estúdio, Tobias modela o lado esquerdo do rosto feminino de maneira detalhada, enquanto o fundo é apresentado num cinza chapado e despossuído de qualquer sugestão arquitetônica e mobiliária.

A maxila levemente a frente da mandíbula, ressalta sua boca quando observada no ângulo proposto pelo artista. Com um aspecto mais bicudo, seus lábios nem cheios nem finos ganham destaque na sua fisionomia bem determinada pelos traços estruturais. O nariz acompanha a largura dos lábios dotando seu rosto de simetria. Assim como os olhos mais cavados, conferem ao seu semblante uma seriedade meio alerta. A tez lisa é um indicativo possível para sua jovialidade. Os cabelos visíveis e aparentemente esticados, estão soltos e penteados para trás de maneira relaxada. A veste branca possui um maior estágio de acabamento do que observado em outros retratos do artista.

---

<sup>100</sup> Segundo informações disponibilizadas no site da galeria. Disponível em: <https://www.mazzola368leiloes.com.br/peca.asp?ID=3429713>. Acesso em 08 de mar. 2023

A emoção de sua expressão está concentrada na tensão de suas sobrancelhas e lábios firmemente cerrados. De uma expressão séria e compenetrada de sua fisionomia, seu olhar é viajante, parece estar num lugar distante e não parece muito contente com aquilo que vê. Um estado de absorção semelhante é o da jovem mulher em *Portrait of a Young Woman* (Figura 80), de Edgar Degas.

**Figura 80** – *Portrait of a Young Woman* (1885), de Edgar Degas



Fonte: The Metropolitan Museum of Art (Nova York, EUA)

Neste óleo sobre tela (Figura 80) de proporções semelhantes, 27.3 cm x 22.2 cm, vemos em meio-corpo a figura de uma jovem mulher em pose discreta. Ao que o posicionamento de seu torso indica, encontra-se sentada. Apresentada em ângulo semelhante à mulher da tela de Tobias, a figura de Degas está de costas para um fundo, no qual podemos perceber a sugestão de um cômodo, possivelmente um quarto ou sala.

O que podemos perceber também de similaridade entre as obras é o aspecto absorto, circunspecto de suas expressões que se apoia no ângulo do perfil, bem como os olhos e imobilidade de seus gestos. Fixas, ambas as figuras contemplam algo no seu universo subjetivo e interno, do qual o observador não tem acesso; apenas podemos intuir o que de seus semblantes são indicativos de um estado de espírito interno.

Enquanto na figura de Degas, o aspecto reflexivo encaminha-se para uma amenidade, de certa medida fleumática. A figura de Tobias, ao contrário dessa quietude externa, indica uma resolução mais ferócia, de desagrado. Ao passo que uma é percebida na moderação quieta, a outra externiza uma pujança a devir.

Essa disposição não pode ser referida a um outro retrato (Figura 81) produzido por Benedito José Tobias localizado no acervo do MAB, sem datação conhecida, mas que pela assinatura, consideramos tratar-se das décadas iniciais de sua produção.

**Figura 81** – Sem título [*Retrato de mulher negra*], [19?], de B. J. Tobias



Fonte: MAB-SP (São Paulo, SP)

Neste óleo sobre madeira aglomerada de 29.2 x 23 cm x 3 cm, a figura feminina ocupa quase todo o espaço da tela, restando pouco para o fundo, característico de Tobias. A proximidade à personagem aumenta exponencialmente o enfoque nesta: convidando o observador a olhá-la detalhadamente, deter-se em seus traços e principalmente no seu olhar, que é o fulgor cêntrico da obra.

**Figura 81a – detalhe**

De busto, frontal, a mulher negra, de testa larga, olhos pequenos e cabelos escuros nos fita diretamente. Seus lábios carnudos e pelo tratamento sutilmente delineados, recebem o ponto final da luz que incide perpendicular à figura. Cintilação que recai também sobre seu nariz, largo e volumoso, destacando-o numa coloração distinta daquela predominantemente encontrada na representação de sua tez. A maçã do rosto levemente salientada, confere à sua aparência uma jovialidade quase infantil.

As orelhas não tem veemente detalhismo na apreensão de seus traços estruturais. Na verdade, assim como seu cabelo, mais se aproximam de um bosquejo, mas que não fora retrabalhado. Os cabelos crespos da personagem, foram ainda enquanto mancha – indefinidos –, habilmente capturados pelo pintor: podemos ver nas pontas a sugestão de sua curvatura frisada. Sua veste é muito semelhante às observadas até aqui: claras, sem nível profundo de acabamento, recatadas e modestas.

Mas o que é destaque nesta representação são os olhos da figura. Pequeninos, com as pálpebras quase a fechar sobre eles, brilham e resplandecem na tela. Um tanto caídos e úmidos, eles nos indicam certa tristeza e morosidade. Qual seria o motivo da tristeza da jovem mulher negra representada por Tobias? Se nos voltássemos para seu contexto social, diversos poderiam ser os motivos de sua suposta consternação. Na falta de informações complementares, buscamos na própria obra, as evidências visuais que nos fornecem a possibilidade dessa chave de leitura.



**Figura 81b** - detalhe com marcações

A teoria da expressão de Humbert de Superville alcançou interessante alcance nos artistas brasileiros do início do século XX, sobretudo os fluminenses (VALLE, 2009). Ainda que não tenha sido apresentado formalmente aos pormenores da proposta estética de Superville, Benedito José Tobias foi um observador das artes produzidas por seus colegas pintores na Paulicéia e participante dos debates acerca da “técnica, [d]a composição, [d]as cores e [d]os materiais empregados nas obras, bem como [d]as novidades do exterior e [d]os últimos debates estéticos” (TARASANTCHI, 2005, p. 152). Assim, ao que tudo indica de modo orgânico, o artista se refere a essa teoria da expressão, na medida em que podemos perceber por toda sua produção conhecida o domínio das linhas e competência da forma e pose, na construção da organização interna dos retratos a fim de alcançar determinadas expressões, semblantes e sentimentalidades.

Ao olharmos para esta obra em específico, o abatimento em que identificamos a figura é corroborado pelas linhas direcionadas para baixo, que podemos perceber em seus olhos, lábios e ombros (Figura 81b). Conforme resumido por Arthur Valle (2009), a teoria de Superville

[...] é ilustrada, em um primeiro momento, por três esquemas da face humana, associados a três expressões fundamentais - *alegria*, *calma* e *tristeza*. Segundo Superville, as linhas *expansivas* do primeiro esquema vinculam qualidades dinâmicas como *vacilação*, *agitação*, *dispersão*, sendo sua cor análoga o *vermelho*; as linhas *horizontais* do segundo esquema indicam *equilíbrio*, *calma*, *ordem*, e sua cor análoga é o *branco*; por fim, as linhas *convergentes* do terceiro esquema são associadas a *concentração*, *recolhimento*, *solenidade*, e a sua cor análoga é o *preto*. (VALLE, 2009. Itálico do autor)

A partir de tal colocação podemos perceber que a obra de Tobias circunda entre dois esquemas apresentados pelo autor, isto porque, apesar de nos termos de linhas, a obra ser



marcada predominantemente pelas convergentes – associada então ao recolhimento e tristeza – a cor presente na blusa da personagem remete portanto ao equilíbrio, à origem. Pensando tal questão em termos cromáticos, é interessante perceber que a obra como um todo possui de maneira preponderante as cores branco e preto, e o fundo é acinzentado, podendo ser considerado a mistura entre um e outro. Assim, consideramos pertinente o apontamento de tal chave interpretativa da obra em questão, ainda que puramente em termos formais da superficialidade da produção.

Em uma espécie de hipérbole visual da tristeza apresentada pela figura negra de Tobias, a tela *Negra* (1950) (Figura 82) de Candido Portinari é um referente não só quanto às linhas, mas quanto ao uso dos olhos na criação de determinada sentimentalidade.

**Figura 82** – *Negra* (1950), de Candido Portinari

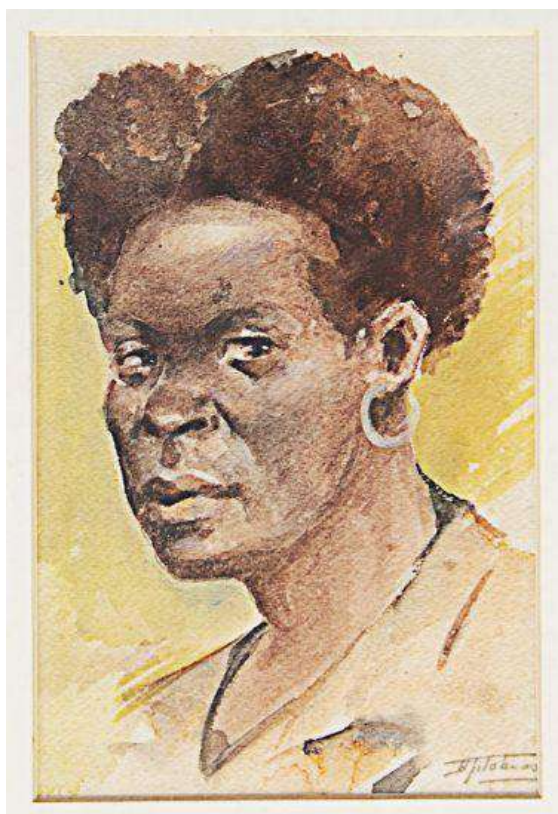


Fonte: Projeto Portinari

Neste óleo, a figura feminina em meio busto, está em três-quartos para a esquerda. Com o rosto oval e olhos grandes a lá Margaret Keane (1927-2022), cuja produção ficou muito conhecida nos Estados Unidos durante as décadas de 1950 e 1960, a mulher tem um pano vermelho na cabeça a cobrir-lhe a testa e uma veste alaranjada. As linhas convergentes de sua sobrancelha e do formato dos lábios funcionam como sugestivo da sua sentimentalidade, assim como observamos no retrato realizado por Tobias (Figura 81b).

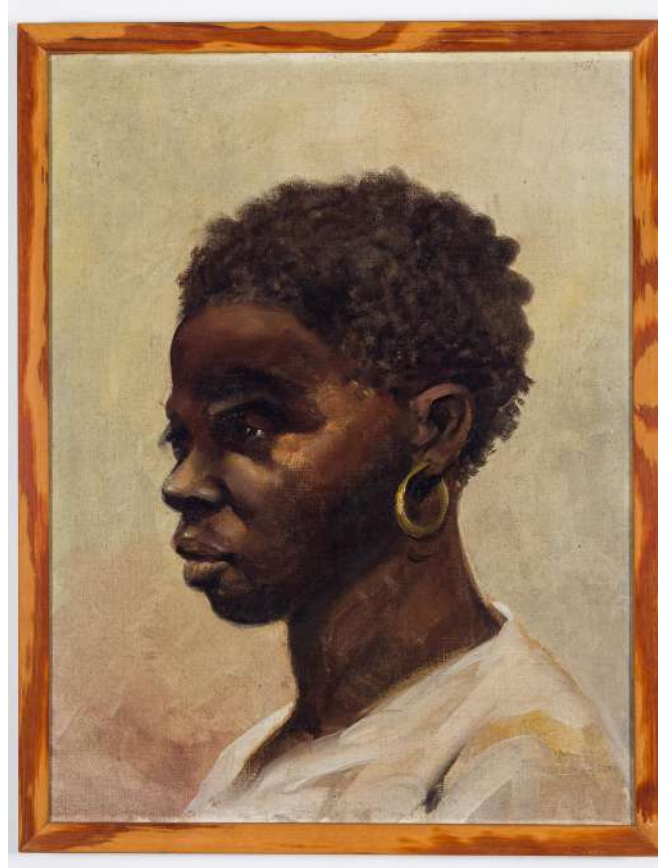
Diante da perspectiva de uma atenção do pintor em retratar as existências internas, subjetivas, afetivas e reflexivas dos retratados, nos voltamos para duas produções do artista em que temos figuras femininas esboçando tais questões de caracterização vigorosa, cada qual a sua maneira.

**Figura 83** - [Rosto feminino], [19?], de B. J. Tobias



Fonte: MUNCAB (Salvador, BA).

**Figura 84** - Sem título, [19?], de B. J. Tobias



Fonte: MAB-SP (São Paulo, SP)

Apesar de possuírem muitos detalhes que as distinguem entre si – como técnica, fatura, posicionamento e dimensão –, algo nas obras conversam. A obra do MUNCAB (Figura 83), uma aquarela sobre cartão de 19 x 13 cm, nos apresenta em tons vivos, uma mulher negra em meio-busto de perfil com a cabeça em três-quartos. Na obra do MAB (Figura 84), a mulher negra é apresentada também em meio busto, mas quase totalmente de perfil. Enquanto uma nos encara, a outra mira algo além. Ambas possuem os lábios carnudos e bem marcados, bem como um nariz largo e cheio, havendo uma profunda linha de expressão que se forma da parte inferior do nariz até os cantos da boca, conhecida atualmente como bigode-chinês. A marca, dentre as várias razões para seu aparecimento, surge por falta de elasticidade na pele, algo comum no processo degenerativo do envelhecimento. Mas como esta é a única marca de um envelhecimento no rosto das retratadas, cogitamos a possibilidade de situar ambas personagens na denominada fase madura, nem jovens nem velhas.

Ainda que por conta das técnicas empregadas se dêem de maneiras distintas, as orelhas das personagens são bem parecidas, e ambas são adornadas por um brinco de argola milimetricamente esférico. Enquanto na tela à esquerda sua tonalidade se assemelha ao

branco, na obra à direita, o adereço tem tons de dourado. Pouco podemos dizer sobre suas vestes, sugestivamente modestas. O fundo é outra coisa que as distingue: no óleo este é monocromático, com leves gradações de cinza a um tom mais quente na parte inferior da tela; na aquarela o fundo possui uma erupção de amarelo bem na altura da cabeça da personagem, conferindo a ela destaque. Curiosamente, à sua maneira, ambos os fundos acentuam a figura representada.

Interessante notar que a maioria das mulheres aqui abordadas e cujos cabelos estão visíveis, possuem um corte de cabelo curto. Analisando demandas não só sociais mas também culturais das décadas de 1920 e 1930, vemos o corte de cabelo feminino curto, fosse reto, com ondas, liso ou enrolado, ganhando notoriedade. O corte associado a uma maior praticidade, demonstrava poder e segurança, mas também, a depender da finalização, era sugestivo de flexibilidade e feminilidade.

Em *Portrait* (2004), Shearer West diz que

**Um dos grandes desafios do retrato para o artista é sondar o caráter, personalidade ou individualidade da pessoa sentada.** Muitos retratos parecem fazer isso, mas as mensagens que eles enviam ao espectador, e a maneira como essas pistas são interpretadas, podem variar de um período para o outro. Há também o problema de que os espectadores tendem a responder aos rostos nos retratos como responderiam aos rostos na vida real e, portanto, **qualquer leitura de caráter ou personalidade em um retrato tende a ser altamente subjetiva.** (WEST, 2004, p.31) (tradução e grifos nosso)

Neste sentido, agravado pela falta de documentação complementar às produções, as leituras aqui propostas são profundamente subjetivas e não encerram ou limitam às possibilidades interpretativas dessas produções. Atendo-nos a primeira sentença da citação, conjecturamos as escolhas pictóricas do artista a fim de “sondar o caráter” dessas mulheres.

As produções não possuem datação, mas são realizadas indubitavelmente entre 1920 e 1963, levando-se em consideração o período de vida e produção do pintor. Em termos sociais, foi no período das décadas iniciais do século XX, que teremos a criação das primeiras organizações negras no país, como Frente Negra Brasileira, jornais escritos e voltados para o público negro como *O Baluarte* e *O Clarim d’Alvorada*, para citar apenas alguns oriundos do estado de São Paulo.

No poema *Novo Rumo!*, contido no livro *Negro preto cor da noite* (1932), o jornalista e poeta Lino Guedes (1897-1951), lançou a seguinte chamada

Negro preto cor da noite,  
Nunca te esqueças do açoite  
Que cruciou tua raça.  
Em nome dela somente  
Faze com que nossa gente  
Um dia gente se faça!

Negro preto, negro preto,  
 Sê tu um homem direito  
 Como um cordel posto a prumo!  
 É só do teu proceder  
 Que, por certo, há de nascer  
 A estrela do novo rumo!  
 (GUEDES, 1936)

A urgência e importância em ressaltar o papel do negro estava intrinsecamente associado ao seu agir, seu caráter frente a situação, ao futuro. Em seu próprio ombro jazia a tarefa de fazer-se “gente”. Percebemos nas figuras dessas mulheres esse caráter tenaz, robusto: na figura do acervo do MUNCAB, uma tenacidade comedida e na figura uma disposição exuberante.

O pintor Tobias, deliberadamente ou não, representara figuras cujo caráter em muito partilham daquilo que Lino Guedes esboçou em seu poema. Mulheres negras resolutas, confiantes e conscientes das tarefas e jugos que tinham de carregar, muitas vezes sozinhas. Em muito elas participam das imagens das mulheres envolvidas na luta contra o racismo e discriminação racial e de gênero.

**Figura 85 - *Untitled* (1966), de AJASS**



Fonte: Kwame Brathwaite/Courtesy of Philip Martin Gallery, Los Angeles



Nessa foto (Figura 85) podemos ver como diversas das mulheres visualizadas neste subcapítulo participam do que hoje será considerado uma exaltação e aceitação da beleza e existência negra. O que nos leva a considerar se tais retratos foram concebidos com tal perspectiva em mente. Decerto que os tempos eram outros, mas não podemos deixar de perceber como a produção de retratos de negros e negras, realizados por Benedito José Tobias, celebram a visualidade de negros e negras brasileiras lá em 1930.

Muito dessa celebração está no trabalho pictórico do pintor ao representar as peles e traços desses personagens. Com essa temática estética em mente, nós voltamos para um retrato (Figura 86) cuja fatura muito se assemelha a uma outra obra abordada nesta dissertação (Figura 106), sugerindo tratar-se de duas obras cujas produções sejam aproximadas.

**Figura 86** - Sem título [Retrato de Mulher], [19?], de B. J. Tobias



Fonte: MAB-SP (São Paulo, SP)

Neste óleo sobre tela, de 27 x 21 x 1,3 cm (com moldura) nós temos novamente dominando o espaço pictórico da tela a figura de uma mulher negra. Os cabelos soltos e curtos, escuros, tem um baixo nível de acabamento e como visto em figuras anteriores são

marcados pela indefinição. Ao contrário da obra anteriormente citada (Figura 81), a indefinição é tal que não nos permite perceber a curvatura de seus fios.

A personagem possui o rosto cheio, com as bochechas arredondadas e pescoço mais roliço. Sua testa é larga e exibe sinais de deterioração, assim como a orelha e uma parte do maxilar. Quiçá resultado do tempo em uma coloração não tão abundante. No entanto, é curioso notar que nas partes de tinta em que estão representados o nariz, os olhos, a bochecha e os lábios a fatura é em verdade realista e bem acabada.

O tratamento dado à pele da figura nos faz questionar se as partes mencionadas como deterioradas de fato são referentes a alguma danificação do tempo. Talvez por um infortúnio as pigmentações que estava utilizando tenham se acabado e o artista precisou finalizar o retrato com o que lhe sobrara – hipótese que seria corroboração do nível de acabamento inferior sem precedentes do lóbulo da orelha. O trabalho na camisa indica movimentação, com pinceladas rápidas o artista utilizou predominantemente o branco, mas também um certo tom de azul, no qual localizou a sombra do ombro direito da retratada.

De todo modo, ainda com tais deformações ou infelicidade, a tez da retratada é habilidosamente apresentada. Conforme vimos diversas vezes no decorrer deste capítulo, o artista exibe reiteradamente, a cada obra, um nível de excelência no que diz respeito ao alcance das tonalidades de preto. O domínio da extensão cromática associada ao tom de pele melânico, com suas nuances e gradações são perceptíveis na produção de Tobias. Como na obra a seguir (Figura 87), na qual o artista nos apresenta uma figura feminina.



**Figura 87** - Sem título, [19?], de B. J. Tobias



Fonte: MAB-SP (São Paulo, SP)

Neste óleo sobre madeira compensada (Figura 87), de 41 x 32 x 2,cm, sem datação, vemos centralmente em busto, a figura de uma mulher de tez escura. Seu torso está posto lateralmente, enquanto sua cabeça inclina-se para a sua direita. Com os olhos a evitar seu observador, ela tem os lábios cheios e narinas largas, sua bochecha é fina. Tem um par de brincos em tons dourados adornando-lhe ambas as orelhas. Brincos que se assemelham a uma flor, são exemplares singulares na produção observada do pintor. Sua pose em muito lembra a da figura feminina apresentada na obra denominada *Modesty* (Figura 88), de Angelica Kauffman.

**Figura 88** - *Modesty* (1768), de Angelica Kauffman



Fonte: Lakeland Arts - Abbot Hall Art Gallery and Museum (Kendal, Reino Unido)

A modéstia da figura de Kauffman, tendo em vista a produção da artista, é relacionada com o olhar que se furta do observador, assim como pelo rubor a adornar-lhe as bochechas brancas. Muito provavelmente inspiração da personagem homônima do romance de seu colega James Fordyce, *The Temple of Virtue* (1775), a figura aparece de maneira próxima ao teor alegórico.

Sem tanto apelo simbólico, a figura negra apresentada por Tobias também possui as mesmas características. No detalhe a seguir, podemos ver uma pincelada em tom mais avermelhado a cobrir-lhe o ápice das bochechas, sugerindo o mesmo ruborescer. O olhar, ainda que não fite o chão, esconde-se do espectador e vemos a mesma inclinação da cabeça e pescoço da figura de Kauffman. Neste sentido, mais uma vez, percebemos como o artista domina as nuances e gradações da tez negra, conseguindo por exemplo, atribuir-lhe uma tonalidade carmesim numa pele cuja tonalidade de preto é sobremaneira carregado.

Isso é realizado pelo conhecimento do artista acerca das interações cromáticas e de luminosidade, além de um esforço meticuloso. Essa disposição não é tão recorrente quanto se possa imaginar. Em muitas obras podemos ver como certos artistas, se não dominam a plasticidade cromática referente à tez preta, então ao menos mostram-se indolentes no esmero em representar tais figuras. Não é o caso da obra *Príncipe Obá* (Figura 89), de Belmiro de Almeida.

**Figura 89** - Príncipe Obá (1886), de Belmiro de Almeida



Fonte: MAR (Rio de Janeiro, RJ)

Heloisa Lima ao falar sobre a tela em seu artigo *A presença negra nas telas: visita às exposições do circuito da Academia Imperial de Belas Artes na década de 1880* (2008), diz

O quadro de Belmiro de Almeida, por sua vez, carrega uma ambigüidade notável. Os contornos definem uma postura corporal principesca, onde as luvas, a cartola no estilo d. Pedro II, a bengala, o *pince nez* de ouro, articulam uma nobreza negra. Nesse esquema, até o guarda-sol, um motivo estrutural de certos reinos africanos, reforça a composição. Todavia, **a face está sombreada. A construção torna imprecisa, inclusive uma humanidade, pois o rosto, a barba, sombreados não alcançam definição.** Obá pisa sobre sua sombra, a imagem refletida, talvez, dos ainda não inteiramente cidadãos naquele ambiente ou o negativo de uma cidadania pretendida. (LIMA, 2008) (Grifo nosso)

Nesse sentido, mesmo com certa intencionalidade ao retirar-lhe quase toda feição facial – já que alguns historiadores vão afirmar que a escolha na total indefinição do rosto do príncipe é uma narrativa visual criada pelo artista para se referenciar ao fato de que esta figura, ainda que com sua descendência real, passaria por muitas dificuldades para se fazer



indivíduo naquela sociedade –, a obra acaba por inserir-se numa iconografia que retirou toda a individualidade de personagens negros.

A obra de Luca Giordano (Figura 90) nos serve de exemplo de tal apagamento da individualidade da figura negra. Na obra, vemos quatro figuras a praticarem alguma atividade musical, segurando instrumentos. Das quatro figuras, uma é negra e quase não podemos distinguir sua feição facial. Dada a ressalva de tratar-se de uma reprodução e do desgaste da obra, vemos na imagem que o artista utiliza uma tonalidade monocromática para representar-lhe a pele, dando pouca atenção à luz para ressaltar-lhe a fisionomia. Podemos ver que está de olhos fechados, lábios levemente cerrados, suas orelhas – traço que mais ganha detalhe em sua representação – adornada com um brinco, seu pescoço que só é perceptível pelo colar que o envolve. O emprego do marrom nesta obra, cria em nós um mal estar visual pelo excesso de contiguidade cromática e de volume entre cabeça, pescoço e colo. A figura ganha um aspecto relativamente anormal e disforme. Uma representação recorrente de negros e negras em diversas obras da história da arte geral.

**Figura 90** - Four Women Making Music (c. 1658-1660), de Luca Giordano



Fonte: Mauritshuis, The Hague (Den Haag, Países Baixos)

### 2.3.4 Questões de sentimentalidades: os risos

Quando apresentamos um breve histórico da representação da mulher negra no Brasil, foi mencionado o fato de que essa em muito mostrava-se marcada pela dificuldade da vida,

fixada em perspectivas pessimistas quanto à sua existência social. De fato, existir enquanto mulher negra no Brasil é, em muitos aspectos, estar no último lugar da escada social. De fato, poucos motivos tem a mulher negra para alegrar-se, e mesmo quando há motivos, ainda que agradáveis, como afirma Carolina de Jesus: “Mas eu já perdi o hábito de sorrir” (JESUS, 2014).

A questão do riso é uma temática constantemente debatida na retratística, principalmente em épocas anteriores. Segundo Shearer West (2004)

Era incomum que os retratos mostrassem qualquer expressão extrema, pois características neutras e estudadas davam às pessoas um ar de descanso ou concentração digna. **A maioria das pessoas preferia ser representada desta forma, pois qualquer expressão facial em um retrato poderia parecer feia ou não natural.** Como a expressão também poderia ser um meio de transmitir caráter, esta ausência de expressão decisiva de muito retrato pode ter servido a uma necessidade social, mas removeu **uma ferramenta de comunicação do repertório do artista.** Ocasionalmente os retratistas mostravam a pessoa sentada sorrindo ou rindo, mas isto enfatizava a inépcia de uma expressão que poderia parecer grotesca quando mostrada estática. Antes do século XX, os exemplos de expressão facial extrema em retratos são raros. (WEST, 2004, p. 34) (grifos nossos)

Com isto em mente, é curioso que exista no conjunto de retratos realizados por Tobias, algumas obras cujas personagens foram retratadas com amplos sorrisos, ou ao menos um sorriso tímido. Este último caso é o da obra sem título (Figura 91), na qual vemos uma mulher negra em meio busto, com o rosto levemente em três-quartos, de olhar baixo com um sorriso tímido e sutil a formar-lhe os lábios.

**Figura 91** – Sem título [Retrato de mulher negra], [19?], de B. J. Tobias



Fonte: MAB–SP (São Paulo, SP)

Neste óleo sobre cartão colado sobre madeira aglomerada, de 26 cm x 20,3 cm x 3 cm, a mulher é apresentada com os cabelos pretos soltos, voltado para cima, a testa larga e bem marcada pelas pinceladas. Seus olhos são bem ressaltados pela sobrancelha, que possui uma curvatura muito peculiar, recorrente nas linguagens visuais como indicativo de raiva ou desgosto. No entanto, seus lábios apresentam um sorriso muito sutil.

Sem exageros, Tobias capta a retratada em um semblante incerto, nos quais as expressões, nenhuma delas graves ou exageradas, são contrapostas. Porém, de alguma forma harmonizam quando percebidas na totalidade da tela. Talvez este efeito seja alcançado diante da sutileza do sorriso, que quase passa despercebido de olhares apressados. Porém sua existência é evidente. Além da curvatura presente nos lábios em si, a curvatura das narinas e a contração e elevação dos músculos, que criam uma marcação em sua face, são outros dois indicativos da presença do sorriso. Se restava alguma dúvida.

A sutileza do sorriso desta mulher, um pouco se assemelha ao sorriso da negra Laure, modelo de Manet em diversas pinturas, na qual figura individualmente na tela *La Nègresse* (Figura 92).



**Figura 92** - *La Nègresse* (c.1862), de Edouard Manet



Fonte: Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli (Turim, Italia)

Segundo descrição<sup>101</sup> que acompanha a obra na atual instituição

Esse retrato foi identificado durante anos como o esboço preparatório para a grande tela de Manet que causou escândalo no Salão de Paris de 1865 por retratar a prostituta Olympia e sua criada (atualmente no Musée d'Orsay em Paris). Somente nos últimos anos é que a modernidade da pintura como um retrato autônomo foi compreendida. Com base em uma anotação em um dos cadernos do artista, a modelo foi reconhecida como Laure, uma jovem de origem antilhana, que vivia a poucos passos do estúdio parisiense de Manet. Começando com uma análise do título, a historiadora de arte Griselda Pollock, em 1999, chamou a atenção para a referência à escravidão que foi definitivamente abolida na França em 1848. Manet, sem dúvida ciente do imaginário da pintura orientalista de Delacroix a Ingres, escolhe um tema que era secundário na época, distanciando-se assim das convenções acadêmicas. Com apenas algumas pinceladas, ele capta a expressão no rosto de Laure, deixando transparecer seu estado de espírito e avançando em direção a uma nova maneira de confrontar a realidade, visando a uma representação mais direta e natural do tema representado. (tradução livre)

Para além do debate acerca da inserção da obra na trajetória e contexto de produção do artista francês, neste óleo sobre tela com 61 x 50 cm, vemos uma mulher negra, em quase meio-corpo, a figurar sozinha na centralidade do quadro. A obra apresenta Laure com os ombros descobertos, veste branca, um brinco na orelha direita, o cabelo coberto por um turbante colorido, trazendo no pescoço um colar.

<sup>101</sup> Disponível em: <https://www.pinacoteca-agnelli.it/collezione/la-negresse/>. Acesso em 15 abr 2023

O fundo, sem quaisquer sugestões arquitetônicas ou geográficas, destaca seu rosto pouco expressivo. A mulher tem os olhos arredondados e escuros, o nariz largo e pequeno, concentrado no meio de seu rosto. Os lábios por sua vez trazem uma leve contração muscular, sugerindo um sorriso parco.

Partindo da afirmação de Shearer West (2004, p. 34), consideramos que a sutileza do sorriso aponta como umbral para a utilização que Tobias vai fazer desta “ferramenta de comunicação” para seu repertório enquanto retratista. À vista disso, a obra a seguir (Figura 93), serve como indicativo das competências de Tobias em representar o riso. A figura de uma jovem mulher negra, em meio busto frontal, com a cabeça levemente arqueada e voltada para a esquerda, aparece portando um amplo sorriso.

**Figura 93** - Sem título [Retrato de mulher negra], [19?], de B. J. Tobias



Fonte: MAB-SP (São Paulo, SP)

Na obra, um óleo sobre tela colado sobre madeira aglomerada, medindo 29,2 cm x 22,7 cm x 3 cm, a mulher representada na configuração quase padrão dos retratos femininos de Tobias – vestes brancas, fundo neutro sem qualquer menção arquitetônica ou mobiliária e brinco de argola –, possui a testa larga e sobrancelhas escuras e bem marcadas. Seus olhos, de tom castanho, estão apertados por conta do sorriso que irrompe em seus lábios. Como se capturada em meio a uma gargalhada, a mulher transmite uma figuração totalmente descontraída.

Caroline Farias vai afirmar que

Os sorrisos podem aparecer como identificadores de personalidade das figuras e descrição dos ânimos e temperamentos. É comum vê-los em pinturas que retratam cenas de descontração e boemia. Nas figuras femininas, os sorrisos podem ilustrar ciganas, cortesãs e bacantes. (ALVES, 2019, p. 114)

Não há, em nenhuma das produções de Tobias em que aparece o sorriso feminino, qualquer indicativo de que estas mulheres sejam ciganas ou impudicas. Na falta de informações complementares, referentes à produção ou à retratada, podemos apenas cotejar quais os motivos de sua felicidade descarada. Como identificador de personalidade, a obra nos apresenta essa mulher faceira e jubilosa. Com o rosto em destaque, ela coloca-se de maneira segura diante do artista e do observador. Confiante a mulher comunica uma imagem de familiaridade e desembaraço.

A visualidade apresentada pela composição de Tobias em muito se assemelha à imagens de cantoras, como na fotografia de Ella Fitzgerald, próximo da década de 1940 (Figura 94).

**Figura 94** – Photograph: Ella Fitzgerald and Her Famous Orchestra



Fonte: The Strong National Museum of Play (Rochester, EUA)

Na fotografia da cantora estadunidense, considerada a voz feminina do jazz de sua geração, Ella Fitzgerald aparece com a semelhante angulação da cabeça, olhos pequenos e apertados, bem como os lábios configurados num amplo sorriso de boca aberta. Outros detalhes também a aproximam da mulher representada por Tobias, como o cabelo curto, estilizado para cima e a sobrancelha marcando a testa lisa.

Em termos estético-pictóricos, a execução plástica do sorriso deixa um pouco a desejar no tocante ao aspecto figurativo dos dentes. No entanto, tal desempenho não parece dizer respeito às habilidades do artista, mas antes é congruente à fatura percebida na tela de modo geral.

Em outro retrato de Tobias em que também temos uma mulher negra sorrindo (Figura 95), a técnica também causa certa indefinição da arcada dentária exposta.

**Figura 95** - [Retrato feminino], [19?], de B. J. Tobias



Fonte: MUNCAB (Salvador, BA).

Nesta têmpera sobre cartão, de 19,5 cm x 14,7 cm, sem data, vemos a figura de uma jovem mulher negra, com um pano vermelho cobrindo os cabelos, em meio busto a nos encarar e sorrir. A personagem possui as tradicionais vestes brancas e também argolas



douradas. Com a cabeça em três-quartos e os olhos iluminados por um recurso de iluminação na pálpebra inferior, a mulher nos observa divertida.

Risonha, a mulher negra parece mais que despreocupada ou confiante, seu sorriso em muito traz certa jocosidade, como se risse de nós. Sobre a representação de seus dentes, vemos por meio de comparação que não era incomum que os dentes fossem representados não tão realisticamente quanto realizado nas produções pictóricas de hoje, com suas lentes e realismo excessivos. Por exemplo, na obra *Laughing Boy*, (Figura 96) de Frans Hals, nós podemos observar a mesma indefinição dos dentes no pequeno a nos sorrir. Figuras a sorrir são incomuns, como já observamos anteriormente, principalmente pela dificuldade de capturar o riso, uma expressão bastante complexa em termos pictóricos.

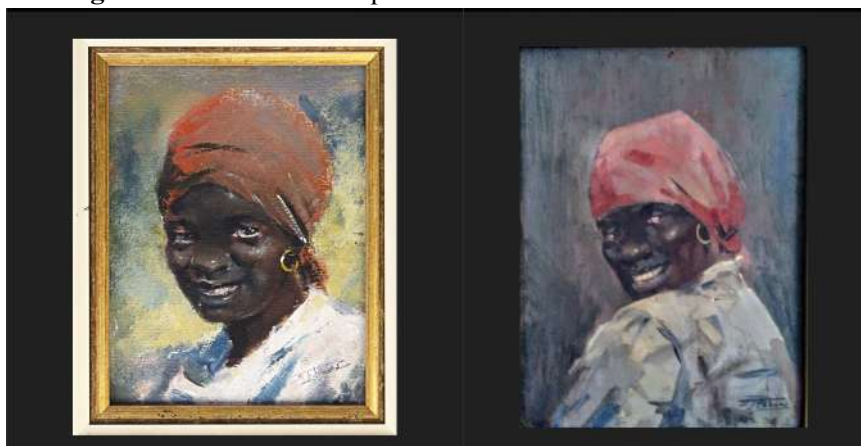
**Figura 96** - *Laughing Boy*, (c. 1625), de Frans Hals



Fonte: Mauritshuis, The Hague (Den Haag, Países Baixos)

Em julho de 2019, um retrato de Tobias aparece no leilão da galeria Ana Mello Leiloeiro, do Rio de Janeiro. Chamando nossa atenção pela similaridade com a obra aqui analisada, pois apesar de os retratos de mulheres realizados por Tobias partilharem de certas características, que por sua vez poderiam tornar sua produção até monótona, não há - daquilo que é conhecido do artista – obras iguais. E a obra apresentada no leilão não é igual, mas o grau de similaridade visual nos induz a refletir sobre a questão.

**Figura 97** – Muncab a esquerda e Ana Mello Leiloeiro a direita



Em ambas as representações vemos uma mulher negra sorrindo, a veste clara, brinco de argola dourado e um tecido vermelho a cobrir-lhe a cabeça. Em termos pictóricos as obras possuem grandes diferenças, como por exemplo, a técnica utilizada em cada uma. Na obra da esquerda (Figura 97) o artista utiliza a têmpera, uma técnica segundo a qual o pintor adiciona aos corantes ou pigmentos um aglutinante. Muito utilizada na arte italiana nos séculos XIV e XV em afrescos e painéis, a técnica tem certas limitações quanto à gradações de uma tonalidade e secagem muito rápida. Pelo brilho apresentado em alguns pontos da tela, como no nariz, bochecha e brinco, Tobias provavelmente trabalhou com um verniz resinoso ou com uma goma. A textura da obra é marcada pelo suporte, um cartão cuja superfície ligeiramente rugosa, transpõe-se para a imagem conferindo a esta um aspecto relativamente áspero.

O fundo oscila entre cores como o amarelo, verde e o azul de maneira fluída, inferindo uma movimentação de certa dinâmica expressionista. Abstrato e de uma tonalidade viva, o fundo propõe uma relação de complemento com a figura no seu espirituoso momento de descontração. Na frontalidade da composição, seu riso parece desimpedido. A obra, sobretudo pelas questões do jogo cromático, têm um forte apelo ao lúdico e burlesco.

Já na obra ofertada em leilão, o artista escolheu utilizar uma tonalidade mais sóbria para o fundo, o vermelho do tecido na cabeça não é tão aberto quanto o da obra do MUNCAB e, em termos de recursos empregados, vemos alguma economia. Um certo sombreamento predomina a tela como um todo. A mulher tem as costas voltadas para nós e seu rosto nos é apresentado mediante a torção de seu pescoço.

Na baixa definição de seus traços fisionômicos podemos perceber o nariz amplo, os lábios largos e medianamente preenchidos. Os olhos apequenados pelo riso que instala-se em seu rosto. Com as bochechas delgadas e sobressalentes, a mulher nos encara com uma expressão de gracejo.



Em termos de postura a obra de Tobias apresentada no leilão de 2019 no Rio de Janeiro, em muito se aproxima de duas outras obras: *Senhora de Preto* (1884) (Figura 98), de António Ramalho (1859-1916) e *Young Girl* (1906) (Figura 99), de Abdülmecid Efendi (1868-1944), uma releitura (cópia) da obra *Portrait of Beatrice Cenci* atribuído ao pintor italiano Guido Reni (1575-1642).

**Figura 98** – *Senhora de Preto* (1884), de António Ramalho



Fonte: Casa-Museu Anastácio Gonçalves (Lisboa, Portugal)

**Figura 99** – *Young Girl* (1906), de Abdülmecid Efendi



Fonte: Sakıp Sabancı Museum (Istanbul, Turquia)

O uso da gestualidade da torsão em muito colabora com toda uma expressividade das representadas. Enquanto na obra do artista turco, o gesto é acompanhado por um olhar cálido, conferindo à expressão da retratada timidez e recato – pertinente quando sua trágica vida é levada em consideração<sup>102</sup> –, na obra do pintor português, o riso dá à sua figuração um aspecto ousado e de aparente fascínio. Lançado sob os ombros, o sorriso da jovial senhora vestida de preto é insinuante ao observador, que a encara audaz.

No óleo sobre madeira de Benedito José Tobias (Figura 100), uma jovem mulher negra lança seu sorriso a um observador além. Vibrante e desinibida, a modelo regozija-se em ou por algo que não sabemos.

<sup>102</sup> Beatrice foi condenada à morte pelo Papa Clemente VIII (1536-1605) quando as investigações acerca da morte do pai da jovem mostraram a sua participação. Enclausurada no castelo da família, a jovem sofria com a opressão do pai, um homem depravado, e junto com seus irmão orquestrara seu assassinato.

**Figura 100** – Sem título, [19?], de B. J. Tobias



Fonte: MAB-SP (São Paulo, SP)

Na imagem, vemos seu meio busto em três-quartos, com a cabeça voltada para sua direita e no corpo uma veste branca. Seu rosto é rijo e aparenta uma plenitude de vigor. A testa pequena, porém saliente, ressalta a sua sobrancelha fina e escura, bem delineada a marcar sua expressão. O nariz encurtado e largo, é levemente arqueado e recebe na ponta uma iluminação especial, sendo o ápice da luminosidade presente em sua face.

O pintor percorre brevemente com o pincel a curva do traço do nariz com uma pigmentação média entre o branco encontrado na blusa e aquele utilizado na figuração de seus olhos. Semelhante iluminação, mas um pouco menos ladeada do que a encontrada no desenho do nariz, pode ser percebida na maçã de sua bochecha direita. O jogo entre iluminação e sombreamento, proposto por Tobias neste retrato, nos lembra da noção de negrume multicolor, apresentada por Roberto Conduru em seu artigo de 2009. Nos valem da

terminologia para pensar as diversas gradações e tonalidades acolhidas pelo preto empregado por Tobias, e a maneira com a qual o artista percorre uma vasta plasticidade na representação das variações da pele negra. Sem incorrer na fixação de fenótipos, nossa associação se faz diante da perspectiva da heterogeneidade particular da captação em termos de pigmentos e possibilidades de tonalidades apuradamente relacionadas com as encontradas na realidade.

Tal questão, pensada além da fisicalidade, nos apresenta a reflexão quanto ao uso da sombra enquanto uma metáfora referente à ambiguidade que apresenta o retrato de um sujeito. Entendido duplamente tanto como existência física – a fisionomia ali fixada – quanto numa existência subjetiva – a individualidade presente embora invisível –, o retrato lembra-nos da sua limitação enquanto possibilidade de apreender o indivíduo. Não basta o rosto para se conhecer o representado. Neste caso, a sombra seria uma metáfora diante essa característica fundamentalmente lacunar do retrato. (Renata Bittencourt, 2021<sup>103</sup>)

Com tal percepção em mente, ao olharmos para o sorriso dessa jovem mulher negra, da qual nada sabemos além de sua existência física, o que podemos é apenas conjecturar acerca das motivações subjetivas que a percorrem. A sombra em seu rosto, criada com esmero pelo pincel de Tobias é a recordação de que nos resta somente cotejá-la.

Vimos no decorrer desta subseção, as representações de sorrisos negros realizadas por Tobias. Tal representação é tão cara à construção de outras sentimentalidades associadas à mulher negra diante nosso repertório visual corrente, tendo em vista as diversas narrativas realizadas acerca de sua melancolia, encerramento, sofrimento e pesares. Através desses retratos, Tobias propôs de maneira particular e individualizada uma figuração até então pouco permitida às figuras negras: uma alegria atingível sem grandes subterfúgios, quase desprovida de motivação.

### **2.3.5 Uma ode à beleza negra**

Diante dos padrões estabelecidos de beleza, a mulher negra poucas vezes foi alçada ao símbolo do belo. Ao contrário, quando representava-se simbolicamente a beleza, o belo e o feminino o tom alabastrino das figuras fazia parte quase intrínseca à própria concepção do arquétipo, assim como o nariz e os lábios finos. Como vimos no primeiro tópico deste capítulo, à mulher negra estava reservado, no máximo, o lugar do exotismo e da sensualidade.

---

<sup>103</sup> Informação verbal apresentada na aula sobre retratística em 2021 na UFJF.

Não é nossa intenção adentrar nos debates acerca do que é ou não belo. Mas é curioso refletir como essa noção, nas práticas estéticas clássicas da representação da figura humana, esteve de tal maneira apartada das características de pessoas não-brancas. Talvez tenha algo a ver com a noção de identidade e semelhança e, na medida em que os realizadores de tais linguagens visuais fossem e se identificassem com esse tipo de matiz, era-lhe adequado representar com as qualidades que percebia nos seus iguais aquilo que seria alçado ao patamar do bom, melhor e desejável. Ou talvez resquício daquilo condensado no cerne do idealismo ocidental, um jovem Kant, chega a afirmar que “A cor castanha e os olhos escuros aparentam-se mais ao sublime, os olhos azuis e a cor clara, ao belo” (KANT, 2012, p.11)

Sobretudo os indivíduos com os chamados traços negróides – lábios cheios e narizes largos – não só não eram partícipes da noção do belo ou beleza, como tais traços fisionômicos seriam motivos para escárnio e preconceito. Sendo entendidos como o Outro, suas representações estavam desta maneira limitados aos miseráveis delineamentos do distante e estranho, do não eu. O trabalho de refletir e dismantelar tais estigmas avança a passos vagarosos e muitas vezes depreciados.

Durante a década de 1960 e 1970, a cultura estadunidense viu-se tomada por uma união acerca das questões psicológicas e afirmativas dos sujeitos negros. O movimento que ficou conhecido como “Black Is Beautiful” trazia diversas propostas quanto à exaltação e afirmação da beleza e existência negra. James Brown (1933-2006), em 1968 lançou a música *Say it Loud - I'm black and I'm proud*, na qual no trecho inicial ele diz

Some people say we got a lot of malice  
Some say it's a lotta nerve  
But I say we won't quit moving  
Until we get what we deserve  
We've been 'buked and we've been scorned  
We've been treated bad, talked about  
As sure as you're born  
But just as sure as it take two eyes to make a pair  
Brother, we can't quit until we get our share  
Say it loud (I'm Black and I'm proud)  
Say it loud (I'm Black and I'm proud)  
One more time, say it loud (I'm Black and I'm proud)<sup>104</sup>

De certa maneira, este trecho em muito sintetiza o caráter por nós percebido na produção de retratos de Benedito José Tobias. Isto porque a retratística do pintor paulista na

---

<sup>104</sup> Em tradução livre : Algumas pessoas dizem que temos muita malícia / Alguns dizem que é muita coragem / Mas eu digo que não vamos parar de nos mexer / Até recebermos o que merecemos / Fomos atacados e desprezados / Fomos maltratados, falaram mal de nós / Tão certo quanto você ter nascido / Mas tão certo quanto são necessários dois olhos para formar um par / Irmão, não podemos desistir até recebermos nossa parte/ Diga bem alto (sou negro e tenho orgulho) / Diga bem alto (sou negro e tenho orgulho) / Mais uma vez, diga bem alto (sou negro e tenho orgulho)

extensão aqui concatenada – que é parcial e limitada –, podemos identificar o esforço que sua produção contém no ressarcimento da subjetividade – ainda que de maneira simbólica pela representação visual –, na exaltação da individualidade e na fidelidade de uma representação marcada pela observação e estima. Enfim, pela valorização e reconhecimento do seu existir.

**Figura 101** – [Retrato de Mulher], [19?], de B. J. Tobias



Fonte: MAB-SP (São Paulo, SP)

Na aquarela [Retrato de Mulher] (Figura 101), temos possivelmente o retrato mais irrepreensível de Benedito José Tobias, chegando a causar-nos deslumbramento por tamanha beleza. O aspecto perene, quase sacro, desta obra causa em nós uma sensação de culpa, como se estivéssemos violando seu permanecer.

A figura feminina é representada com a cabeça envolta por um lenço de fundo claro, decorado com formas geométricas de gotas em tonalidades de azul e marrom. Pouco da sua testa plana conseguimos ver e suas sobrancelhas são finas, arqueadas e pretas, cujos pelos finais se encontram com a beirada do tecido que lhe cobre circunflexamente a fronte.

Seus olhos fechados estão velados para o espectador. Tradicionalmente, olhos fechados – por sono ou morte – sugerem um mundo interior, um sonho, uma ausência ou uma aparição. Aqui, diante toda a composição da obra, consideramos tratar-se de uma referência



ao mundo interior da representada. Pois todas as linhas da obra nos levam para ela. Nosso olhar não pode se desprender dela. Ainda que nos detenhamos nos detalhes, sem perceber, evadimos para seu rosto novamente. O fundo passa a ser uma extensão de seu rosto: sua existência física estende-se aos recantos da tela, dominando, controlando, expandindo.

Sua figuração tem uma carga etérea. Pura, elevada, de um brilho celeste. De fato, a fatura da tela e sua caracterização em muito remonta à uma visualidade relacionada à santificação, como nas representações de Maria, mãe de Jesus. Na esteira dessa visualidade, duas produções de Odilon Redon (1840-1916), *Les Yeux Clos* (1890) (Figura 102) e *Le Sacré-Coeur* (1910) (Figura 103) nos é interessante, na medida em que apresenta os olhos fechados bem como o fundo em movimento, sugestivo de uma figuração etérea.

**Figura 102** – *Les Yeux Clos* (1890), de Odilon Redon



Fonte: Musée d'Orsay

**Figura 103** – *Le Sacré-Coeur* (1910), de Odilon Redon



Fonte: Musée d'Orsay

Evidentemente, ambas as obras se inserem num grandiloquente debate quanto às suas especificidades e narrativas. No entanto, não é isso que nos interessa nelas. O que nos importa, é a índole e o temperamento que a figuração de certos atributos delimitam nossa leitura e percepção da obra. Nas duas obras de Redon, as figuras aparecem com os olhos fechados, rosto calmo e pouco expressivo, além de estarem cercadas por uma fatura tão suave e amena que mais contribuem para a sensação de mansuetude, que beira o sagrado.

Na aquarela de Tobias, podemos identificar a mesma chave de leitura de uma sacralidade por conta da fatura e dos olhos fechados. A mansidão da figura que se coloca disponível à nossa contemplação, entregue ao nosso olhar, de fato caminha próximo ao que é



encontrado em tais representações. No entanto, gostaríamos de sugerir uma outra chave interpretativa para esta obra, que não exclui a primeira, mas a insere num contexto mais palpável, que possivelmente permeava as produções de Tobias: a celebração do negro.

A busca por um tipo nacional esteve constantemente presente nas produções visuais, literárias e musicais brasileiras. Sobretudo no período republicano – em todas as suas fases –, o debate sobre o sujeito brasileiro esteve permanente. Não sabemos com certeza a data de produção desta aquarela – segundo a instituição, aproximadamente atribui-se sua datação entre as décadas de 1930 e 1940 – mas ainda sem nos limitarmos à um período exato, podemos tomar toda a extensão cronológica da produção de Tobias que encontraremos a temática ressurgindo.

Deste modo, não é incongruente pensarmos que, independente da data de produção desta obra em específico, o contexto cultural que Tobias esteve inserido exerceu papel fundamental na sua escolha de produção. E que no caso da aquarela [Retrato de Mulher] (Figura 101) essa escolha tenha sido de alguma forma uma reação diante as representações tidas como correspondentes à mulher negra nacional. A identidade apresentada na obra *A Negra*, de Tarsila do Amaral, por exemplo, em pouco cria chances de afirmação positiva na população à qual ela faz referência. *A Negra* não é alguém, ela é apenas um arquétipo, porque simbólica. Sua existência é puramente plástico-estética.

Outros artistas vão representar as mulheres negras de maneira mais individualizada e subjetiva, como Candido Portinari, Di Cavalcanti, Lasar Segall, Alfredo Volpi, Alberto Guignard e outros. Mas quantas dessas representações nos apresentam mais experimentações e explorações estético-temáticas do que manifestações de agnição? Um reconhecimento expresso, profundamente marcado pela valorização e, não porque foram as mãos que construíram o país ou porque precisamos valorizar nossa cultura e ancestralidade porque é lei, mas antes porque viventes. Valorizar porque também gente, como disse Lino Guedes, “Faze com que nossa gente / Um dia gente se faça!” (GUEDES, 1936).

Tobias, porventura, talvez possa ter encontrado com esse poema. Não sabemos. Mas sabemos que para se fazer gente é necessário afirmar-se e reconhecer-se enquanto tal. É necessário orgulhar-se, não com soberba mas com brio e altivez. Para tanto é indispensável apontar e afirmar a beleza que há nos lábios grossos e cabelos “duros” porque armados. Afirmar a beleza dos olhos castanhos e arredondados. Dos narizes largos e marcados. Orgulhar-nos dos mesmos fenótipos que outrora foram utilizados para justificar nossa opressão. Apontar e validar nossas existências internas e subjetivas, assim como nossas sentimentalidades.

A produção de Tobias, caminha solitária na contramão do que muitos historiadores afirmam, na qual “A mulher negra retratada pelas artes plásticas brasileiras do século XIX e de parte considerável do século XX não possui identidade.” (ALVES, 2017, p. 259) Pois ainda que inominadas, cada uma das retratadas de Benedito José Tobias recebe individualidade, sentimento, beleza em uma vida exterior e interior, recebem “identidade e permanência pela arte” (FARIAS, 2022).

## 2.4 Retratos de idosos

### 2.4.1 Considerações gerais sobre o gênero

“Os próprios retratos normalmente insinuam a implacável passagem do tempo, incluindo símbolos de transição e de mortalidade, como caveiras e ampulhetas”, conforme apontado por Alexander Sturgis (2002, p. 162). A prática de representar pessoas nos mais diversos estágios da vida é algo recorrente na história da arte e partilha desse anseio em apontar a passagem do tempo. Infância, juventude, maturidade e velhice são etapas da vida humana contumazmente representadas em retratos. Tendo alguns retratos inclusive sido realizados com modelos já mortos, denominados retratos *postmortem*.

Os retratos não muitas vezes mostravam os retratados em sua velhice, sendo preferível apresentá-los noutra estágio ou tendo suavizados os sinais de sua idade avançada. A representação da velhice era mais comum nos casos dos autorretratos de artistas, como Rembrandt, no contexto internacional, e no nacional com artistas como Rodolfo Amoedo, Eliseu Visconti e Benedito Calixto. Mas há muitas representações de idosos que fogem a tais recortes. Como no caso de homens de grande reconhecimento social, político ou cultural representados na ancianidade a fim de lhes conferir ainda maior respeitabilidade. Ou ainda nos retratos de mães de artistas, ou esposas. Encontramos também muitos estudos de retratos de idosos.

#### Segundo Shearer West

“[...] a velhice no retrato é expressa pela pele enrugada, pele desbotada ou manchada ou cabelos brancos. Portanto, são *os sinais de envelhecimento, e não a idade real do retratado*, que podemos identificar. Alguns dos retratos mais poderosos são aqueles que mostram seus assistentes em idade avançada. Embora os motivos para a escolha de se concentrar na juventude possam ser o significado desse período da vida, a questão da lisonja ou a natureza icônica do retrato, a velhice também traz consigo uma série de associações importantes. Em diferentes períodos da história, os retratistas valorizaram ou desprezaram os idosos de acordo com as atitudes contemporâneas. A preocupação com uma imagem pouco lisonjeira impediu que muitos clientes em potencial encomendassem retratos em uma fase posterior da vida,

mas artistas e clientes também consideraram os sinais da idade e da experiência um selo de caráter, sabedoria e experiência e, portanto, um material potente para retratos expressivos.” (WEST, 2004, p. 139) (tradução livre) (grifos nossos)

As principais características de um retrato na velhice é a presença da pele com sinais de deterioração (rugos, manchas), cabelos brancos na cabeça e no rosto. Naiany de Araujo Costa chama nossa atenção para o fato de que

São muitas as formas de velhice representadas ao longo da história. Essa fase da vida humana é, sem dúvida, um fator biológico inerente à condição do homem, pois todas as pessoas com desejo de viver por muito tempo sabem que isso implica ficar idoso. Sociedades variadas enfrentaram a questão da velhice de maneiras específicas, com os seus próprios valores. A posição destinada ao idoso e a forma como ele é entendido pelo seu grupo social demonstra ser a senectude, ainda, uma manifestação cultural. (COSTA, 2021, p. 125)

Estudos recentes têm apontado como “as iniquidades raciais presentes na vida das pessoas negras [...], muitas vezes, impossibilitam a chegada até os 60 anos de idade, que é um conceito amplamente utilizado para definir uma pessoa como idosa.” (SILVA; LIMA, 2020). A delimitação da idade que caracteriza alguém como idoso varia de período para período. Por exemplo, no final do século XIX a idade de 40 anos era a medida utilizada para se considerar alguém idoso. Sabemos que para se alcançar a longevidade, uma qualidade de vida mínima é requerida. Igualmente sabido é a baixa participação de pretos e pardos nessa qualidade de vida mínima. Pensando nesses termos, a partir das referências aqui apontadas, podemos perceber que a velhice de negros e negras não tem sido vista com muito valor por parte dos órgãos responsáveis.

Nessa perspectiva, considerando que quão mais próximo do período colonial mais baixa era a assistência dada a esse grupo etário e étnico, podemos perceber a importância da representação que Tobias promove desse grupo. Apresentando senhores e senhoras negras, B. J. Tobias apontava o apreço e respeito que esse agrupamento merece.

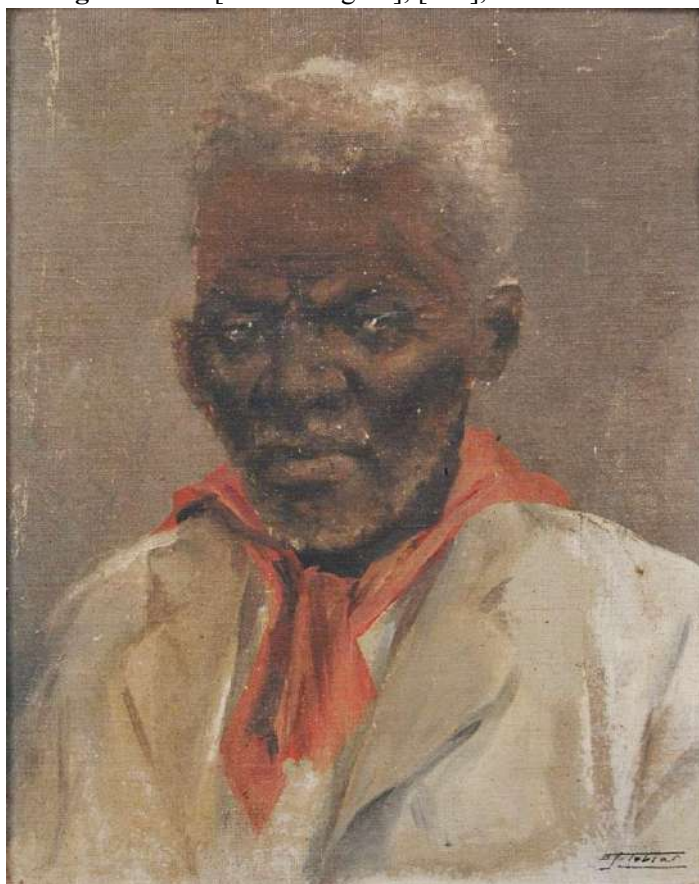
Consideramos que os retratos de idosos realizados por Tobias encaixam-se dentro da noção de *velhice vigorosa*, pois nenhum dos representados são apresentados de maneira débil, sugerindo qualquer fraqueza física ou instabilidade mental, antes apontam para uma “firmeza e força do corpo, a memória e inteligência intactas, num equilíbrio moral e físico.” (COSTA, 2021, p. 126). Essa sua produção parece-nos uma defesa da importância e valorização da ancestralidade.

### 2.4.2 Retratos de senhores

No ponto 2.2 observamos alguns retratos de homens cuja representação continha uma faixa na cabeça e/ou um lenço vermelho em volta do pescoço. Notamos que o uso de tais elementos é recorrente na representação que Tobias faz das figuras masculinas, implicando na possibilidade de que tais apetrechos sejam não fortuitos, mas antes um elemento intencional da representação desses homens. Conforme refletido no ponto 2.2, sugerimos que tais elementos sejam um testemunho de uma vestimenta comum utilizada por um segmento da população.

Na obra sem título, que aparece sob a titulação atribuída Figura (Figura 104), nós vemos um homem negro trajando um terno claro, com um lenço vermelho em torno do pescoço em meio-busto. Esta imagem foi reproduzida no site da casa de leilão carioca TNT ARTE, no dia trinta de junho de 2021<sup>105</sup>.

**Figura 104** – [Ancião/Figura], [19?], de B. J. Tobias



Fonte: Imagem divulgada pela casa de leilão TNT ARTE (Rio de Janeiro, RJ)

Em posição três-quartos, a figura do senhor tem os ombros largos cobertos pelo elegante traje claro, em tons de areia e branco com as lapelas bem marcadas, conferindo

<sup>105</sup> Informação disponível no site da casa de leilão. Disponível em: <https://www.tntarte.com.br/leiloes/65/lote/269?offset=268&page=6> . Acesso em 29 de abr. 2023

maior firmeza estrutural à peça. O lenço vermelho possui uma leveza e transparência que por sua vez nos sugere tratar-se de um tecido como o tule e o musseline. Está amarrado em torno do pescoço com um nó frouxo e o caimento em triângulo nas costas. Sua tonalidade vermelha é a que possui a cor mais vibrante em toda a tela, predominantemente marrom acinzentado, criando um foco na peça e conseqüentemente na figura.

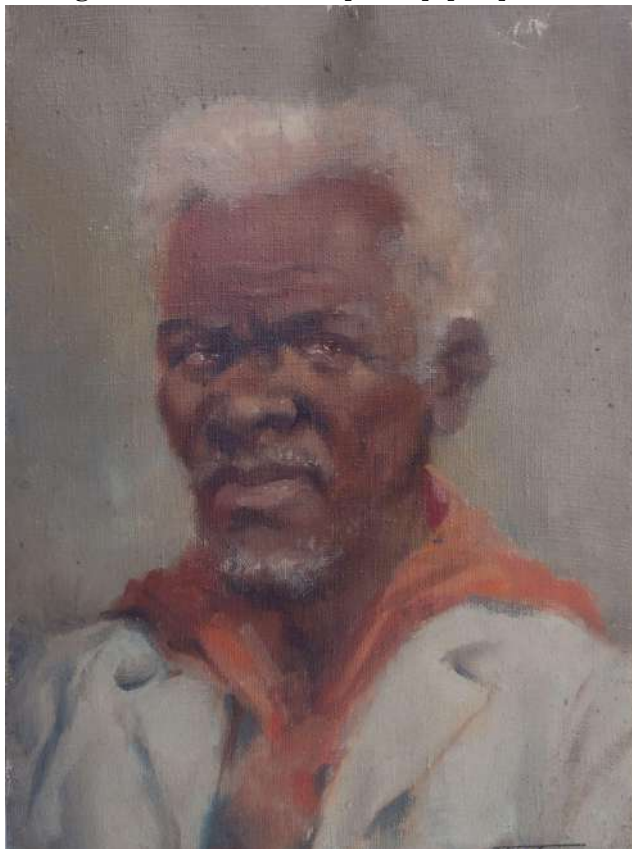
O senhor possui o rosto pequeno, com uma barba rala e levemente grisalha a preencher-lhe o maxilar e o bigode. Os lábios grossos são largos e harmoniosos com seu rosto. O nariz é achatado e com as narinas abertas e seus olhos são pequenos e arredondados, com pés de galinha marcando sua região periocular. As rugas em volta dos olhos e o cabelo grisalho são os indicativos principais de sua idade já avançada, pois a pele do seu rosto, por exemplo na região da bochecha esquerda, não possui quase nenhuma marca do seu envelhecer.

Como nos retratos analisados anteriormente (2.2), seu lenço é sugestivo de uma vida campesina. A composição simples e característica da produção de Tobias, ressaltam a presença da figura representada. Não sabemos as condições de produção deste óleo sobre madeira de 28 cm x 22 cm, mas podemos perceber que a aparição destes trajes são associados a uma vida de trabalho e esforço ao ar livre e inserem-no na possibilidade de tratar-se de uma produção que mostra valorização da idade como “indicação de experiência e autoridade” (WEST, 2004, p. 139). Este senhor muito provavelmente trabalhou boa parte de sua vida, de modo que agregou um conhecimento, uma experiência que era valorizada por seus pares. A incontestável velhice não o coloca porém no lugar comum associado à velhice como enfraquecimento ou segunda infância, que são sugestivos de uma debilidade. Pelo contrário, sua postura empertigada, dota-o de não só altivez mas também de argúcia e lucidez.

O olhar direcionado francamente ao seu observador, atestam sua percepção aguçada e penetrante. Sabe que é observado e devolve este olhar de maneira aberta. Sente-se e sabe-se merecedor de estar ali – provavelmente sentado – para ter sua fisionomia fixada para a sua possível eternidade pelas pinceladas de Tobias.

O pintor possui uma outra obra muito semelhante a esta. O óleo (Figura 105) encontra-se no acervo da casa de leilões paulista Lordello.

**Figura 105** – Sem título [Velho], [19?], de B. J. Tobias



Fonte: Obra presente no acervo da casa de leilão Lordello. Registro fotográfico pela autora (São Paulo, SP).

Podemos ver os mesmos elementos da obra anterior: terno claro, lenço vermelho, barba rala e grisalha, tonalidade percebida também nos cabelos armados. A posição do tronco se difere levemente, assim como a fisionomia, mas entre ambos senhores há certa familiaridade. Talvez fossem irmãos. Não sabemos.

Noutra obra produzida por Benedito José Tobias (Figura 106), nós vemos um homem negro com uma blusa clara e na cabeça uma faixa de cor próxima. Um óleo sobre tela sobre compensado medindo 27 cm x 21 cm x 1,3 cm, que está sob a guarda do Museu Afro Brasil.



**Figura 106** – Sem título, [19?], de B. J. Tobias



Fonte: MAB-SP (São Paulo, SP)

Esta obra em muito partilha da fatura e orientação imagética muito semelhante com aquela percebida noutra obra já trabalhada neste capítulo (Figura 86). Esta possui uma tonalidade mais fechada e a assinatura está do lado esquerdo tendo sido feita como um risco, possivelmente o cabo do pincel, enquanto a outra obra apresentava tons mais claros e a assinatura foi feita com um grafite no lado direito. Não sabemos se as obras foram feitas em tempos próximos ou se possuem alguma relação em termos de seus contextos de produção.

Na figura 106, por pouco não podemos precisar sua idade. Conforme apontado por Shearer West, “O problema para o historiador de retratos é determinar a idade do retratado. Com a evidência documental das datas de nascimento e morte e das datas dos retratos, às vezes é possível inferir a idade do retratado [...]” (2004, p. 131), o que não é o caso. Assim, consideramos que o homem representado era já mais velho por conta de alguns fatores delineados sutilmente pelo pintor em seu retratar.

O homem é representado num busto em três-quartos, com o rosto direcionado para a sua direita. A blusa clara parece ter certa rigidez estrutural mas ainda possui um caimento que

sugeriria tratar-se de um algodão ou linho, materiais simples e naturais – mais baratos. Seu rosto é coberto pelo que parecem ser fios abundantes, curtos e desordenados, cobrindo completamente seu maxilar, busto e parte da bochecha. Pelo tratamento dado pelo artista, esta pelagem parece cobrir até mesmo seu pescoço e início do peitoral, sugerindo que a figura fosse bem cabeluda. Os lábios tanto levemente caídos quanto levemente cheios. O nariz é pequeno e possui o dorso mais largo, o que causa um levantamento do mesmo. Seus olhos pequenos parecem se perder na interação cromática proposta por Tobias, no entanto, seguem atentos ao seu observador. Como os olhos de um caçador, à espreita. A orelha é pequena e levemente apertada pela faixa que transpassa sua frente, cobrindo toda sua testa. O tecido, como abordado no ponto 2.2.3 deste trabalho, possivelmente era utilizado como proteção contra o suor oriundo de um trabalho que exigia esforço físico ou períodos de exposição ao sol. O cabelo escuro tem formato mais anguloso.

A fatura da tela tem uma dinâmica e estrutura impressionista: com a falta de contorno percebida entre figura e fundo, o movimento indicado pela pincelada abrange toda a tela e confere imprecisão à figuração. A sombra luminosa que incide sobre a figura ao mesmo tempo a oculta e alumia.

**Figura 106a** – detalhe



Conforme vimos, pouco da imagem explicita a idade do representado. No entanto, três pontos da representação sugerem tratar-se de um homem em sua terceira idade. A marca de expressão entre o final do nariz e a lateral dos lábios – bigode chinês – sendo o mais sutil dos pontos. Em segundo, a presença de pelos brancos na barba e bigode, assim como na sobrancelha. Por último, as rugas ao redor dos olhos sinalizam seu envelhecimento.

Suas rugas são muito perceptíveis quando nos detemos mais na obra, indicando a intencionalidade do artista em destacar, ao invés de ocultar, os sinais da idade. Shearer West diz que, para os artistas, representar idosos era muito interessante na medida que aumenta “o desafio que o artista enfrenta com as possibilidades expressivas de representar a complexidade dos traços faciais envelhecidos” (2004, p. 142). Nesta obra de Tobias, o homem é representado com os sinais do envelhecimento e uma expressão sombria, que confere a seu semblante dignidade e comoção.

Uma outra temática envolvendo senhores negros na produção de Tobias são os fumantes. Representar pessoas fumando foi algo recorrente, pois o cigarro teve seu uso muito estimulado pela indústria, chegando até mesmo ser vinculado à conceitos como sucesso<sup>106</sup>, felicidade, entre outros. Quando trazemos a temática para dentro da representação de negros e negras, sobretudo os de idade avançada, a questão ganha novos contornos. Isto porque, de acordo com a religião umbandista existe uma entidade cuja visualidade se dá em um idoso negro e fumante. A questão é problemática em termos de estigmatização dentro da história da arte, pois qualquer senhor negro e fumante se tornou sinônimo do que é denominado dentro das religiões afrobrasileiras de *Preto Velho*.

Não é nossa intenção adentrar em tal noção, isto porque, em nada, do pouco que é conhecido da produção de Benedito José Tobias, somos convidados a considerar que suas representações sejam relacionadas à temática religiosa. Para além de não encontrarmos em sua produção indicativos de tal aproximação, outro motivo pelo qual tomamos tais representações em sua figuração mais subversiva – puros e exclusivamente retratos de pessoas negras em seus diversos estágios da vida e de gênero – se dá na medida em que as obras destes segmentos são analisadas a partir da noção de ancestralidade.

Em outros termos, não encontramos na trajetória do artista elementos que levem à interpretação de que tais retratos são representações de pessoas incorporadas por entidades pertencentes ao panteão das religiões afro-brasileiras. A interpretação que nos toma dado todo percurso com a obra e vida do artista é a de que, apesar de não conter elemento religioso, tão central na representação de qualquer cultura, tais retratos denotam ainda maior subversão do que a representação de uma religiosidade marginalizada: trata-se da sobrevivência de pessoas comuns, sem grandes méritos ou feitos. Idosos, negros, negras e, em alguns casos, fumantes. Enfim, sujeitos que algumas décadas antes sequer teriam

---

<sup>106</sup> Como referenciado pelas propagandas do cigarro da marca então denominada Hollywood, durante a década de 1970, com o slogan: “Hollywood, o cigarro do sucesso”. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_M\\_oc\\_Eo8EM](https://www.youtube.com/watch?v=_M_oc_Eo8EM). Acesso em 20 maio 2023

alcançado a vida em tal estágio avançado de idade, pois a expectativa de vida de pessoas negras no contexto da escravidão e do pós-abolição era baixíssima. Assim, compreendemos os retratos de idosos realizados por Benedito José Tobias em sua proximidade relacional com a morte, que chegava aos negros e negras não apenas por maus tratos, contextos de desnutrição e violência, mas cada vez mais pela corrupção natural inerente ao viver humano. Ademais, pela sua colaboração para a afirmação da importância da ancestralidade para este segmento étnico-social.

Essa produção de negros e negras em sua existência cotidiana e até trivial, foi muito representada pelos pincéis do artista belga radicado no Brasil em 1920, Adrien Henri Vital van Emelen (1868-1943)<sup>107</sup>. Com uma vasta produção de retratos de negros e negras, sobretudo em idade avançada, o artista torna a presença destes nas telas desprovido das usuais justificativas místicas e excepcionais. Em diversas obras vemos senhores negros sorrindo (Figura 107), senhoras nos seus afazeres rotineiros (Figura 108) ou senhor negro tocando violão (Figura 109). Sua produção, assim como a de Tobias, servindo portanto, de registro visual da existência dessas pessoas sem muitos porquês ou subterfúgios. Situando a subversão no seu existir em idade avançada e na trivialidade de seus afazeres.

---

<sup>107</sup> Segundo nota sobre os retratos do artistas presentes no acervo do Museu do Ipiranga consta que “Em 2010, o Museu recebeu em doação o conjunto de pinturas que [pode ser visto na exposição]. As 33 pinturas pertenciam a Elisiário Dupas e foram doadas por sua filha, Juacy Dupas.”

**Figura 107** – [Negro de perfil com chapéu], de Adrien Henri Vital Van Emelen



Fonte: Museu do Ipiranga (São Paulo, SP)

**Figura 108** – [Negra com cachimbo, turbante branco lavando roupa] (1931), de Adrien Henri Vital Van Emelen



Fonte: Museu do Ipiranga (São Paulo, SP)

**Figura 109** – [Negro com chapéu tocando violão], de Adrien Henri Vital Van Emelen



Fonte: Museu do Ipiranga (São Paulo, SP)

**Figura 110** – Sem título [Retrato de homem negro], [19?], de B. J. Tobias



Fonte: MAB-SP (São Paulo, SP)

Vemos na imagem (Figura 110), um homem negro num meio-busto. Tem o rosto em três-quartos, levemente voltado para a direita, sentido que segue seu olhar. A cabeça é pequena sob o chapéu, seu maxilar é fino e alongado, a boca sem muito contorno é carnuda; o lábio inferior sutilmente mais a frente que o superior, o que é agravado pelo cigarro mantido entre seus lábios. O nariz é achatado e possui as narinas ressaltadas, aumentando a cavidade da linha que marca o fim de seu nariz e lateral dos lábios. Os olhos são pequenos e de um curioso tom esverdeado. Sua sobrancelha é suavemente sugerida por pinceladas de um marrom avermelhado que lhe ressaltam o contorno. Sem muito indicativo em sua tez para uma idade mais avançada, é a cor da barba que pouco espessa adorna-lhe o maxilar e do cabelo que escapa do chapéu acima da orelha esquerda que nos indica tratar-se de um homem já nalgum estágio da ancianidade.

O óleo sobre madeira compensada, de 29,2 cm x 23,5 cm x 3,5 cm, sem data conhecida, foi realizado por Tobias em pinceladas carregadas e visíveis. Em termos cromáticos, percebemos as interações entre o fundo claro numa paleta mais azulada e púrpura, a contrastar com o marrom, amarelo e vermelho-alaranjado trazidos na figura. O lenço em sua tonalidade vibrante chama bastante atenção para si, sobretudo por destoar do tom azulado do casaco (Figura 110a). Numa fatura mais carregada, o casaco confere à sua figura volume e peso. Pelo tratamento, o lenço não tem a leveza observada no exemplar similar visualizado na Figura 104. Com pinceladas longas e rápidas, as peças não possuem contornos muito definidos e apresentam uma contaminação de cores. Ao observarmos os recursos utilizados no chapéu a pincelada rápida e visível permanece, assim como a indefinição dos contornos, porém, são mais curtas e fluidas, mais leves (Figura 110b). O contágio entre as cores também é algo muito presente na figuração da peça, seus ângulos e linhas sugestivos por tons que quebram e compõem. A própria textura da palha é apresentada por feixes de tinta de tonalidades próximas que soltos e desordenados são característicos deste tipo de material, mais áspero e rígido.



**Figura 110a – detalhe****Figura 110b - detalhe**

Nesta obra (Figura 110), o homem negro está com a mesma indumentária percebida em retratos de homens anteriores: chapéu na cabeça e o lenço em torno do pescoço. O chapéu de palha complementa a imagem de um homem que trabalha ou passa boa parte de seu tempo ao ar livre, protegendo-se do sol.

Essa combinação: homem negro, chapéu de palha, lenço vermelho e cigarro, pode ser observada na obra *Cabeça de negro* (Figura 111) de Monteiro França (1876-1944).

**Figura 111 – Cabeça de Negro, sem data, de Monteiro França**

Fonte: PINACOTECA (São Paulo, SP)

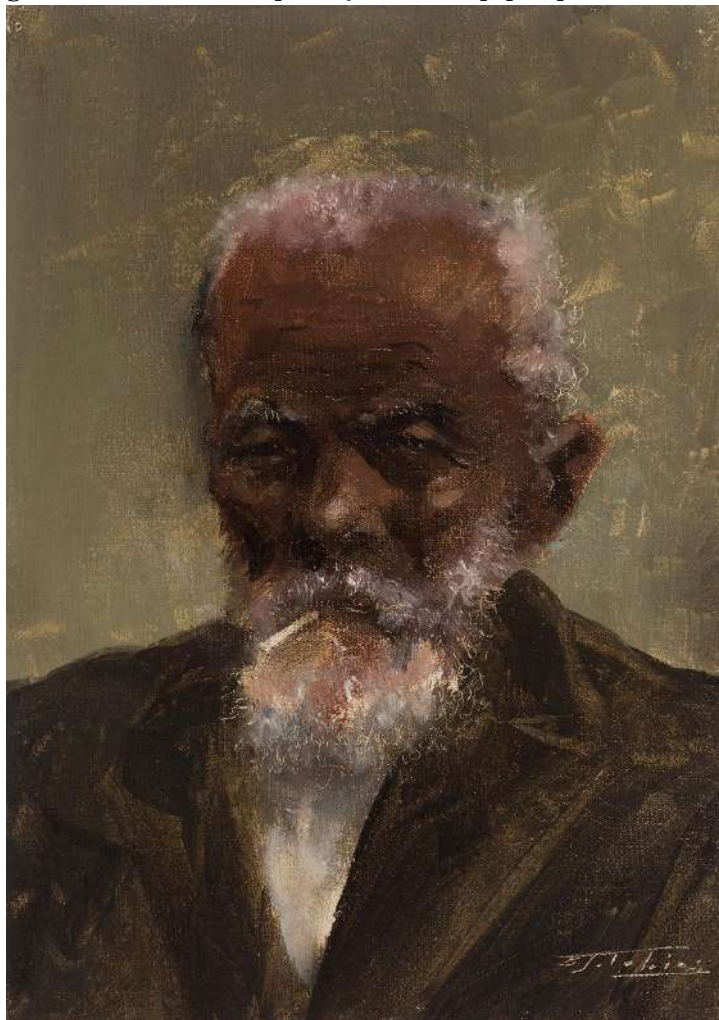
Na tela realizada pelo pintor de Pindamonhangaba, o homem negro aparece com uma blusa branca, provavelmente de linho ou algodão, de mangas compridas e largas com a gola aberta. Traz enrolado sob os ombros um lenço vermelho com detalhes em tons de branco e azul, e, cobrindo-lhe a cabeça, tem um chapéu de palha de tamanho mediano. Vemos seu corpo de meio-perfil parcialmente voltado para a direita em três-quartos. Sua mão direita está erguida, segurando entre os dedos um cachimbo em um movimento de pinça trípode. Do cachimbo sai uma pequena fumaça e seu rosto traz um semblante concentrado, mas vagaroso.

Comparando com a obra de Tobias (Figura 110), podemos perceber uma diferença quanto à sentimentalidade transmitida por cada um. Enquanto na obra de Tobias o homem tem uma espécie de carranca, com o rosto mais sisudo, na obra de Monteiro França o homem tem um ar mais despojado. O primeiro tem certo peso, uma gravidade, à medida que o segundo é mais fluido. A própria fatura das telas contribuem para essa percepção: na representação realizada por Benedito José Tobias, apesar das pinceladas rápidas e visíveis, dotando a imagem de certo movimento, a definição do acabamento do corpo do sujeito aproxima-se de um realismo palpável. Em contrapartida, França nos apresenta uma fatura mais etérea, com nível de acabamento mais fugaz, muito percebido na parte inferior da tela, sobretudo na vestimenta.

As obras confluem para a possibilidade de que tais características – chapéu de palha, lenço e fumo – fossem algo comum de uma parcela da sociedade. De certa maneira, tais elementos inserem esses sujeitos num mesmo grupo social, demonstrando a existência de uma indumentária partilhada entre esses homens. Ainda que ambas as obras não possuam datação conhecida e, pela data de morte de Monteiro França, limitamos a segunda produção até 1944, parece seguro afirmar que esses componentes foram frequentes entre a população em algum período do século XX. Mais despojados, o casaco, o chapéu e as blusas largas colocam tais figuras num ambiente mais corrente, cotidiano.

Vemos uma vestimenta distinta desta na obra *Cabeça de Velho* [atribuído] (Figura 112) representada por Tobias, presente no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

**Figura 112** – Sem título [Cabeça de Velho], [19?], de B. J. Tobias



Fonte: PINACOTECA (São Paulo, SP)

Neste óleo sobre tela de 27 cm x 19 cm, vemos a figura de um senhor negro de meio-busto, com vaga orientação para a direita. Ocupa a região central inferior da tela, vestido com um casaco pesado que nos faz supor certo frio. O que nos lembra José Carlos Durand ao comentar a fala do pintor Waldemar da Costa (1904-1982), mencionando que “[...] o clima de São Paulo era mais frio, mais ‘europeu’ do que o carioca” (DURAND, 2009, p. 100).

Seu rosto possui rugas que funcionam como reforços de sua idade avançada, as bochechas são finas e magras, com o maxilar e lábios adornados por um farto pelo facial grisalho. O nariz é largo, tem os olhos pequenos, redondos e caídos, escrutinadores. Seu semblante passa moderação, controle e um silêncio reflexivo. Distante, fuma um cigarro. Conforme apontado por Angelica Adverse “A atitude blasé era entendida como uma energia que alicerçava as demais virtudes do homem elegante.” (ADVERSE, 2018, p. 108).

Dentro desta perspectiva, o homem representado por Tobias parece buscar uma ressignificação de sua imagem. Exibindo um desejo por “marcar distâncias”, possivelmente com as associações que eram realizadas entre negros e negras e atitudes imorais, não-higiênicas e miseráveis. A historiadora Livia Tiede em sua pesquisa de mestrado conclui que “os negros em geral só obteriam respeito da sociedade se seguissem certos padrões de conduta.” (TIEDE, 2006, p. 159). Neste sentido, o vestuário foi uma ferramenta muito importante para que esse grupo social alcançasse outras visualidades e maior aceitação.

A indústria da roupa pronta teria o papel de disponibilizar bens, mas também uma missão civilizadora, de aprimorar a moral das massas, que podem, então, modificar seus padrões de vestuário, o que é causa e consequência de seu ganho de autoestima. **A roupa funcionaria, assim, como um elemento de integração social acompanhado da adoção de valores tais como sobriedade e higiene. O visual ordenado também estaria associado à possibilidade de conquistas materiais e a valorização da constituição de família.** (BITTENCOURT, 2015, p. 50) (grifos nossos)

Aceitando-se tal chave de leitura, apoiados nas considerações bibliográficas, podemos inferir que Benedito José Tobias nos mostra também as negociações que negros e negras faziam para serem bem vistos e participantes de uma nova cidade que se construía. Um senhor negro é retratado enquanto exemplar de seu mérito de resistência. Afirmando a sua singularidade de sujeito, independente, livre. A ele é permitido figurar-se de maneira elegante, distinta.

A elegância deste senhor em muito se aproxima daquela observada num retrato de Adrien Henri, artista belga já mencionado. Na obra em questão (Figura 113), o senhor negro também porta roupas dotadas de esmero. Este com expressão mais severa, tem o rosto mais marcado pelas rugas e já não encara seu observador, fita, porém algo além, mas próximo. Sua expressão é de tristeza. O chapéu e as vestes em excelente estado conferem distinção à sua representação.

**Figura 113** – [Negro com chapéu], sem data, de Adrien Henri Vital Van Emelen



Fonte: Museu do Ipiranga (São Paulo, SP)

Noutra abordagem, nos deparamos com algumas obras de Benedito José Tobias que ressaltam-se pelas técnicas apresentadas e as interpretamos a partir de uma perspectiva plástica.

**Figura 114** – Sem título [Retrato de homem negro], [19?], de B. J. Tobias



Fonte: MAB-SP (São Paulo, SP)

Neste óleo sobre madeira (Figura 114), 28 cm x 22 cm x 3 cm, vemos um homem negro, careca com o que resta de seus cabelos já grisalhos, indicando sua entrada na velhice. O rosto é marcado por linhas de expressão na testa, ao redor dos olhos e próximo do nariz. Tem os lábios caídos, conferindo ao seu semblante certo desprazer. Os olhos são pequenos e estreitos, meio avermelhados, como de quem passou a noite em claro ou está muito cansado. Sua sobrancelha está tensionada, acentuando o aspecto de descontentamento. Veste duas peças claras, na qual a sobreposta assemelha-se a um terno ou um casaco mais cerimonioso.

Em torno da figura há um fundo de tonalidade clara, que em pouco se desassemelha da tonalidade encontrada nas vestes, criando certa ideia de continuidade. Esse encadeamento cromático é reforçado principalmente pelas pinceladas que se estendem de maneira enfática pela tela como um todo. Ainda que possuam sentidos distintos, podemos perceber a mesma direção do movimento empregado pelo pincel do artista tanto no fundo quanto na veste.

Com efeito, talvez o grande elemento protagonista da obra – em termos plástico-formais – seja a pincelada, isto é, a orientação imagética utilizada pelo artista na realização deste retrato. Conseguimos depreender certas características do pintor, como densidade pictórica e pinceladas ágeis, observando em detalhe as figuras 114a e 114b.

Olhando atentamente para a Figura 114a, vemos a bastidão com que o artista emprega pigmentos na representação da cútis do senhor, incorrendo na sobreposição tonal a fim de representar de maneira aprimorada as gradações da pele do retratado. Um pequeno número de pinceladas encontradas na testa referenciando a idade avançada são mais contínuas e morosas, apesar de resolutas. Diferente daquelas encontradas nas demais partes do rosto e do cabelo que se junta a orelha, marcadas por um profundo aspecto rarefeito pois imprecisas e dissolutas. Dissolução também percebida na representação realizada na barba e que contrasta com a acuidade da fatura empregada no desenho do terno, com os contornos bem delimitados e pinceladas mais regulares, dotando a peça de certa direção e textura (Figura 114b).

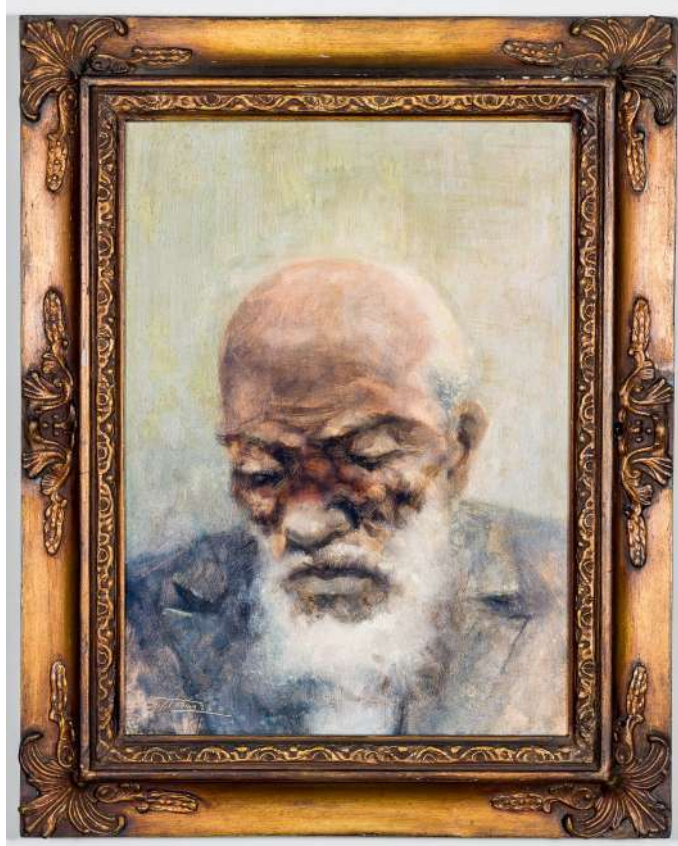


**Figura 114a – detalhe****Figura 114b – detalhe**

Neste retrato de Tobias, vemos como o artista lança mão das mais diversas soluções plásticas e técnicas numa mesma obra, sem incorrer numa inconsistência da representação em sua apreensão mais geral. Na verdade, a fartura de tratamentos apresentados pelo pintor dotam a produção de uma fecundidade plástica que enriquecem-a quando percebida enquanto uma obra de arte, associando a análise estrutural e formal e a análise intuitiva e sensível.

Prosseguindo nesta incursão mais plástica da produção do pintor, temos a Figura 115, na qual vemos um senhor negro já bastante idoso, a julgar pelo tamanho da barba completamente branca.

**Figura 115** – [Retrato de homem], [19?], de B. J. Tobias



Fonte: MAB-SP (São Paulo, SP)

Este óleo sobre madeira, 45 x 36 x 3 cm (com moldura), presente no Museu Afro Brasil traz a representação de um homem negro idoso em meio-busto, com seu tronco frontal e a cabeça levemente abaixada em três-quartos. Ocupa grande parte da tela, sobretudo a região inferior, atraindo nosso olhar para sua figuração. Usa uma veste branca sobreposta por um casaco que pelas lapelas parece ser um terno ou casaco mais formal de cor mais escura, aproximando-se de uma tonalidade cinza escuro. A comprida barba branca mistura-se com a veste que traz por baixo, recobrimdo todo seu maxilar, queixo e encontrando com o bigode por cima dos lábios, com menos volume de fios. Os lábios estão cerrados sendo delgados e bem marcados. O buço coberto por uma penugem estreita esbarra, pela bidimensionalidade do suporte, com a ponta do nariz cheio e redondo, mas pequeno. Com as bochechas finas e magras, ele tem os olhos fechados. Seu supercílio é alongado pela extensão da sua sobrancelha fina e levemente arqueada. Na frente, podemos ver duas linhas de expressão que, ao lado da barba e cabelo branco, já num grau de calvície mais avançado, são os únicos indicativos da idade já avançada da figura.

Na imagem como um todo, em termos de tonalidade, percebemos que o artista emprega uma fatura mais clara e iluminada. A alvura da barba sendo o ponto mais claro da

parte inferior da tela, e o que vemos de seu cabelo, a contornar-lhe a parte inferior do couro cabeludo a da parte superior da tela. Mas de modo geral, a iluminação empregada por Tobias apresenta-nos um interessante trabalho onde a figura resplandece e parece mesmo envolvida por uma luz especial.

**Figura 115a** – detalhe



Ressaltamos, além do já dito, as técnicas utilizadas por Tobias nesta obra, pois como vemos na Figura 115a, o artista empregou uma variedade de recursos num espaço limitado da tela. Sobretudo no rosto do senhor, contemplamos algumas pinceladas mais retas, possivelmente alcançadas com um pincel chato, e pinceladas mais curtas e arredondadas alcançadas muitas vezes através do pincel redondo, muito tradicional na pintura. Vemos na região central do rosto a sobreposição de camadas de pigmentação e de pinceladas, postas de maneira desordenadas criando por fim relevo na face do sujeito: a tensão de sua sobrancelha e bochecha magra profusamente preenchida de pigmentos. A abundância percebida, em muito, propõe a iluminação da tela e do rosto da figura. É também pelo jogo cromático suave porém amontado que Benedito José Tobias transforma este pequeno e corriqueiro retrato em grande material estético. Em oposição a fartura cromática da região média e superior do rosto, na parte interior temos o branco homogêneo e esfumado da barba, conferindo maciez e leveza à composição.

O senhor tem o semblante calmo e tranquilo, disposto. De modo singular dentre os retratos de Tobias analisados neste trabalho, seus olhos estão fechados. Sendo, ao lado de Retrato de Mulher (Figura 101), as únicas produções com tal característica da produção retratística conhecida de Tobias.

**Figura 116** – Sem título, [19?], de B. J. Tobias

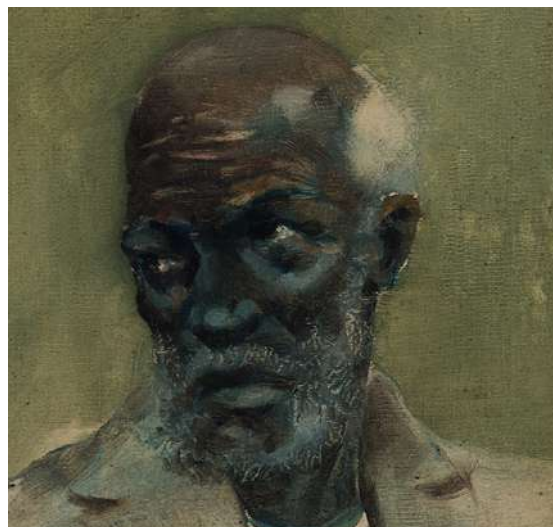


Fonte: MAB-SP (São Paulo, SP)

Outra obra sem título (Figura 116) de Benedito José Tobias presente no acervo do Museu Afro Brasil, um óleo sobre tela de 52 cm x 44 cm x 7,5 cm (com moldura), traz uma fatura e composição cromática bem distinta daquela observada na obra anterior. Neste retrato em meio busto, vemos um senhor negro com a cabeça três-quartos voltada para a direita, mirando algo além. Trajando um casaco cinzento e uma blusa listrada em tons de bege e verde escuro, sua figura não tem nada além da sua figuração para representar-lhe a vida. Os fios brancos que rebentam em sua barba e já dominam na cabeça são indicativos que já se encontra na fase senil de sua vida.

Os lábios são carnudos e pequenos, assim como seu nariz. Tem uma marca profunda na região dos olhos, que por sua vez são pequenos e direcionam-se para algo à sua direita. Se a barba do senhor na Figura 115 é suave e sugere maciez, nesta obra Tobias realiza a barba por meio de riscos sobre a tinta (Figura 116a). Este detalhe cria certa quebra na fruição estética do quadro, atraindo nossa atenção para quais motivações teriam impelido o pintor a realizar tal feito.



**Figura 116a – detalhe****Figura 116b – detalhe**

A sua cabeça tem formato oval e está posta numa angulação muito recorrente na história da arte. O movimento angular de sua cabeça aparece em fragmentos (Figura 117), em desenhos (Figura 118), e até representações de Cristo (Figura 119). Inserindo a produção de Tobias, naquilo que o historiador da arte Aby Warburg (1866-1929) chama de *Pathosformeln*, a saber: uma memória dos gestos. O artista realiza assim um diálogo com outros tempos e contextos através da gestualidade empregada na obra em questão. Notamos ainda a direção do olhar do senhor: para cima e para a direita. Orientação esta muito comum nas imagens referentes à piedade, inocência e apelo.

**Figura 117** – *Head of a Young Woman*, (início do século XIV), de autor desconhecido



Fonte: MET (NY, EUA)

**Figura 118** – *The Head of a Young Boy Crowned with Laurel*, (1500/05), de Lorenzo di Credi



Fonte: The J. Paul Getty Museum (Los Angeles, EUA)

**Figura 119** – *Head of young Christ*, (1655), de Elisabetta Sirani



Fonte: Museo de Arte de Ponce (Ponce, Porto Rico)

Em termos de tonalidade observamos curiosamente o pigmento quase azul que Tobias emprega na parte inferior do rosto deste senhor, em contraste com a tonalidade mais próxima

do marrom apresentada na testa e na hélice da sua orelha (Figura 116b). Incurrendo também no cinza nalguns pontos, o pintor transita entre as possibilidades cromáticas e, a partir da multiplicidade tonal apresentada, torna-a uma parataxe, isto é, uma justaposição cromática com parecência apesar da insistente tensão causada ao olhar atento.

O contraste cromático presente no rosto da figura é de certa maneira atenuado pelos tons suaves e pastel do fundo e do casaco. Percebemos assim o equilíbrio que Tobias tem dos matizes a fim de que a representação, ao fim e a cabo, não perca certa abordagem do real ao mesmo tempo em que promove artifícios pictóricos que instiguem o interesse visual no seu trabalho.

De modo semelhante, percebemos na obra também sem título (Figura 120), presente no MAB-SP, essa proposta dupla de pesquisa plástica associada a uma relação com o mundo. A tela, um óleo sobre madeira maciça, 24,5 cm x 20 cm x 2,7 cm, apresenta a imagem de um senhor negro em meio busto frontal, vestindo um traje mais social e formal de cor clara. Tem os cabelos e barba brancos, a boca cerrada ligeiramente curvada para baixo e olhos pequenos que miram algo à sua esquerda.

**Figura 120** – Sem título, [19?], de B. J. Tobias



Fonte: MAB-SP (São Paulo, SP)



Pela forma com que o artista assina, consideramos que esta obra possivelmente tenha sido produzida nos anos iniciais de sua trajetória enquanto pintor. Seja como for, nesta tela vemos Benedito José Tobias desenvolvendo uma experiência acerca dos efeitos ópticos das técnicas picturais num de seus retratos.

A técnica, dependendo das características da ferramenta, da sensibilidade do artista e da “matéria-prima”, pode alcançar efeitos e resultados bastante sugestivos, mais ou menos acentuados. A tridimensionalidade da obra é, sem dúvida, uma das consequências mais evidentes desta pintura. As figuras pontilhadas tornam-se proeminentes e tangíveis, rebelando-se contra os tradicionais modelos bidimensionais da arte clássica.

Na obra de Tobias percebemos a rugosidade da pintura na qual deixa-se entrever a preocupação com a ordem da fatura, pois marcada pela gestualidade e pincelada. Com o esmero e certo cruzamento entre uma pulsão do fazer artístico – entendido como o desejo e realização da pesquisa plástica – e o saber consciente da reprodução testemunhal da figura, Tobias mostra talentosamente um projeto ou pretexto estético. Pelo tempo de contemplação exigido pela obra, ela se faz pintura, apontando para um estado de reflexão tanto do pintor quanto do observador, ela nos convida a perceber seus mistérios e seu desenrolar-se. Detém-nos.

Percebemos que a técnica não se estende a veste que, com pinceladas longas e menos rítmicas do que àquela percebida no restante da pintura, é apresentada de maneira mais próxima do real. Tobias cria assim uma espécie de dicotomia dentro da sua obra. Vai tecendo um espaço que é só seu, cujos movimentos e conhecimentos técnicos formais são utilizados numa multiplicidade sensível, para marcar uma extroversão do seu fazer e propor artístico. Quanto mais nos deparamos com suas pinturas, mais sua produção vai ganhando contornos de um projeto-estético.

Diante da presença inegável de retratos de senhores brancos não poderíamos deixar de mencionar, ainda que superficialmente, esse recorte dentro da produção retratística de idosos realizada por Benedito José Tobias. Seleccionamos seis obras cuja figura representada são senhores brancos, três encontradas em casas de leilão e três em instituições museológicas oficiais.

Na falta de uma titulação oficial, as obras divulgadas pelas casas de leilão na maioria das vezes denomina tais telas como “ancião” ou “velho”, mesmo percebido nas obras em situação semelhante de senhores não brancos. De modo geral, percebemos que Tobias

emprega semelhantes técnicas, suportes e composições nestas produções e nas produções de senhores negros.

Em março de 2021, a casa de leilão Francesco Budano Junior divulgou a obra sem título [Ancião] (Figura 121) pela primeira vez, e ao que tudo indica a obra não foi vendida, pois em agosto do mesmo ano voltaria ao catálogo do leilão daquele mês, sendo vendido desta vez. A obra, um óleo sobre madeira, 24 cm x 19 cm (sem moldura), s/ data, traz ocupando a totalidade da tela o rosto de um senhor branco de barba e cabelos longos e grisalhos.

Tem o rosto alongado, com o maxilar completamente coberto pela barba branca e comprida. Os lábios finos estão colados um ao outro e a marca de expressão profunda entre seu nariz e boca conferem à sua expressão severidade. O nariz pontudo e grande é ressaltado pelas bochechas magras. Tem os olhos azuis, pequenos e estreitos, divididos pelo carregado vinco entre as sobrancelhas, a franzir o cenho enquanto encara o observador. A testa é larga, permitindo-nos ver o início da calvície.

Quatro anos antes, a casa de leilão Ganesha Antigo, da cidade de Bragança Paulista, divulgava a obra sem título [Velho] (Figura 122). Um óleo sobre tela, 26 cm x 18 cm (com moldura), traz o busto frontal de um senhor branco com uma longa barba e cabelos grisalhos. Nesta tela, vemos um senhor com um tom de pele mais amarelado que o primeiro, com a cabeça estreita e os olhos cansados. Tem um nariz afilado, com as narinas arqueadas e largas. Os olhos são pequenos e miram para a sua esquerda, e ainda que possua as características marcas de expressão da idade avançada, sua feição não transmite severidade. Pelo contrário, parece mesmo alheio, perdido dentro de si, reflexivo.

**Figura 121** – Sem título [Ancião], [19?], de B. J. Tobias



Fonte: Imagem divulgada pela casa de leilão Francesco Budano Junior (São Paulo, SP)

**Figura 122** – Sem título [Velho], [19?], de B. J. Tobias



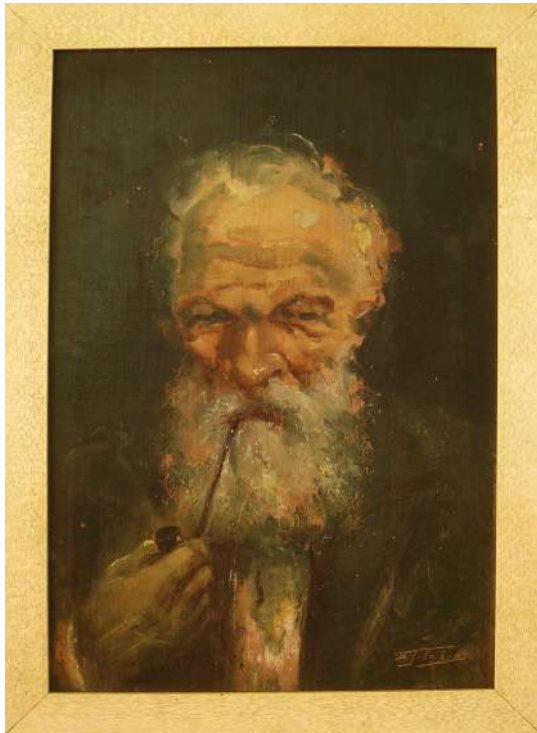
Fonte: Imagem divulgada pela casa de leilão Ganesha Antigo (Bragança Paulista, SP)

Enquanto na obra à esquerda (Figura 121) o senhor tem uma cutis com maior hígidez, não aparentando ser tão cansado, o senhor à direita (Figura 122), pela fatura e os traços da idade mais acentuados parece ser mais senil. Ambos não são representados para além do rosto, sendo a barba utilizada como subterfúgio para marcar o final da representação, sendo o corpo apenas imaginado. Cabeças flutuantes ou “retratos sem corpo”, poderíamos dizer. Pouco podemos dispor quanto à datação das obras. Parece-nos também, que tais obras foram realizadas com um baixo fator de experimentação estética, com realces marcantes das feições do rosto.

Em maio de 2014, a casa de leilão paulista Galpão dos Leilões divulgou a obra “[Ancião]” (Figura 123), de Benedito José Tobias. Esta obra, um óleo sobre madeira, 29 x 20 cm, foi vendida após 7 lances por R\$1000<sup>108</sup>. Diferentemente das duas obras que acabamos de analisar, esta possui não só elementos adicionais na figura quanto na própria composição da obra.

<sup>108</sup> Segundo informações coletadas no site da empresa. Disponível em: [www.galpaodosleiloes.lcl.br/catalogo.asp?Num=0585&pag=9](http://www.galpaodosleiloes.lcl.br/catalogo.asp?Num=0585&pag=9). Acesso em 20 de mai. 2023

**Figura 123** – [Ancião], [19?], de B. J. Tobias

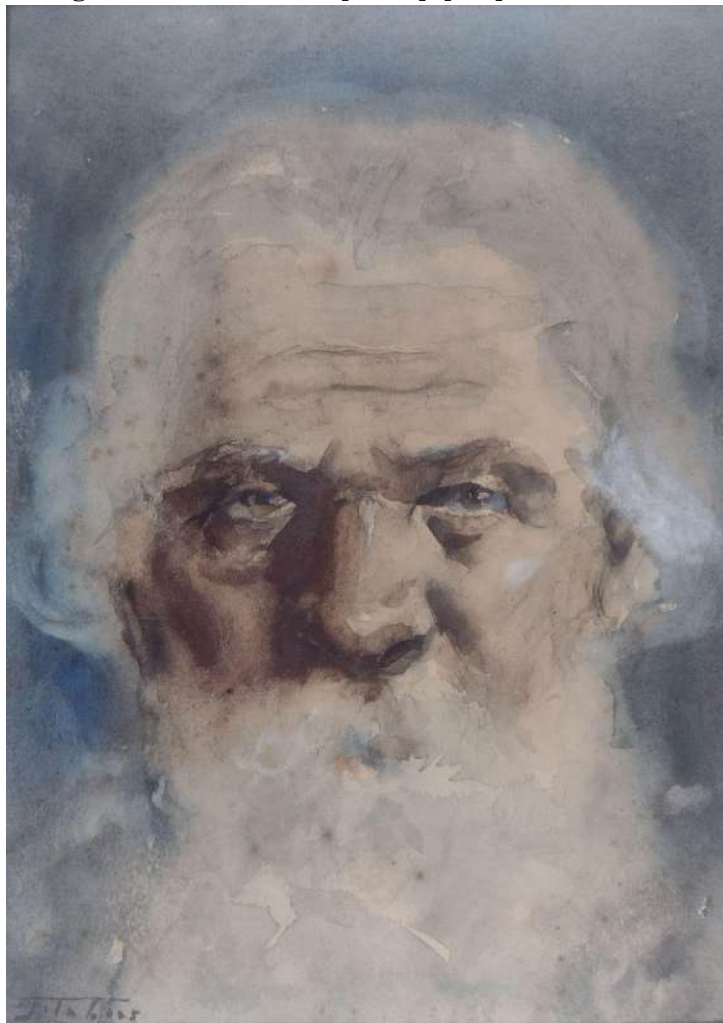


Fonte: Imagem divulgada pela casa de leilão Galpão dos Leilões (São Paulo, SP)

Vemos um senhor ocupando a centralidade da tela, seu rosto sendo o ponto mais iluminado, contrastando com o tom escuro do fundo e de sua veste. Seu rosto apresenta movimentações pelas linhas e pigmentações empregadas por Tobias, principalmente nas áreas da testa e da bochecha. O nariz mais largo, tem as narinas sobressalentes e arqueadas. Os olhos são estreitos e miram de maneira compenetrada. Seu maxilar é dominado pelos pêlos da barba, que quase não nos permite ver seus lábios. Estes, aparentemente finos, servem de apoio para o cachimbo que segura na mão direita. Mão esta que é envolvida por uma luva. O contraste cromático mais intenso, cria uma dramaticidade maior na representação. Os elementos – luva e cachimbo – conferem à figura certo elitismo.

Noutra obra presente no acervo do escritório de arte Lordello na cidade de São Paulo, encontramos o retrato de um senhor branco. Na tela (Figura 124), uma aquarela de 24 cm x 17 cm, vemos novamente apenas o rosto de um senhor branco bem grisalho, com a barba comprida adornando-lhe o maxilar. A fatura da tela traz uma impressão de imaterialidade. Sua barba e cabelo sem muita textura, são mais a diluição fluida da tinta, conduzida pelo pincel do pintor. Possui algumas linhas de expressão na testa e ao redor dos olhos. As orbes são de um marrom claro, intensas e fixas.

**Figura 124** – Sem título [Velho], [19?], de B. J. Tobias



Fonte: imagem concedida pela casa de leilão paulista Lordello (São Paulo, SP)

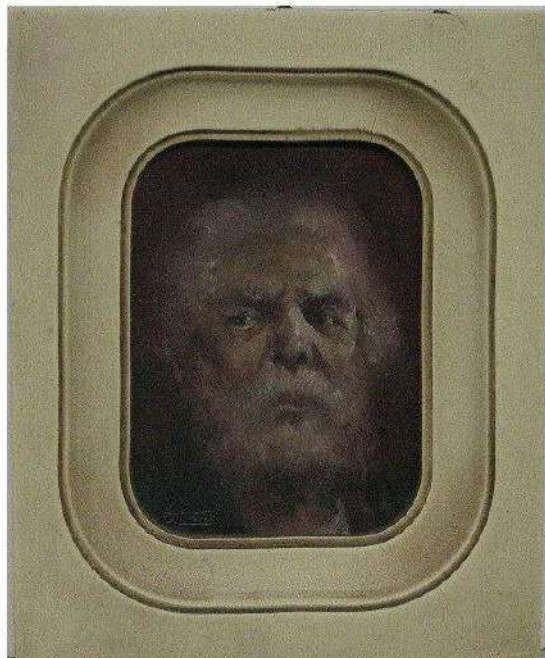
Há no acervo da Pinacoteca mais duas obras de senhores brancos realizadas por Tobias. A primeira (Figura 125) um óleo sobre madeira, 11,5 cm x 8,8 cm, s/ data e a segunda (Figura 126) uma aquarela e grafite sobre papel, 17,1 cm x 23,7 cm, também sem data. Ambas as obras foram adquiridas pela instituição em 2009 e foram doadas por Evani de Carvalho Viotti, professora do Departamento de Lingüística, na Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Evani conta que as obras foram compradas por seu avô, diretamente de Tobias, “que era muito pobre na época, e vivia precisando de dinheiro”. Segundo a professora, essa troca era baseada tanto no intuito de auxílio quanto no apreço que o avô de Evani tinha “pela qualidade do trabalho” realizado por Tobias.

O breve relato de Evani em muito partilha daqueles ouvido no decorrer desta pesquisa. Na medida em que viveu da arte que produzia, Tobias encontrava nas pessoas que



reconheciam seu talento uma maneira de se sustentar. Do total de quatro obras doadas por Evani, duas são retratos de senhores brancos.

**Figura 125** – Sem título [retrato], [19?], de B. J. Tobias



Fonte: PINACOTECA (São Paulo, SP)

**Figura 126** – Sem título [retrato], [19?], de B. J. Tobias



Fonte: PINACOTECA (São Paulo, SP)

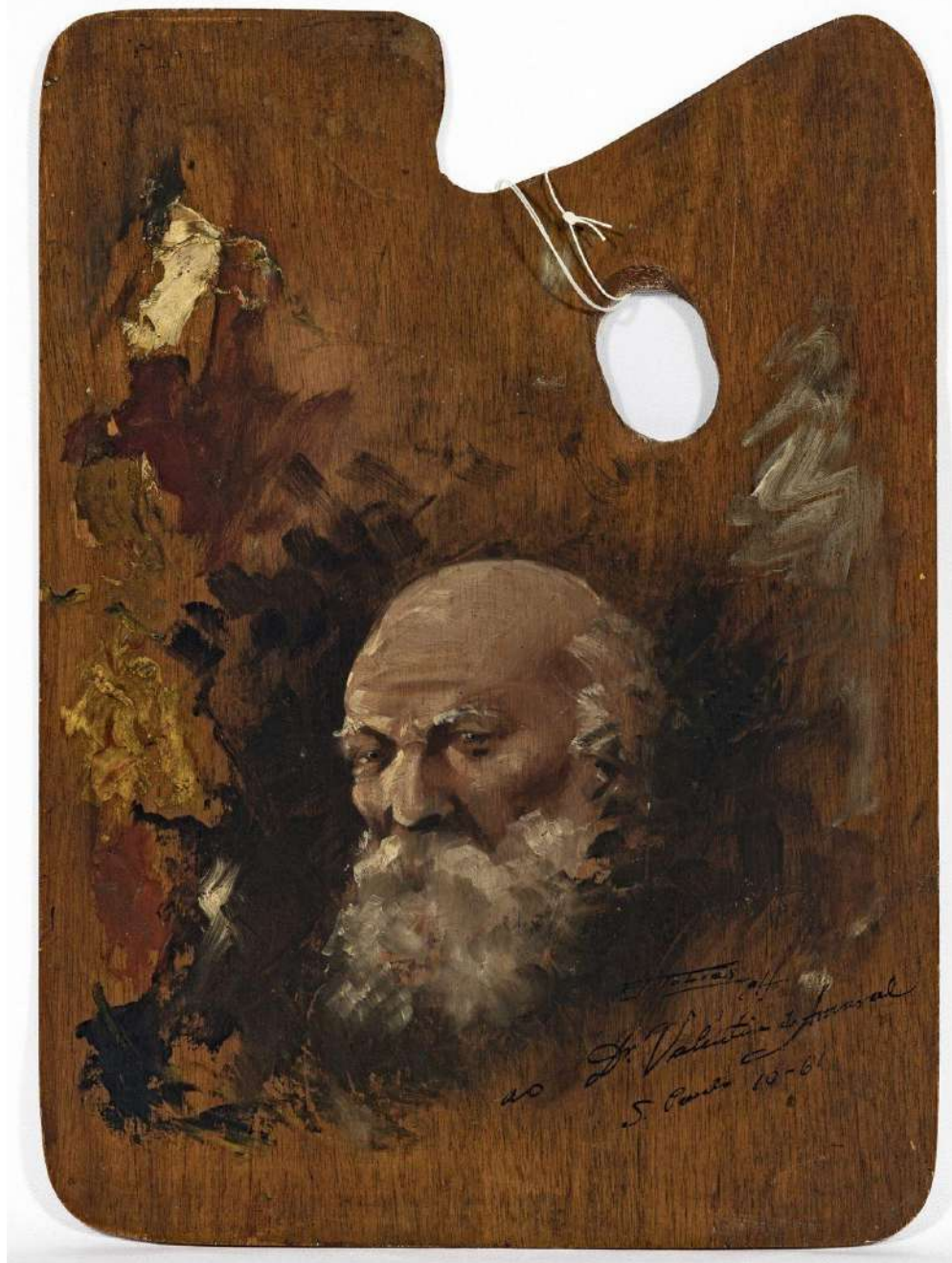
Por uma gama de motivos, uma outra obra (Figura 127) lança luz sobre a produção de retratos de Tobias. O primeiro motivo é o suporte utilizado na representação: uma palheta de madeira, isto é, uma ferramenta do seu ofício – intencionalmente ou não, associando a figura representada à sua prática artística. O segundo motivo é a data da obra, que, pela dedicatória, sabemos que é de dois anos antes da data de morte do pintor. E ainda, pelo destinatário: Dr. Valentim do Amaral (1899-1962) –, nome vinculado à Associação Brasileira de Folclore – fundada pela musicóloga Kilza Setti (1932-) e tantas outras instituições tendo em vista suas mais variadas atividades. Instituidor anual do prêmio “Valentim Amaral” (conforme vimos no ponto 1.4.1). Possivelmente familiar de Amadeu Amaral, a família ficou conhecida pela sua vinculação ao jornalismo. Tendo inclusive a Associação Brasileira de Folclore promovido festividades em associação com a Associação Paulista dos Bacharéis em Jornalismo e o Centro Acadêmico Casper Líbero<sup>109</sup>. Figura pouco explorada pela historiografia mas que decerto esteve no contexto cultural paulista no período entre 1950 e 1970. Segundo descrição da figura no catálogo do SPBA de 1963 ele era “Homem de ação, idealista, ardoroso amante

<sup>109</sup> CORREIO PAULISTANO. Agosto, “Mês do Folclore” (Exposição na Biblioteca). 1960. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/090972\\_11/3344](http://memoria.bn.br/DocReader/090972_11/3344). Acesso em 17 maio 2023.



da justiça e do direito, a norma de sua vida foi pautada no mais alto sentido de compreensão e bondade. Entusiasta da cultura e do saber, em todos os momentos batalhou em prol dessa causa.” (CATÁLOGO, 1963, sem paginação)

**Figura 127** – Sem título [Retrato dedicado ao Dr. Valentim Amaral] (1961), de B. J. Tobias



Fonte: MAB-SP (São Paulo, SP)

Essa produção nos mostra como Tobias negociou sua produção com os meios artísticos do período. No ano desta produção, Tobias ganhou o prêmio Valentim do Amaral na sua penúltima participação nos Salões Paulistas de Belas Artes. Sendo ele próprio um senhor

de 63 anos, é interessante pensarmos como ainda nos estágios finais da vida, o artista tecia diálogos com o circuito artístico.

### 2.4.3 Retratos de senhoras

Tobias também produz retratos de mulheres idosas. A produção, apesar de não ser tão vasta – dentro do que conhecemos da produção do artista – vale a pena ser abordada em nossa proposta de apresentação dos retratos do pintor. Das obras encontradas dentro deste recorte, podemos perceber o elemento do lenço como comum, inclusive nas mulheres brancas.

Duas obras possuem composições e elementos muito similares. Uma delas foi divulgada na casa de leilão Francesco Budano Junior (Figura 128) e a outra doada anonimamente para o Museu de Arte do Rio (Figura 129).

**Figura 128** – Sem título [Senhora], [19?], de B. J. Tobias



Fonte: Imagem divulgada pela casa de leilão Francesco Budano Junior (São Paulo, SP)

**Figura 129** – Sem título [Figura feminina], [19?], de B. J. Tobias



Fonte: MAR (Rio de Janeiro, RJ).

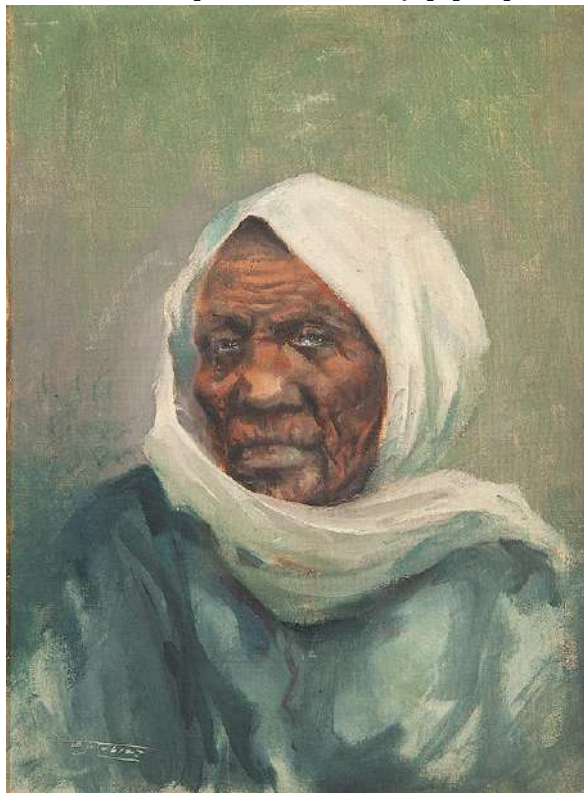
Em ambas as obras vemos uma mulher com um tom de pele amarelado em meio busto, com a cabeça três quartos. Na figura 128, um óleo sobre tela colado em cartão, medindo 36 cm x 31 cm com moldura, a senhora, que parece não ter os dentes, veste uma blusa branca e traz por cima um casaco ou xale de tom mais escuro, que aproxima-se do azul, e pouco se diferencia do tom escuro esverdeado presente no fundo da tela. Em contrapartida,

na tela à direita (Figura 129), uma aquarela sobre papel, 21 cm x 15,5 cm, a senhora tem as duas vestes claras, contrastando com a tonalidade azul-esverdeada do fundo.

As duas mulheres possuem os mesmos acessórios: lenço branco a cobrir-lhes o cabelo e brinco de argola de tamanho médio nas orelhas. As mulheres também possuem marcas de expressões faciais muito acentuadas, tornando sua velhice indisfarçável, veremos que este traço é comum em todas as representações de idosas que encontramos. Esses retratos partilham também a seriedade de sua expressão. Com os lábios firmemente cerrados e finos, suas bocas possuem um caimento que dá ao seu semblante um ar de desgosto. O nariz pontiagudo e grande disputa espaço com seus olhos, pequenos e castanhos.

Shearer West (2004, p. 131) vai dizer que muitas vezes o artista escolhia representar alguém de idade mais avançada para, através dos sinais faciais de sua velhice, demonstrar suas habilidades. Ademais, a autora ressalta que enquanto nos retratos de homens idosos, a velhice geralmente estava associada à autoridade e a sabedoria da existência, mas “Quando o envelhecimento era associado às mulheres, as conotações podiam ser diferentes.” (WEST, 2004, p. 141) Apontando para uma espécie de “estigma social da velhice para as mulheres”, nós podemos compreender a importância de obras que trabalham esta temática, como a produção de Tobias. De maneira exemplar, na obra sem título [Senhora com lenço] (Figura 130) podemos ver a atenção que o artista dá aos sinais de envelhecimento no rosto da retratada.

**Figura 130** – Sem título [Senhora com lenço], [19?], de B. J. Tobias



Fonte: Imagem divulgada pela casa de leilão Lordello Arte (São Paulo, SP)

Neste óleo sobre tela sobre cartão, 40 cm x 30 cm, nós vemos a figura de uma mulher quase de meio-corpo, com a cabeça em três-quartos levemente voltada para a sua direita. Traz sobre a cabeça um tecido branco que lhe envolve também o pescoço e é jogado sobre o ombro esquerdo. Sua veste é de uma tonalidade muito próxima àquela encontrada no fundo da tela, apenas um pouco mais preenchida e escura.

Seu rosto é estreito e ela tem as bochechas magras com profundas marcas de expressão. Assim como seus lábios, outrora rijos, e que, na idade em que fora representada, já estão flácidos e enrugados, principalmente seu lábio superior, ao passo que o inferior, mais cheio, ainda reserva algum retesamento. Tem o nariz largo e de seu rosto é a parte que menos possui traços da idade avançada. Seus olhos pequenos e atentos fitam seu observador com expressão confiante. As rugas ao redor dos olhos se juntam por meio da glabella às marcas de expressão da testa.

Assim, podemos ver através da orientação imagética a altivez desta senhora. O que, por sua vez, associa a obra de Tobias a essas produções em que a representação da velhice feminina não encontra justificativa apenas no parentesco com o artista ou nos aspectos plásticos envolvidos, mas também na subjetividade e existência interior destas mulheres.



Como podemos ver na obra *Study Head (Old Woman)* (Figura 131), de William J. Forsyth e na obra *Head of an Old Woman* (Figura 132), de Orazio Borgianni, o tecido em volta da cabeça e linhas expressivas no rosto foram dois elementos que identificamos em diversas outras produções com esta temática, ainda que variando em muito a proposta e o contexto de produção.

**Figura 131** – *Study Head (Old Woman)* (1883-84), de William J. Forsyth



Fonte: Indianapolis Museum of Art Galleries (Indianapolis, EUA)

**Figura 132** – *Head of an Old Woman* (after 1610), de Orazio Borgianni



Fonte: Metropolitan Museum of Art (New York, EUA)

Apesar de cada uma das imagens apresentar suas particularidades de composição, estilo e propósitos, podemos perceber, da mesma forma que percebemos na obra realizada por Tobias, a referência mais ou menos explícita à dimensão sentimental e subjetiva dessas senhoras. De fato, a menção à interioridade existencial delas pode ser alcançada pelos olhos – que ou nos fitam diretamente (Figura 130), ou se voltam para algo externo (Figura 131) ou abertos e fixos retornam para dentro de si (Figura 132) –, mas também pela postura, pelas contrações faciais e pela própria relação que estabelecem com o fundo, no qual apenas sua presença prefigura.

Dentro do que conhecemos da produção de retratos de mulheres idosas de Tobias, apenas uma delas parece ter mais uma proposta de pesquisa plástica. É a obra que veremos a seguir (Figura 133), também sem título, mas atribuída pela instituição com Retrato de mulher

negra. Um óleo sobre madeira compensada, medindo 29 cm x 23 cm x 3 cm e pertencente ao acervo do MAB-SP.

**Figura 133** – Sem título [Retrato de mulher negra], [19?], de B. J. Tobias



Fonte: MAB-SP (São Paulo, SP)

Marcada por uma espessura pictural e pelas pinceladas visíveis e erráticas, Tobias mais uma vez representa os traços gerais do retratado – sua complexão física, alguma sugestão quanto à sua classe social e a sua idade – sob pretextos estéticos. O artista utiliza de certos contrastes de claro-escuro no jogo cromático que propõe, sobretudo, nas tonalidades do rosto da senhora. Acreditamos tratar-se de uma senhora por conta da coloração esbranquiçada de seu cabelo e também pelas ondulações tonais que o artista faz em seu rosto, interpretadas como sugestivas de suas marcas de expressão.

De fato, o artista parece mesmo caminhar entre os limiares da abordagem do real, apontando os aspectos fisionômicos para que se pudesse falar em semelhança, ao mesmo tempo que experimentava os meios técnicos disponíveis a fim de constatar seu *pintar*. Trabalhando assim caracterização identificadora e psicológica enquanto concomitantemente perscrutava motivos, figurações e estilizações picturais, evocando os empenhos do pintor em



seu ofício e ferramentas, bem como tornando sua produção de pequenos retratos, que porventura pudessem ser apenas para fins de subsistência, em alguma coisa de criação.

Numa das obras apresentadas no ponto 2.3 (Figura 73), nós vemos a presença excepcional de um fundo apontando um espaço específico. Novamente, vemos surgir o mesmo fundo, desta vez mais agudo e vibrante (Figura 134). De uma coloração intensa, este óleo sobre madeira aglomerada, 41 cm x 32 cm x 3,3 cm, foi realizado por Tobias em 1962, um ano antes de sua morte.

**Figura 134** – Sem título (1962), de B. J. Tobias



Fonte: MAB-SP (São Paulo, SP)

A presença de um espaço particular é excepcionalidade na produção de retratos de Tobias. O artista realizou uma quantidade ainda não mensurada de paisagens, naturezas-mortas e pinturas de gênero, nas quais podemos sempre perceber a presença do espaço representativo nessas produções. A representação da bananeira sendo recorrente em algumas dessas paisagens. Neste retrato a óleo em questão, porém, podemos conjecturar a presença desta ambientação em relação à produção já antes mencionada do pintor lituano Lasar Segall, *Bananal* (1927) (Figura 135).

Antes de adentrarmos nesse diálogo pictórico entre as obras, nos voltemos para a tela de Tobias uma vez mais. Em meio-busto, vemos ocupar a parte central da obra a figura de uma mulher de pele retinta. Cobrindo a parte superior de seu corpo está uma veste branca, com gola redonda e detalhes ondulares na parte interna da curvatura. A cabeça pequena tem os cabelos cobertos por um pano branco e as orelhas adornadas com um brinco dourado. A folhagem da bananeira forma uma espécie de auréola ao redor da cabeça dela. Sua boca é flácida, apesar de aparentar estar sendo mantida fechada com alguma tensionalidade. Os lábios superiores têm marcas de expressão, apontando para a sua idade já mais avançada. Seu nariz é largo e com as narinas dilatadas, arqueadas, aumentando a cavidade percebida entre o final do nariz e a lateral da boca. Suas bochechas são delgadas, fazendo ressaltar o osso zigomático. Tem os olhos estreitos, envolto pelas rugas que sobem até sua testa. Pequenos porém atentos e brilhantes. Mirando algo à sua esquerda, a miúda senhora cresce em destaque no meio de todo o verde que a circunda.

**Figura 135** – *Bananal* (1927), de Lasar Segall



Fonte: PINACOTECA (São Paulo, SP)

Olhando as duas produções em paralelo, podemos ver algumas similaridades e outras diferenças. Similaridades mais óbvias como a presença de folhas de bananeira e da figura negra central. Na medida em que dispõe de mais informações quanto ao seu contexto e condição de produção, a tela do lituano acaba por ter mais materiais extrínsecos à obra para lhe ser agregado. Como, por exemplo, seu encaixe num “conjunto de obras produzidas por Lasar Segall entre 1924 e 1928, período que ficou conhecido como sua ‘fase brasileira’.” (D’HORTA, 2009 p. 166). Em contrapartida, a obra de Tobias pouco possui para além de sua fisicalidade, no entanto, ela aponta para algo. Sua existência e datação nos possibilita compreender mais um pouco da produção realizada pelo pintor, por exemplo, na medida em

demarca um período de produção do artista pouco antes de sua morte. A própria datação da obra, se pensada primeiramente em diálogo com a produção de Lasar, é algo curioso e nos leva a questionar porque o artista teria esperado este tempo para produzi-la. Talvez tenha esperado que Lasar produzisse algo do tipo, alguma coisa como a versão feminina de Olgário – o velho, ex-escravo figura central de Bananal. Quando não o faz – já que o pintor lituano morre em 1957, cinco anos antes da obra de Tobias – o artista decide por fim criá-la. É apenas uma possibilidade, e com as informações que dispomos atualmente não é possível confirmá-la nem negá-la.

Decerto que as obras travam certo diálogo. Sobretudo pela maneira com que as folhas de bananeira preenchem e determinam toda a base cromática das obras. Porém cada artista as realiza à sua maneira. Por exemplo, participante intenso do movimento expressionista alemão, Lasar Segall apresenta as folhas das bananeiras numa composição marcadamente geométrica. Inteiras e com seu movimento apenas sugerido, pois deveras estático, as folhas realizadas pelo pintor que chegou ao Brasil em 1923 são apresentadas de maneira quase sufocante e opressora, se não fosse pelo pequeno feixe de céu acinzentado que o artista permite na região superior do quadro. Tobias, no revés, exhibe uma folhagem fluida, imperfeita, desigual e apesar de dominar grande parte do retrato, já não parece tão opressora, pois de alguma forma seu final é implicitamente percebido. O movimento das folhas traz um aspecto menos sufocante e opressor do que aquela fixidez rígida sentida na tela de 1928.

As próprias tonalidades de verde são algo a ser contraposto. Enquanto a produção de Segall funciona como um registro visual do “impacto causado pela natureza, pela luz, pelas cores e pelos novos temas que nosso país oferecia ao artista de origem russa e formação alemã” (D’HORTA, 2009, p. 166), Tobias dificilmente partilhava deste “impacto” pela natureza. E esse efeito no pintor é percebido em suas obras, na medida em que na obra de Segall o verde e suas diversas gradações tonais passam a sensação do vigor, do saudável e vivaz dos trópicos, sendo uma visão positiva dessa natureza exuberante. Já na obra de Tobias, o verde vigoroso se mescla com o amarelar indicativo do cansaço e do desgastar-se, como se todo esse verde não fosse algo tão positivo assim, pois passageiro, natural e constantemente a deteriorar-se.

Em ambas as obras vemos como os artistas deixam entrever um pedaço do céu, figurando então como saída para o verdejar das folhas de bananeiras. Enquanto na obra de Lasar Segall o céu é cinza, meio nublado contrapondo-se à exuberância do verde das bananeiras, na obra de Tobias, o céu é de um azul intenso, quase irreal. Curioso perceber como a positividade de um finaliza enquanto a do outro começa. O ponto das obras que

permitem aos olhos do observador algum descanso ou fuga, em uma é acinzentado e até um pouco agourento e na outra azulado e fantasioso. Poderíamos falar, no caso da obra de Lasar, na visão positiva daquilo que vem da terra – justificando o verde intenso – e na descrença quanto àquilo que vem do céu – validando o cinza nublado pouco animador do céu. E no caso da obra de Tobias, o contrário: essa terra que tudo dá de bom, estraga e envelhece, amarela, perde seu brilho, mas o céu, casa celestial, permanece como refúgio consolador e esperançoso.

Se em *Bananal* (Figura 135), a figura a partilhar do espaço pictórico com as folhas da planta é um homem negro, não tão jovem, na obra sem título de Tobias (Figura 134), temos a representação de uma mulher negra idosa. Do homem vemos apenas a cabeça e o pescoço que não só cumprido parece mesmo interminável. De fato, a cabeça parece mais um totem do que uma parte do corpo humano, como se expressasse um ser alegórico, não participe de uma humanidade corpórea. Na obra de Tobias, apesar de não estar de corpo inteiro, a veste e os acessórios conferem à senhora uma subjetividade humana, física, palpável, individual. O homem de *Bananal* parece falar de uma totalidade a partir do indivíduo, enquanto na obra de Tobias a mulher é apenas ela mesma, sem sair de sua limitação unitária de ser.

Essa força individual, constante em toda sua trajetória retratística, pode ser percebida noutra obra de Benedito José Tobias (Figura 136). No óleo sobre tela, 34,5 cm x 24,7 cm x 2,4 cm, temos a figura de uma mulher negra idosa a figurar na centralidade da obra.

**Figura 136** – Sem título [Preta], [19?], de B. J. Tobias



Fonte: MAB-SP (São Paulo, SP)

Num meio-busto quase frontal, a senhora encara fixamente seu observador. Tem sobre a cabeça um lenço branco envolvendo até as orelhas, com um pequeno nó na parte inferior, próxima a nuca. Seu rosto, principalmente na testa e nos lábios, traz linhas de expressão que sugerem sua idade mais avançada. Tem os olhos pequenos e tristes, o rosto miúdo e estreito, conferindo à sua representação certa fragilidade. Sua boca de lábios finos e caídos, também contribui para essa expressão taciturna. Sobre os ombros tem um pesado tecido a cobrir-lhe, com padrões geométricos de verde sob o fundo escuro, destacado pela veste branca que traz por baixo. Seu braço direito, um detalhe atípico na produção de retratos de Tobias, como vimos até aqui, está dobrado sobre si, num ângulo de 45°, apresentando sua mão magra segurando um cachimbo entre os dedos.

Outro detalhe que torna essa obra ímpar na produção conhecida de Tobias, é a assinatura na parte traseira (Figura 136a), seguida por algumas outras inscrições que não pudemos identificar.

**Figura 136a** – detalhe

Sem muita certeza, interpretamos que no segundo escrito, logo abaixo da assinatura do pintor, lemos “Preta”. O que poderia ser seu nome aparece na última linha, sendo a palavra iniciada com as letras “c” e “a”. Na região ao lado esquerdo dos escritos, parece também existir alguns números, que poderiam ser referentes à data de produção da obra.

Ainda que muitas dúvidas pairam sobre esta obra, assim como permanece na maioria dos retratos de Tobias, a senhora exhibe uma intensa carga de individualidade e presença. Fixando seu olhar de maneira mofina no observador, ela parece contar-nos alguma história. Como se representada no meio de uma breve pausa, de certa maneira, ela nos narra algo. Talvez o relato de sua vida até aquele dia. Ou quem sabe, apenas alguma anedota pesarosa que ouviu dizer e que rememora-la traz aos seus olhos certo lamento.

## **2.5 Considerações gerais sobre os retratos individuais de Tobias**

Chegamos ao fim da apresentação que nos dispusemos realizar da produção de retratos individuais realizada pelo pintor B. J. Tobias. Apesar das especificidades das apresentações, conseguimos tecer algumas considerações importantes e pertinentes acerca da retratística de Tobias. Tendo nos detido nas representações que fez de homens, mulheres e idosos, logramos em perceber certas características gerais da produção de retratos do pintor.

A primeira característica, se podemos chamar assim, é a multiplicidade de técnicas que o artista emprega no decorrer de sua produção. Vimos como o pintor varia entre técnicas de representação disponíveis, ensejando mesmo a compreensão de suas obras como um forte fator de pesquisa plástica. Ora de maneira mais realista com forte atenção aos detalhes fisionômicos, ora se distanciando um pouco do apego à semelhança real do representado. O artista assim fez dos retratos que realizou e foram parte inegável do seu meio de



sobrevivência através da arte, uma mistura entre a abordagem do real, um testemunho visual dos retratados, e a investigação plástica-estética.

Relacionando não apenas a visualidade daqueles representados – em termos de orientação imagética quanto às pigmentações a serem alcançadas, a iluminação e composição relacional entre fundo e figura – mas também às possibilidades picturais do fazer artístico – na interação e disposição cromática e na textura e gestualidade dos pincéis e dos suportes. Tendo utilizado madeira, papel, tela, cartão, assim como aquarela, óleo, grafite, têmpera – para ficar apenas nas materialidades identificadas nas obras aqui apresentadas – podemos ver como o artista se valeu dos meios e técnicas disponíveis para realizar seu ofício.

O pintor demonstrou suas habilidades e competências na apreensão dos aspectos físicos dos retratados. Utilizando-se de maneira acurada da relação luz-sombra, deixou entrever as influências de seus amigos-professores conhecidos pela atenção dada à luminosidade – como Pedro Alexandrino e Torquato Bassi. Mas também podemos ver os caminhos que trilhou de modo particular através das escolhas e recursos empregados. Expôs seu conhecimento e familiaridade em representar as tonalidades percebidas nas peles negras. Igualmente demonstrou – como vemos nos retratos de idosos – sua habilidade em representar peles brancas. Configurando-se como um exímio retratista, sem ressalvas.

Outra característica que podemos perceber é o foco que este dá ao indivíduo. Para além da aplicação própria do gênero, percebemos que na ausência de um fundo cuja representação pudesse associar tais figuras a alguma localidade ou situação social, o pintor buscava apresentar a pessoa sem quaisquer destes adornos. Os retratos realizados por Tobias obrigam o observador a olhar as figuras ali representadas pelo que elas possuem de si, de pessoal, intransferível e misterioso.

A dedicação do artista em apresentar rostos, ainda que inominados, nos fala do seu interesse naquilo que os sujeitos tinham de mais humano e exclusivo. Mesmo que possamos identificar certos elementos em comum em diversos retratos – lenços e chapéus – cada um traz uma fisionomia particular e distintiva.

A partir dessas características da produção de retratos do pintor, podemos também perceber de que maneira suas obras travam diálogos com as crenças e valores da época, referentes, sobretudo, às pessoas negras. Na medida em que a sua produção não possui uma datação específica mas é empreendida durante toda sua trajetória artística, falar da sua adequação ou não aos valores e crenças de um período equivalente a essa trajetória é um esforço para outra investigação. Cabe aqui dizer que a produção de Tobias vai ao encontro de uma necessidade representacional distinta daquela mais corriqueira envolvendo negros e

negras. Se na sociedade esses homens e mulheres passavam por situações de desapropriação, opressão e desfavorecimento político e social, nos retratos de Tobias eles partilham de uma dimensão subjetiva e psicológica que os dotam de altivez e reconhecimento.

Essa altivez e reconhecimento são marcados por uma profunda subversidade. Porque, intrinsecamente, esses retratos não são vinculados a alguma associação religiosa ou institucional ou de classe social/política. Nada na trajetória e produção de Tobias aponta para tais vinculações. Alguns trabalhos recentes, por exemplo, têm apontado a produção de retratos de Benedito José Tobias como relacionadas à uma visualidade referente à religiões afro-brasileiras. No entanto, do que foi pesquisado e encontrado, nada aponta para uma tal aproximação.

De fato, diante da falta de informações, é tentador atulhar os espaços em branco de uma trajetória de um sujeito histórico como Tobias com ornamentos que são – na falta de quaisquer documentos que comprovem o contrário – discricionários. A potencialidade contestadora de uma produção como a de Tobias, em muito reside no fato de que tais retratados são representados na sua materialidade crua. Representar um negro e uma negra, jovem, de meia idade ou já idoso, enquanto indivíduo particular, sem focalizar sua condição social, econômica, política ou religiosa, é altamente subversivo. É esse tipo de representação – sem justificativas para além da existência individual, que na sua multiplicidade refere-se a uma unidade – que podemos encontrar uma suspensão das relações de dominação no campo histórico da representação de negros e negras. Quase sempre associados a noções e conceitualizações gerais e impessoais, dar a essas pessoas uma representação crua e “livre” de estigmatização é um ato de quebra da hierarquia. A subversão da produção de retratos realizados por Tobias está na *trivialidade do existir* das figuras que o artista representa.

## Capítulo 3. Retratos de família

### 3.1 Considerações gerais sobre o gênero

O tema familiar foi amplamente representado na história da arte, sobretudo a partir do século XVI. A representação da intimidade domiciliar fez parte dos anseios representacionais de muitos artistas. Não cabe aqui uma genealogia do gênero. Mencionamos apenas o fato de que o gênero encontra-se contido dentro do que chamamos retratos coletivos ou retratos de grupo. A nomenclatura, muito óbvia, se difere em primeiro momento do retrato comum pelo número de figuras representadas.

Além do fator quantitativo, o retrato de grupo propõe alguma noção de unidade relacional entre as figuras representadas. Conforme explicitado por Maraliz Christo “O retrato em grupo expõe as relações interpessoais dos modelos” (CHRISTO, 2019, p. 105), levando o observador a questionar, portanto, acerca do conhecimento não só de quem são individualmente, mas principalmente o que os une. No caso de um retrato de grupo familiar, o motivo dessa união e as relações apresentadas são mais ou menos óbvias.

Segundo Ariès, para se falar em uma cena de família é necessário a presença de uma criança (ARIÉS, 2014, p. 195). Em certa medida partilhamos dessa compreensão do autor, não de modo taxativo e exclusivista, mas antes compreendido nas alterações da conjuntura familiar percebida no decorrer das décadas. Tomaremos neste terceiro capítulo, a noção de retratos de família basicamente pela presença da criança no retrato, tomando-a assim como o centro do núcleo familiar nos retratos percebidos.

Salvo na tela *Irmãos de Leite* (Figura 148), que figuram apenas crianças, nas demais obras de Tobias vemos apenas a figura materna representando o restante desse núcleo familiar. A temática, portanto, da parentalidade unilateral permeia toda essa iconografia. Consideramos pertinente tal abordagem pela amplidão que damos à própria conceitualização da noção de família. Sabendo que, por exemplo, no caso brasileiro, os dados mostram que em 2022 o número de mães-solo chegou a 11,3 milhões.<sup>110</sup> A noção de mãe-solo compreende que “[...] solo não se refere apenas a ausência de um cônjuge, mas sim ao fato de todas as responsabilidades recaírem unicamente sobre a mãe.” (FEIJÓ, 2023, não paginado)

Dentro deste contingente, a participação de mulheres negras é ainda maior, representando aproximadamente 61% do total de mães-solo.<sup>111</sup> E tais dados remetem não

---

<sup>110</sup> Dados disponíveis na reportagem realizada a partir das pesquisas promovidas pela FGV. Disponível em: <https://blogdoibre.fgv.br/posts/maes-solo-no-mercado-de-trabalho>. Acesso em 02 de junho de 2023

<sup>111</sup> Idem

apenas ao presente, mas também ao passado e todo o histórico de políticas públicas envolvendo este grupo da sociedade. Falar da relação entre a mulher negra e a maternidade numa perspectiva sociológica no contexto brasileiro, é invariavelmente dizer sobre colonialidade. Isto porque

[no contexto escravocrata] as mulheres negras – que juntamente com as crianças eram, em geral, as mercadorias cativas mais baratas e em menor número do que os homens (CARVALHO, 2003) –, também vão sofrer violência sexual por parte dos senhores, fato que leva Bensusan (2005, p. 2) a concluir que “*A história da colonização das mulheres negras é uma história de estupro*”. É uma história de sexo forçado, heterossexual, heterorracial, heterocultural que **deixa a miscigenação como legado** [...]” Para Angela Davis, o estupro contra a escrava não deve ser entendido apenas como a satisfação do “proprietário”, mas também como um “método de controle pelo terror”, onde há a tentativa de desumanizá-la, levá-la à condição animal, de modo que seja quebrada a sua resistência e da comunidade (BARRETO, 2005). (CARMO, 2012, p.110-111) (grifos nossos)

Assim, vemos como a maternidade para a mulher negra muitas vezes foi sinônimo dessa violência e descontrole sobre o próprio corpo e, principalmente, sobre o próprio gestar. Podemos refletir ainda sobre as demandas que tais mulheres tinham, considerando seu papel dentro das casas dos senhores, pois

Quando analisamos a concretude dos sujeitos femininos na memória histórica, podemos perceber que a figura da mulher negra sempre esteve atrelada a Casa Grande, ela desempenhou um papel importante na estruturação social e na divisão hierárquica das escravas, a esfera privada de socialização, a grande casa patriarcal, se tornou o **principal lugar de domesticação das mulheres escravizadas** e foram essas escravas que garantiram o funcionamento da Casa Grande. Os afazeres domésticos e o cuidar dos filhos das sinhás, foi um forte condicionante privado de estruturação patriarcal e hierárquica, durante o período de escravidão, a regulação das relações entre senhoras e escravas, pautava-se no modelo de dominação de classes, definido por padrões de superioridade e inferioridade, **a negra escrava mesmo sendo considerada inferior foi quem, amamentou os filhos de suas senhoras**. Segundo Leila Algranti, desde o século XVI, “grande parte do trabalho desenvolvido no interior dos domicílios coube aos escravos, que foram figuras indispensáveis” nos lares da América portuguesa, tanto no campo quanto nas cidades. (PEREIRA, 2011, p.2)

Para amamentar “os filhos de suas senhoras” estas mulheres precisavam estar no período de lactação, consequência da gravidez. A obviedade do dado disfarça as implicações de, neste caso, ter de servir de ama para outrem: o abandono, ainda que momentâneo do próprio filho. Essa problemática foi muito acuradamente apresentada pela obra *Mãe-preta* de Lucílio de Albuquerque (Figura 150). A temática também foi representada por Candido Portinari na obra *Mãe Preta* (1939) (Figura 137), na qual a mulher negra com uma criança branca no colo tem sua personalidade, incluindo sua subjetividade totalmente apagada.

**Figura 137 – Mãe Preta (1939), de Candido Portinari**



Fonte: Arts and Culture Google

O pintor, cuja produção apresenta algumas representações da maternidade propõe, na maioria das vezes, cenas da maternidade negra com contornos de crítica social, como podemos ver nas obras *Mulher e Crianças* (Figura 138) e *Seca* (Figura 139). As suas figuras são marcadas pela desconfiguração e olhares tristes, cabisbaixos. Encontram-se na maioria das vezes em um ambiente árido ou oposto ao conforto domiciliar, quase sempre na rua, nas praças. No caso da obra *Seca*, as mulheres, cuja fisionomia é apenas sugerida, pranteiam o luto da criança que jaz no colo de uma delas. Apontando para o sofrimento que marca suas vidas.

**Figura 138 – Mulher e Crianças (1940), de Candido Portinari**



Fonte: Arts and Culture

**Figura 139 – Seca (1939), de Candido Portinari**



Fonte: Arts and Culture

Outro artista que dedicou algumas obras à representação da maternidade negra foi Lasar Segall. Assim como Portinari, suas produções são marcadas pela denúncia social, mas também pelas sentimentalidades dessas mulheres. Como pode ser observado nas obras *Mãe negra entre casas* (Figura 140) e *Mãe Negra* (Figura 141).

**Figura 140** – *Mãe negra entre casas* (1930), de Lasar Segall



Fonte: Museu Lasar Segall

**Figura 141** – *Mãe Negra* (1930), de Lasar Segall



Fonte: Enciclopédia Cultural

Os artistas apontam, portanto, para as frágeis condições que tais mulheres estavam condicionadas com suas crianças. Na maioria das vezes marginalizadas e desprovidas dos meios necessários para se obter alguma expectativa de melhora na vida. Daquilo que pudemos observar no decorrer deste capítulo, a produção de retratos de Tobias partilha destas mesmas características. Mas, ao contrário do que vemos nas obras de Portinari e Segall, suas figuras são representadas de maneira verossímil com personalidade através da feição particular que exibem. Se afasta também da produção dos dois pintores na medida em que o artista paulista – com a exceção de *Maternal* (Figura 153) – dá um tratamento mais realista para as figuras, sem tanto carregamento das vertentes estéticas do modernismo ou expressionismo, tão caro aos pintores.

Conforme salientado por Maria Beatriz Bilac, “o gênero da retratística na sociedade ocidental teve o papel de destacar e distinguir alguns e chamar a atenção para os dotes pessoais de outros.” De modo que, a maioria dos retratos da elite e da realeza no Brasil, pautavam-se nas “posições d[o] exercício de poder no que tange à definição da estratificação



social local, regional e até mesmo nacional” dos representados. (BILAC, 2014, p. 334). Enquanto os retratos de negros, sobretudo os familiares, representavam estes nas difíceis condições sociais, econômicas, históricas que foram sujeitos.

Sobre o aspecto político e social dos retratos de família de elite e realeza, consideramos que estes cumpriam a função “[...]entre outras, de reforçar um novo estatuto de poder e reafirmar a figura representada em sua condição política, ampliando seus valores morais condicionados às famílias e ao poder que vão servir de exemplo aos demais. Tornavam-se, assim, dignos de imitação.” (DIAS, 2011, p. 17)

Em contrapartida, os grupos sociais que não participavam de uma condição política e social de poder, não eram tão dignos de imitação. De acordo com o levantamento realizado até o presente momento da pesquisa, a obra que indubitavelmente pode ser considerada um primeiro retrato pictórico de família negra no Brasil – possuidora dos tradicionais elementos para se considerar uma cena de família –, é a tela realizada por Alberto da Veiga Guignard em 1935, intitulada *A família do fuzileiro naval* (Figura 142). Uma característica desta obra de Guignard é que ele “utiliza a mesma estrutura dos retratos hieráticos das grandes famílias da elite brasileira, conferindo à família negra representada no quadro reconhecimento e dignidade” (BENACHIO; BECK; COSTA; VARGAS, 2014, p. 10)

**Figura 142** – *A família do Fuzileiro naval* (1935), de Alberto da Veiga Guignard



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

Apesar da obra de Tobias poder ser considerada um retrato de gênero, defendemos esta enquanto um retrato de família por três motivos. O primeiro motivo é que inegavelmente trata-se de um retrato de grupo, tendo em vista que “podemos compreender o retrato de grupo como aqueles que incluem duas ou mais pessoas que mantêm uma relação entre si, normalmente baseada em laços sanguíneos, ligações profissionais ou pessoais.” (GOMES, 2016, p. 49). Não podemos afirmar com certeza a obra de Tobias tratar-se de indivíduos com laços sanguíneos, mas a dimensão pessoal, íntima, é evidente, permitindo-nos especular os representados como uma mãe e seu(s) filho(s).

O segundo motivo refere-se ao retrato de família comportar uma larga possibilidade de escolhas e recursos a serem empregados pelo artista para representar tal modalidade de produção. De maneira que o gênero não se limita apenas à situações de lazer, representando os grupos no interior doméstico, ou com títulos indicativos de tal familiaridade. O terceiro motivo trata-se da narrativa não tradicional de família, isto é, dentro do contexto histórico o qual as produções parecem sugerir, para além da cor da pele dos retratados, o papel da mulher negra, mãe solo, como âmago da família.

### 3.2 Mulher com criança no colo

**Figura 143** – [Mulher com criança no colo], [19?], de B. J. Tobias



Fonte: MUNCAB (Salvador, BA)

A guache sobre cartão, 26,3 cm x 18,4 cm, intitulada *Mulher com criança no colo* (Figura 143) faz parte das quatro obras de Tobias presentes no acervo do Museu Nacional da Cultura Afro Brasileira, na cidade de Salvador (BA). Na imagem vemos uma mulher de corpo inteiro frontal, trazendo no braço direito um bebe e na mão esquerda um saco com o que supomos ser seus pertences ou uma refeição.

A figura feminina veste o que parece ser um vestido e tem um pano enrolado em torno de si e do bebe. O rosto é corpulento, com pontos mais iluminados, indicativos de boa saúde. Sua cabeça é coberta por um tecido e tem nas orelhas um brinco de argola. O bebê também tem um aspecto saudável, com as bochechas rechonchudas, traz na mão direita um brinquedo.

O cenário da tela é um campo aberto, com árvores ao fundo e uma grama relativamente alta, sugerindo certo afastamento da atividade humana. A tonalidade que permeia a obra como um todo são de tons terrosos. Criando entre figura e cenário certa homogeneidade. Por exemplo, o tecido em sua cabeça só é percebido pelo contorno que o artista faz pois sua coloração é exatamente a mesma daquela encontrada no céu ao seu redor.

Assim como o vestido da mulher, que se destaca por uma segunda camada da pigmentação, e a roupa do bebê evidenciada pelo contorno sutil e interrompido de uma linha em tonalidade mais escura.

Um detalhe na obra nos chama atenção. Observando o braço da mulher representada, podemos ver o esboço de um braço levemente mais à direita do que foi executado. Detalhe que nos convida a refletir sobre os processos artísticos de Tobias.

Não sabemos a data de produção desta obra. Sua temática, no entanto, apresenta contrastes com o que ficou conhecido pela historiografia de retirantes. “Os abalos sofridos pelo povo brasileiro, diante dos acontecimentos de 1930, a crise econômica provocada pela quebra da bolsa de valores de Nova Iorque, a crise cafeeira, a Revolução de 1930, o acelerado declínio do Nordeste.” (SILVESTRE, 2015, p. 65) Tudo isso, culminou num grande contingente de desempregados, muita fome e migração geográfica, sobretudo, de povos do Norte e Nordeste do país para outras regiões.

A temática dos retirantes foi muito explorada pelas artes nacionais, sobretudo no contexto moderno. Em *Vidas Secas*, célebre livro de Graciliano Ramos, o autor acompanha a jornada desta família de retirantes em sua travessia pelo sertão, apontando para a condição de miserabilidade e desamparo social a que estavam submetidos. Retratando o sofrimento e desafios da família pobre, o livro publicado pela primeira vez em 1937 – e que virou filme em 1963, sendo inclusive premiado no Festival de Cannes do ano seguinte – é uma descrição da sociedade brasileira, em especial dos seus problemas sociais.

Correlato a produção literária de Graciliano Ramos, o pintor Candido Portinari realiza uma série de pinturas que retratam a mesma temática. *Os retirantes* (Figura 144) do pintor de Brodowski são mesmo retratos da decadência, de caminho eclipsado em direção à morte. Com urubus a sobrevoar, crianças desnutridas a pele e osso, outras com barriga d'água, o pintor impacta os observadores com a morte que pode ser percebida a todo instante e detalhe das obras.

**Figura 144** – Os retirantes (1944), de Candido Portinari



Fonte: MASP (São Paulo, SP)

Inegavelmente o tom de crítica social é facilmente percebido na obra. As crianças já meio moribundas, assim como o idoso e a expressão de desespero no rosto das mulheres e do homem são indicativos de uma perspectiva deveras negativa quanto ao futuro. Candido Portinari deixa claro a situação execrável que essa família passava.

Assim, se nos retratos de Portinari, o semblante das figuras representadas, além de exaustas possuem uma desfiguração sugestiva do medo que possuem diante do futuro incerto ao qual elas caminham, já nos retratos de Tobias elas são saudáveis e robustas, possivelmente, expressando certa esperança quanto ao futuro.

Pensando essa questão dos retirantes, dentro do aspecto da maternidade, podemos ver na obra a seguir (Figura 145), também de Candido Portinari, como o artista mantinha essa condição de miserabilidade ressaltada. Não apenas grávida mas com outro rebento no colo, a mulher tem os ossos protuberantes, indicativos da fome constante em seu cotidiano. Podemos ver na imagem que ela também tem os pés descalços. A representação que outrora, no caso de retratos de negros e negras, era uma indicação quanto à relação com a escravidão, agora já se associa a pobreza extrema. Associa-se a uma vida não apenas sem posses, mas principalmente desprovida de quaisquer chances de melhoria.

**Figura 145** – *Retirante Grávida* (1945), de Candido Portinari



Fonte: Projeto Portinari

A alta taxa de natalidade também era algo que agravava a situação dessas mulheres. Nesta obra de Portinari, podemos ver a presença subliminar de uma espécie de adaga cuja estrutura se mistura com as linhas e contornos da vestimenta da mulher, a apontar exatamente para sua barriga. A morte certa a espera daquela criança que ainda nem chegara a nascer. E de fato, o índice de mortalidade infantil nessas condições é altíssimo.

Comparando essa obra com a realizada por Benedito José Tobias podemos perceber algumas diferenças cruciais. A óbvia corpulência de uma frente à esqualidez de outra, é a primeira diferença que salta aos nossos olhos. Enquanto uma traja roupas simples porém inteiriças, a outra tem suas vestes em maltrapilhos.

**Figura 143a** – detalhe



**Figura 145a** – detalhe



Como podemos ver nos detalhes das obras nas figuras acima, a expressão no rosto das figuras é extremamente dissonante. Enquanto na obra de Tobias a mulher mira seu olhar ao horizonte com um semblante confiante enquanto a criança que traz nos braços tem os olhos



fechados, meio que entretida com algo no chão ou mesmo a cochilar, na obra de Portinari tanto a figura materna quanto a criança fixam seus olhos arregalados e cheios de desespero ao observador, como se buscassem auxílio. O cunho social percebido em ambas as obras possuem notações completamente opostas, podemos dizer.

O próprio traço escolhido pelos artistas cria grande afastamento entre as produções. Na obra de Portinari, o pincel seco e marcadamente escuro, bem como nitidamente delimitado pelas linhas de contorno com alguns pontos manchados pela sombra da pigmentação, remete uma dureza e secura que são apropriadas para a representação que o artista se propõe. Tobias, porém, prefere a fluidez da tinta guache, que se movimenta sobre a figura da mulher da criança e do cenário, criando entre eles uma unidade homogênea. Enquanto em *Retirante Grávida* (Figura 145), Portinari cria a figura humana descolada e a parte do cenário, focalizando sua existência e sua miserabilidade, em *Mulher com criança no colo* (Figura 143), Tobias aponta para certa completude entre o fundo e a figura, como se eles já fizessem parte daquele cenário.

É óbvio que no cenário representado por Tobias, a terra não é aquela seca percebida na tela de Portinari. Poderíamos pensar que na obra de Portinari, a mulher grávida com a criança no colo ainda estava em solo árido, desprovido das possibilidades de tirar da terra seu sustento, e na obra de Tobias, a mulher já esteja no final da jornada, tendo o amparo do cultivo para seu sustento.

A obra de Tobias poderia também versar sobre outra temática, que não necessariamente dos retirantes. A mulher poderia estar percorrendo o trajeto entre sua morada e o local de trabalho do esposo, a fim de levar-lhe o almoço. Ou ainda, tantas outras possibilidades. Nossas chaves de leitura não pretendem, por óbvio, encerrar as narrativas que as obras suscitam. Consideramos, porém, que essa linha interpretativa é possível, tanto pela presença do tema nas décadas em que produzira Tobias, quanto pelos elementos percebidos na obra em si.

### 3.3 Sem título

**Figura 146** – Sem título, [19?], de B. J. Tobias



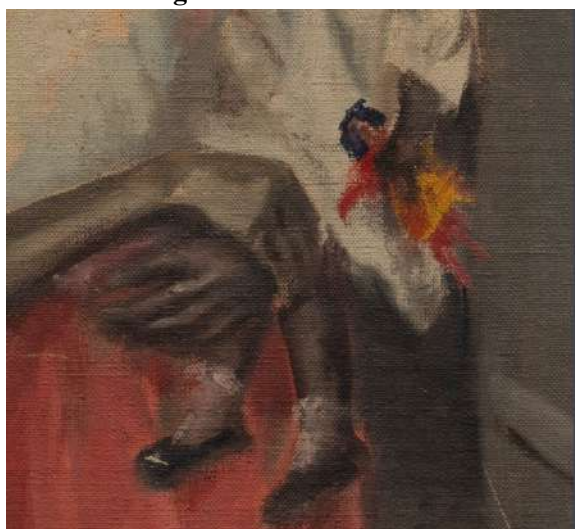
Fonte: MASP (São Paulo, SP)

Neste óleo sobre tela, 41 x 34 cm, sem data, incorporado ao acervo do MASP na ocasião de uma doação em 2020, temos a representação de uma mulher negra com uma criança bebê no colo. A mulher é representada em três-quartos, este direcionado para a direita do observador. Usa uma blusa branca de decote fechado e manga bufante, muito em voga na década de 1930 com o designer estadunidense Gilbert Adrian, com uma saia vermelha na altura dos joelhos. Suas vestes são simples, porém asseadas e bem conservadas, indicando até mesmo senso estilístico. O cabelo curto está visível e partido ao meio.

A criança também está muito bem vestida (Figura 146a), o vestido claro de gola alta e mangas medianas, deixa suas pequenas pernas à mostra. Nos pés, uma delicada sapatilha e o que parece ser uma primorosa meia de renda com um detalhe de laço na altura do tornozelo. Tem nas mãos uma boneca, com um baixo nível de acabamento. A coloração do brinquedo sugere tratar-se de uma boneca de pano, daquelas comuns e mais fácil acesso às camadas menos abastadas da sociedade, cuja confecção muitas vezes ficava por conta de alguém da

família ou dos arredores. Importante observarmos que o delicado calçado da criança funciona como um acentuado esmero do intento do artista. Os detalhes das vestimentas das representadas, que neste ambiente campesino ou rural normalmente seriam representadas descalças – como era realizado as representações de pessoas nestes espaços, percebida em obras como *Caipira picando fumo* (1893) ou *Recado difícil* (1895) ambas de Almeida Junior, conhecido justamente por capturar figuras nessas ambiências mais rurais. Entendemos a partir dessa proposta que Tobias não está representando tipos sociais, nem mesmo fazendo uma denúncia social. Ao contrário, como temos constatado por toda sua produção, a declaração do artista é quanto à recuperação da humanidade e individualidade destas figuras. A busca do pintor é representar negros da melhor maneira possível.

**Figura 146a** – detalhe



**Figura 146b** – detalhe



No detalhe da imagem (Figura 146b), podemos ver que enquanto a mulher tem o rosto concentrado nalgum objetivo que desconhecemos e dispersa dos arredores, a criança nos fita com um olhar senão curioso até um pouco hesitante. Curioso notar que é a criança que flagra e fita seu observador. A mãe por sua vez, está com os olhos voltados para frente, absorta no trajeto, ou na tarefa que está a desempenhar. A artista norte-americana Amy Sherald (1973-), tem uma obra que dialoga – assim como a sua produção de modo geral, pois a pintora é conhecida justamente pelos retratos que realiza de afro-americanos em ambientes cotidianos –, justamente pelo contrário, de olhares num retrato de mãe e filha. A obra *Mother and Child* (2016)<sup>112</sup>, um óleo sobre tela de 137,16 x 109,22 cm, nos apresenta a figura de uma mulher de

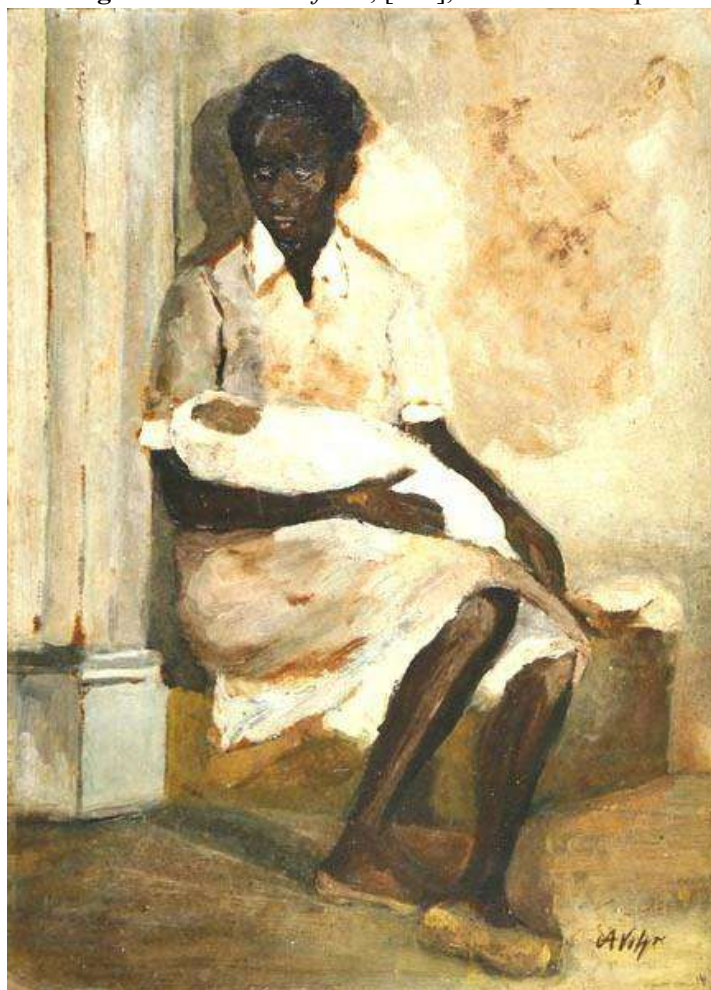
<sup>112</sup> SHERALD, Amy. *Mother and Child*, 2016. Óleo sobre tela. Disponível em: <https://www.moniquemeloche.com/artists/132-amy-sherald/works/12971-amy-sherald-mother-and-child-2016/>. Acesso em 2 de junho de 2023.

corpo inteiro em um frontal. Ela veste uma calça jeans clara e uma blusa branca polo larga. Tem na cabeça um chapéu de palha alaranjado e no braço esquerdo uma criança com vestes de fundo rosa e detalhes em flores coloridas.

Enquanto na obra de Tobias, a mãe fixa o olhar no caminho, talvez preocupada com o trajeto a percorrer, e a criança no observador. Na obra de Sberald, a mãe tem o olhar fixamente voltado para o observador, enquanto a criança em seu colo volta sua atenção para o rosto da mãe. A relação é curiosa, pois nos permite refletir sobre o confronto que a mãe proposta por Sberald está em relação àquele que as observa, ao passo que a mãe de Tobias está totalmente alheia ao fato de figurar na representação, cabendo à criança esse confronto. Isso talvez nos diga sobre as disposições distintas das mães no espaço – temporal, geográfico, contextual – que separa uma da outra.

O cenário também é algo que nos chama a atenção, no qual podemos enriquecer nossas interpretações quanto ao ambiente representado por Tobias. Inegavelmente trata-se de um ambiente doméstico, mas não qualquer doméstico. O chão de barro e o batente da porta entreaberta, indicando tratar-se da casa das figuras, foi muito recorrente em outras representações. Uma delas partilha algumas similaridades com a obra do pintor paulista aqui estudado. É obra *Mãe e filha* (Figura 147), sem data e localização conhecida, realizada por Alfredo Volpi.

**Figura 147** – *Mãe e filha*, [19?], de Alfredo Volpi



Fonte: Imagem reproduzida no site *Leio, Vejo e Escuto* em 2015

Na obra, vemos uma mulher negra com um vestido elegante e claro na altura dos joelhos, sentada ao lado do que parece ser o batente de uma porta. Tem os cabelos curtos e, seguro pelo seu braço direito e apoiado no seu colo, um bebê enrolado num tecido branco. O tamanho da criança, nos sugere tratar-se de um bebê de poucos meses, que ainda não se firma sozinho.

O ambiente é bastante similar àquele apresentado na obra de Tobias. Vemos além do chão batido de terra, que a parede das casas possuem algumas manchas, demonstrando baixa manutenção na casa que aparenta ser de alvenaria. A presença da porta na obra de Volpi é menos explícita que na obra de Tobias, como se em uma fossemos quase convidados, enquanto na outra dificilmente passaríamos do batente.

Percebemos portanto, que na obra de Tobias – assim como nas duas outras obras apresentadas neste subcapítulo – a presença do observador faz parte da própria dinâmica da imagem. Ao passo que nas obras dos outros artistas – Sherald e Volpi – a consciência de um



olhar externo vem da mãe, na obra de Tobias ela vem pelos olhos da criança. De alguma maneira, isso nos leva a considerar o lugar de segurança e conforto que Tobias quis demonstrar, ou ainda que sua tentativa de passar como um voyeur foi frustrada pelo olhar da criança. Voyeurismo este que, ainda que não impossibilitado, mas de certo modo não dispõe do conforto característico desta proposta, no caso dos retratos de Sherald e Volpi. O olhar das mães é fixo e pouco acolhedor. Já o olhar da criança, ainda que hesitante, não aparta como o olhar percebido nas outras produções.

### 3.4 Irmãos de Leite

**Figura 148** – *Irmãos de Leite* (1960), de B. J. Tobias



Fonte: MASP (São Paulo, SP)

A obra *Irmãos de Leite*, foi integrada ao acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand de maneira similar às demais obras, ou seja, através de doação. O objeto artístico porém tem uma nota em sua ficha catalográfica na qual é mencionado que a obra foi recomendada pelo Comitê Cultural na data 24/03/2020, tendo sido incorporada poucos dias depois (06/04/2020). Não sabemos ao certo o que essa recomendação significa, mas tal informação nos permite perceber o interesse particular da instituição em adquirir esta peça.



A criação, um óleo sobre tela de 90,8 x 78,5 x 2,5 cm (sem moldura), possui dimensão ímpar na produção de Tobias, na medida em que foi mais comum a realização de retratos e paisagens em pequenas dimensões. A titulação e data de produção são referenciados no verso da tela, dados que se mais corriqueiros na produção do artista em muito nos auxiliaria na compreensão de sua produção como um todo. No verso da obra, consta ainda a inscrição “Cr\$ 45000”<sup>113</sup>, que julgamos tratar-se do valor que a obra foi adquirida em algum momento de sua trajetória, que pouco sabemos antes da sua entrada no museu.

Na imagem vemos duas crianças, uma mais velha segurando a menor no colo. A criança mais velha, uma menina negra, é representada de corpo inteiro sentada no batente da porta. Tem nos pés um sapato em tom azulado e uma meia um tanto transparente, sugerindo tratar-se de um material bem delicado e fino. No corpo um vestido sem decote e mangas largas, com a gola bem próxima ao pescoço, em tom claro. Seu cabelo é curto e o rosto é muito expressivo. Com os olhos voltados para o observador, ela nos mira com olhar acanhado, escondendo parte dos lábios na cabeça da criança que está em seu colo. Suas bochechas são arredondadas, nariz cheio e delicado, com sobrancelhas pouco definidas e a testa larga.

O bebê, aparentemente um menino, com um tom de pele mais claro que aquela que o abriga, está distraído com algo. Tem nos pés uma meia ou botinha que se estende até o calcanhar, decorada com um pompom na parte mediana dos pés. Sua blusa é avermelhada, tendo uma gola branca que destaca da parte vermelha, mas se confunde com a manga do braço direito da menina que o segura. O menino tem as bochechas bem rechonchudas, lábios entreabertos, o nariz pequeno e mira algo fora da tela. Seu bracinho direito estica-se para pegar no pé esquerdo, que segura desatento.

O cenário em muito se assemelha àquele percebido na obra sem título (Figura 146), apresentada no subcapítulo anterior. A coloração da parede da casa é a mesma, bem como a rachadura no canto inferior direito da porta. Mas enquanto na obra anterior a porta não possuía degrau, nesta é no aclave da porta que a menina se assenta. O batente da porta está desgastado e no início de dismantelar-se. O descascar da parede nos permite ver que a

---

<sup>113</sup> Em 1960, o jornal Correio Paulistano anunciava que na exposição de aves raras a acontecer na Galeria Prestes Maia, um canário Roller de raça Canela poderia ser adquirido por 4000 cruzeiros. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/090972\\_11/148](http://memoria.bn.br/DocReader/090972_11/148). Acesso em 11 de junho de 2023. Anunciava ainda que o preço do bonde, por exemplo, de 3 passaria a 5 cruzeiros. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/090972\\_11/17](http://memoria.bn.br/DocReader/090972_11/17). Acesso em 11 de junho de 2023. E ainda a informação de que no ano de 1959, a moeda brasileira havia caído de valor, ficando na frente apenas da rúpia da Indonésia e do peso cubano. Disponível em [http://memoria.bn.br/DocReader/090972\\_11/39](http://memoria.bn.br/DocReader/090972_11/39) Acesso em 11 de junho de 2023

estrutura da casa são tijolos de barro. O material, muito comum nas casas brasileiras, possui não apenas maior conforto térmico e acústico como apresenta um custo mais baixo, do que os blocos de concreto, por exemplo.

O chão de terra é condizente com a paisagem que nos é apresentada em pequena quantidade pela lateral esquerda da tela. Vemos ao fundo, uma cerca de madeira enfraquecida, delimitando o quintal daquela moradia. Percebemos também o campo aberto que se abre, com árvores, grama e montes de cupim, além das montanhas que sugerem certo afastamento do centro urbano ou subúrbios paulistas.

Um outro detalhe nos chama atenção. A posição da mão da menina mais velha em *Irmãos de Leite* (Figura 148) é muito similar à posição encontrada nas obras *Porta da Policlínica* (Figura 151a) e *Sem título* (Figura 146c), como vemos nos detalhes a seguir.

**Figura 146c** – detalhe



**Figura 151a** – detalhe



**Figura 148a** – detalhe



Não sabemos se intencional ou não. O fato é que o artista confere especial atenção a esse movimento das mãos daquelas que seguram as crianças nos retratos de família aqui apresentados. Dos cinco retratos, três possuem esta configuração.

Outro detalhe que chama nossa atenção é a presença dos delicados calçados vistos na obra, igualmente percebidos na obra *Sem título* (Figura 146). Pormenor este contrário às representações de figuras no ambiente campesino no qual usualmente as crianças eram representadas descalças, como podemos ver na obra de Gustavo Dall'ara (1862-1923), *O carinho fraternal* (Figura 149). Na imagem vemos duas crianças, uma menina mais velha com uma criança menor nos braços. O ambiente é também muito similar àquele da obra de Tobias, podemos ver construções domésticas ao fundo, o chão de terra e cercas de madeira. Ao contrário da obra *Irmãos de Leite*, as crianças representadas por Dall'ara estão descalças. Assim, bem calçadas, com vestes limpas e alinhadas as crianças de Tobias são representadas com o máximo de dignidade.

**Figura 149** – *O carinho fraternal* (1916), de Gustavo Dall'ara



Fonte: Imagem reproduzida no blog José Rosário em 2011.

Quando cruzamos as duas informações extrínsecas da obra – título e data de produção – nos questionamos quanto aos propósitos do artista. A denominação *Irmãos de Leite* nos faz pensar na figura da ama-de-leite, mulheres negras responsáveis pela amamentação de outras crianças. Se pensarmos a data da produção, 1960, percebemos que a prática já não era tão comum quanto nas décadas anteriores. Tobias, porém, não especifica a motivação de tal relação. Talvez a mãe da criança mais nova tenha falecido no parto, ou não tenha produzido leite o suficiente, ou mesmo estivesse trabalhando fora e pode dar de amamentar ao próprio filho. A situação fica um pouco inquietante quando observamos o tamanho da menina que segura o bebê no colo. Sua mãe – se ela for a última gestação – muito provavelmente não produz leite mais. Se ela tivesse um irmão mais novo, onde estaria esse irmão? Poderia ser ela uma extensão da família vista na Figura 146, sendo aquela sua mãe e a bebê no colo sua irmã mais nova? Atuando nesta obra como babá do pequeno, enquanto sua mãe não está em casa, e sua própria mãe cuida do irmão de sangue mais novo.

Não sabemos se alguma dessas conjecturas são reais. Todas são, no entanto, verossímeis. De todo modo, nossa atenção se volta para as duas crianças na imagem. Uma de tez mais clara e outra mais escura. Essa aproximação sempre esteve presente, ainda que regida sobre fixas limitações e demarcações.

A infância no Brasil por muitos séculos foi uma **infância segregada**. Entre crianças ricas e pobres – brancas –, a aproximação poderia não ser bem vista, porém, era tolerada. Já entre crianças brancas e negras, era uma aproximação impensável, impossível, inexistente. A escravidão não abria margem sequer para uma mínima interação. (DE PAULA, 2021, p. 90)

A criança que vai no colo da mais velha não é possuidora do alvo tom de pele almejado pelos defensores do branqueamento racial, como exemplificado na obra de Modesto Brocos, *Redenção de Cam*. No entanto, ela possui sim um tom de pele mais claro do que aquele percebido na pele da menina mais velha, e tal diferença foi conscientemente escolhida pelo artista. Sabemos que no Brasil, quão mais retinto o tom de pele negro, maior o preconceito à que este sujeito está exposto. Concomitantemente, ainda que não pudesse ser considerada branca, o menino no seu colo tinha mais chance de se assimilar no cotidiano paulista.<sup>114</sup>

A escolha de Tobias em representar tal temática, não deixando de intitular nem datar a produção, nos serve de indicativo de sua intencionalidade. O artista, através do título, de alguma maneira denunciava que práticas, ou certas relações ainda eram vigentes no segundo quartel do século XX. Se “reescrever a modernidade é voltar a ela repetidamente, atualizando-a” (FABBRINI, 2023, informação verbal), a obra de Tobias reescreve nosso passado, repetindo-o na temática da maternidade compartilhada, na infância “perdida”. Atualiza-a com os ecos dessas práticas que reverberam no seu presente noutras figuras.

---

<sup>114</sup> Cotidiano este que para muitos pesquisadores compôs um tipo específico de racismo, segundo o qual, nem tanto pelo tom de pele lhe era impedido acessar os espaços, mas principalmente pela não incorporação do “dos padrões culturais burgueses e citadinos, logo modernos” (FERREIRA, 2010, p. 45). Assim, para ser mais bem aceito/permitido, ao negro, pardo, mestiço era necessário saber ler e escrever, possuir um emprego fixo – ainda que sem grande prestígio –, vestir roupas finas etc. Características obviamente pouco acessíveis para a grande maioria desta parcela da população.

**Figura 150** – *Mãe-preta* (1906), de Lucílio de Albuquerque



Fonte: Museu de Arte da Bahia (Salvador, BA)

A perspectiva da criança, na relação ama-de-leite com as crianças (suas e de outrem), não foi profundamente trabalhada pelas artes visuais brasileiras. De fato, uma obra que levanta essa problemática – mas ainda assim, se mantém na perspectiva da mãe – é *Mãe-preta* (Figura 150), de Lucílio de Albuquerque. A obra, já muito debatida pela historiografia, nos interessa apenas como exemplo dessa temática e como demonstrativa de que a abordagem, geralmente, enfoca no sofrimento/repercussão da figura materna.

Em *Irmãos de Leite*, Tobias nos apresenta o foco nas relações que são estabelecidas e promovidas entre as crianças que partilham essa maternidade. O olhar meio encoberto da menina que nos mira, tornando-nos cúmplices de sua situação, convida o espectador a refletir acerca dessas práticas. “A criança negra foi invisibilizada pelo passado escravo de seu povo e continuou invisibilizada no início do século XX, pela ausência de perspectivas e oportunidades de ascensão econômica e social, oriunda de um pensamento racista e segregador, cujas consequências ainda reverberam no século XXI.” (DE PAULA, 2021, p.76)

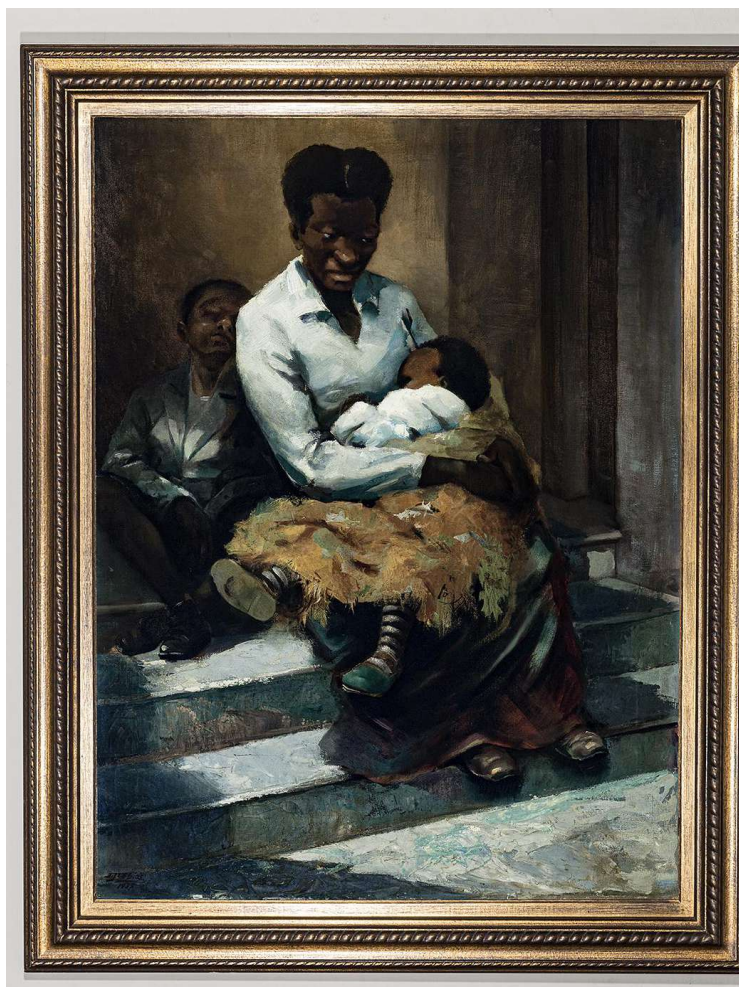
Tais considerações nos permitem perceber o esforço empregado pelo artista para a visibilização dessa infância negra. Considerando também, o grande volume de pequenos retratos de crianças negros que realizara durante toda sua trajetória<sup>115</sup>, podemos ver como Tobias se dedicou a tornar visível essa infância tão pouco explorada.

<sup>115</sup> Segundo mencionado por Ruth Tarasantchi no versículo sobre o autor em TARASANTCHI, Ruth. Benedito José Tobias. In: Pinacoteca 100 anos destaques do acervo. São Paulo: Prêmio, 2005, p.152



### 3.5 Porta da Policlínica

**Figura 151** – *Porta da Policlínica* (1937), de B. J. Tobias



Fonte: MAB-SP (São Paulo, SP)

Na obra *Porta da Policlínica*, um óleo sobre tela, 95 cm x 74,5 cm, vemos uma mulher negra de corpo inteiro, sentada numa curta escadaria. Em seu colo ela traz uma criança que parece adormecida, mesmo estado da segunda criança que tem apoiada nas costas. A mulher, de idade madura mas ainda jovem, veste uma blusa de gola e mangas compridas branca, relativamente formal, e uma saia longa em tom avermelhado. Seus pés estão bem guardados por um sapato fechado de cor marrom, parcialmente brilhoso. Sua veste simples está em boas condições, diferente do manto que cobre a criança em seu colo, que dá sinais de desgaste.

A mulher, que acreditamos ser mãe das duas crianças, tem os braços ao redor do filho que vem ao colo, suas mãos encerradas, a esquerda a segurar a direita, nas costas da criança.



Sua postura é um tanto corcunda, seja pela falta de apoio ou pelo equilíbrio que precisa ter para firmar ambos os filhos, um no colo e o outro nas costas. Seu rosto é sereno, os lábios carnudos fechados, sua boca numa linha reta, o nariz largo e pontudo. Tem os olhos distantes um do outro, e estes são caídos, com a pálpebra a fazer-lhes peso, como se estivesse a tempo nessa vigília. Mira o chão, reflexiva ao mesmo tempo que parece cansada.

A criança no colo dorme com o rosto voltado para a barriga da mãe. Com uma veste branca, tem o corpo envolvido por um pano alaranjado, bem maltrapilho, já se desfazendo. Nas pernas uma meia listrada que lhe sob para além da canela, e nos pés uma sandália. Já o menino que dorme nas costas da mãe, tem as pernas dobradas e sua mão direita pendendo entre suas pernas. Veste um casaco com lapelas cinza, mesma tonalidade da blusa que usa por baixo. De bermuda e os pés, com o esquerdo reclinado por detrás do direito, guardados por uma botinha, o menino dorme com a cabeça apoiada nas costas da mãe. Seu rosto é sereno, como se já acostumado com a posição, ou simplesmente seguro pela presença da mãe.

Numa abordagem pautada em inferências visuais, vemos surgir, a partir das linhas e das formas, uma relação entre os indivíduos representados. É o braço em 'L' da mãe que segura a criança adormecida em seu colo e são suas costas levemente corcovadas que servem de suporte para a cabeça da segunda criança que dorme sentado ao chão ao seu lado. Seguindo esta linha interpretativa, a figura da mãe toma a centralidade da tela bem como da relação que o pintor quer transmitir. É a mãe que está em foco. A criança do colo sequer vemos seu rosto, enquanto a das costas, tem parte de sua fisionomia na sombra. Tudo que sabemos é que ela também dorme. A vigília é da mãe.

Neste ponto, o ambiente merece nossa atenção. A construção que Tobias faz dessa família, é algo curioso, visto que na historiografia da arte dos retratos coletivos de família, em específico, certos recursos de cores e ambientes eram geralmente utilizados para reforçar a relação entre os representados. De modo que cenas em que a família está na sala ou no jardim, tomando chá, um tricotando e o outro lendo, ou seja, atitudes agradáveis do cotidiano do cenário familiar da época, são bem características nesse tipo de representação.

Qual elemento é representativo dessa família? A pobreza? A doença? Em que cenário ela está representada? Ela se insere nessa representação mais comum de cenas de família? Por que o artista escolhe representá-los aí, sentados no chão? Decerto não responderemos todas essas perguntas. Mas acreditamos que, sem almejar uma síntese, podemos rondar tais questões a fim de lançar à obra novas perguntas no futuro. Por exemplo, o cenário. Parece seguro afirmar que trata-se de uma cena representativa de uma realidade social. A escolha do artista não é pelo ambiente doméstico, com tarefas domésticas, pelo contrário, ele representa

essa família no cenário público. E olhando para esse cenário, de concreto, cinza, e auxiliados pelo título da obra, sabemos que é um local urbano, em específico uma policlínica.

Oferecendo o primeiro serviço de pediatria de São Paulo, por volta de 1896, a Policlínica foi “fundada em 1895 pelos médicos associados da Sociedade de Medicina e Cirurgia de São Paulo, [...] [e] oferecia gratuitamente aos pobres e necessitados serviços médicos e medicamentos.” (SILVA, 1954, p.210-211)

A obra de Tobias é datada de 1937, e a cidade de São Paulo nesse período, por conta da grande “aglomeração urbana [tinha um] favorecimento [...] a ocorrência de doenças de transmissão respiratória” (BARATA, 2000, p.337), e diversas outras doenças como leptospirose, poliomielite, a própria febre amarela, etc. Não sabemos das condições financeiras da família representada à *Porta da Policlínica*, no entanto, apesar de todo o discurso civilizador as vistas europeias, “A higiene era precária mesmo entre as famílias ricas e era muito frequente [nas primeiras décadas do século XX] a mortalidade entre menores de um ano [e isso] em todas as classes” (BARATA, 2000, p. 336). E nesse cenário, Tobias escolhe retratar essa família, na porta do hospital, no que parece ser a espera por um atendimento ou medicamento.

Compreendendo o cenário, a vigília da mãe ganha mais fundamento. À espera, não sabemos exatamente de quê, seu olhar direciona-se ao chão. Aparentando um certo cansaço mas também um estado reflexivo, parece ruminar sobre sua situação, ou a de seus filhos, talvez preocupada com a saúde e recuperação de algum deles ou, quem sabe, dos dois. Em relação às crianças, outro ponto vale a pena ser mencionado: a escolha de Tobias em mostrar uma infância distinta daquela de um imaginário recorrente nas representações que destacam essa fase da vida como um sonho, graciosa.

Retratando pobres e desassistidos nos grandes centros urbanos, Benedito José Tobias não se abstrai da realidade social e econômica dessa família mais pobre. Assim, de maneira sutil, denunciava as condições sociais existentes na belle époque paulistana, sobretudo para uma família negra sem posses.

A obra *Porta da Policlínica*, de acordo com as informações levantadas até o momento, é uma das duas obras do gênero na produção do artista cuja data é conhecida. Uma datação que nos é especialmente pertinente, visto estar inserida no período estudado da trajetória artística de Benedito José Tobias. Esta foi uma das duas três obras apresentadas por Tobias no SPBA realizado em abril de 1937. Com o indício da condição de produção da tela, podemos lançar certos questionamentos que nos auxiliam a compreender o trabalho do pintor. Ademais, outro fator contribuinte para a futura discussão é a narrativa social que ela suscita

ao nosso olhar. Segundo o historiador da arte Seymour Slive, “[os retratos] revelam não só o exterior de uma pessoa e de seu caráter, mas também algo importante sobre sua posição social, atitude e cenário. [...]” (SLIVE, 1998, p. 246). Neste caso, as escolhas do artista para representar essa família tem um forte apelo para o contexto social dos sujeitos ali retratados. Como podemos observar também na obra intitulada *Família* (Figura 152) de Candido Portinari.

**Figura 152** – *Família* (1935), de Candido Portinari



Fonte: Projeto Portinari (Rio de Janeiro, RJ)

Consideramos, sobretudo, a função que o registro visual de cenas familiares geralmente estavam atreladas. Uma função recorrente era “a valorização das virtudes familiares em um contexto doméstico para a observação da própria família” (GOMES, 2016, p. 120) ou, poderíamos acrescentar, para a observação de um público e objetivo mais amplo, como é o caso de retratos de famílias de elite e da realeza.

Neste contexto, a obra de Tobias – assim como a de Portinari – estava oferecendo um contraponto àquelas imagens de famílias em suas casas cheia de decoração, ócio e divertimentos. Os artistas demonstraram cenas de famílias mais comuns, que enfrentavam o sistema público de acesso à saúde, no caso da obra de Tobias, ou no caso da obra de Portinari, à moradia. Muito importante ressaltar que na imagem de Tobias todas as figuras estão calçadas e razoavelmente vestidas. De modo que há dignidade na representação, embora

tenham, possivelmente, passado a madrugada ali nas escadarias do hospital à espera de atendimento.

De todo modo, em ambas as obras, nós percebemos o papel central da figura materna. Este último atua também na nossa chave de leitura em relação à orientação imagética da obra de Tobias, visto que, ao analisar a sua composição, o posicionamento central da mãe na imagem faz dela o cerne de toda a obra.

### 3.6 Maternal

**Figura 153** – *Maternal*, [19?], de B. J. Tobias



Fonte: Imagem divulgada pela casa de leilão paulista James Lisboa

No mês de março de 2021, uma obra de Tobias intitulada *Maternal* (Figura 153), participou do quinto dia de leilão da casa de leilão paulista James Lisboa. Neste dia, seriam ofertadas ao lado da obra de Tobias, produções de artistas como Pedro Weingärtner, João Dutra, Iberê Camargo, Tarsila do Amaral, João Baptista da Costa, Oscar Pereira da Silva,

Dário Mecatti, Manoel Santiago e muitos outros. O estabelecimento, de grande reconhecimento no ramo, recebeu em maio do mesmo ano duas obras do Tobias que haviam sido leiloadas meses antes pela casa de leilão Francesco Budano Junior, que hoje fazem parte do acervo do MASP e já foi por nós apresentada (Figura 47 e Figura 66). Este é o único registro que temos desta produção, e não conseguimos vê-la ao vivo, apenas por reprodução.

A obra, um óleo sobre madeira, 28 cm x 20cm, traz na imagem a figura de uma mulher sentada junto a uma árvore, com uma criança encostada em suas pernas. Na figura feminina podemos ver os característicos lenço e blusa predominantemente brancos da produção de Tobias. A mulher negra veste na parte inferior uma saia vermelha comprida, e o branco do lenço e da blusa de manga comprida possui interferências cromáticas de um verde. Parece trazer preso à sua cintura um acessório em tom escuro, mas não conseguimos identificar. Seu braço direito está dobrado e a mão visível apoiada na própria perna direita. Tem o rosto voltado para algo à sua frente, mas pelo ângulo escolhido pelo artista nos é percebida no retrato em três-quartos. Um pouco do seu cabelo escapa do lenço, na altura da orelha e no meio de sua testa, deixando-nos entrever o que possivelmente pode ser uma franja. Da sua pele negra, o que podemos ver é a mão apoiada na perna e a região do busto. Tem o rosto resoluto, os lábios carnudos e o nariz protuberante. Apenas seu olho direito nos é apresentado, estando o esquerdo envolto pela sombra, não sendo mais que um borrão.

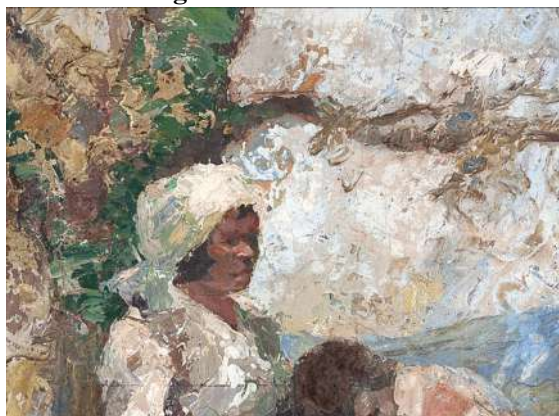
A criança, que consideramos ser um menino, tem o corpo bastante curvado, todo apoiado na mãe. Tratamos aqui como mãe-filho, mas sabemos que a palavra e a relação maternal, vai além daquela estabelecida entre progenitora e prole. Com uma veste predominantemente branca, mas com manchas de vermelho, o menino tem o rosto voltado para baixo, como se apoiado no braço esquerdo da mãe. Diminuto e muito disforme, sua figura é quase consumida pela fatura da tela. Seu braço esquerdo se choca com a saia da mãe, criando mesmo uma erupção conflituosa na junção entre um e outro. Como se explodisse sua fisicalidade marrom no vermelho da veste da genitora. Diferente do embate que a mão da criança tem com a saia da mulher, a cabeça do menino se mescla com o centro do corpo dela de uma forma que é difícil distinguir onde termina um e começa o outro. A figura da criança parece, por fim, estar acoplada à da mulher.

Da mesma maneira que entre a criança e a mãe há uma relação muito carregada, assim também é a relação entre as figuras representadas e o seu entorno. O cenário, um tanto idílico, é composto pela árvore que ocupa a parte esquerda da tela, o céu branco e uma faixa azul que separa a figura da criança e o céu branco. A árvore (Figura 153a), mais tronco que folhas, serve de apoio para as costas da figura feminina, majoritariamente marrom, possui



alguns feixes de verde – a partir da altura do ombro da mulher estendendo-se até o final da tela – e de um bege. Pelo galho que se ramifica e encaminha nosso olhar para o céu, assim pela relação proposta entre verde e bege, poderíamos supor tratar-se de uma época mais outonal. O azul poderia se tratar do mar ou céu, mas não sabemos. Na composição chama ainda nossa atenção, a parte inferior da tela (Figura 153b), mantendo a linha interpretativa a partir das cores e sua relação com a estação do ano, o bege que se revolta poderia ser representativo das folhas da árvore se acumulando no chão.

**Figura 153a** – detalhe



**Figura 153b** – detalhe



A materialidade da tinta salta aos nossos olhos e dá todo o tom da fatura da obra. Considerando a materialidade e a aplicabilidade desta obra, julgamos os efeitos que ela causa em nós, refletindo portanto, a relação do observador com a obra. A técnica de espaturamento confere tridimensionalidade à obra. Uma materialidade próxima daquela observada na tela sem título (Figura 120) e em ambas as telas vemos como essa rugosidade dramatiza a representação. Porém, em *Maternal*, ela implica ainda maior tempo de observação. Ela demanda do espectador atenção. Mais do que isso, ela confere à obra uma sentimentalidade particular, que nos remete à sua verdade pictórica. Como se construísse o sensorio comum de uma vida, a partir da multiplicidade e heterogeneidade do visual, justapondo todos os elementos – pigmentação, desenho, composição, objetos, ferramentas – numa relação que abolisse não os corpos, mas toda uma temporalidade. De fato, apesar de nossa sugestão de tratar-se do outono, não sabemos quando se deu ou dará este outono. Nada nos permite fixar uma temporalidade nesta obra. Ela tem em si passado, presente e futuro, sem se ater a um ou outro.

Algumas características na obra a aproximam da estética impressionista. Como por exemplo a contaminação de cores. Entre o verde da árvore e o lenço branco da mulher, podemos ver como há entre as cores a propagação de um ao outro. Também nas vestes da



criança, vemos o vermelho da saia e o azul do céu-mar, se misturando e rompendo a pureza do branco. Essa contaminação das cores, em muito é justificada por outra característica presente na obra que a aproxima do preceito impressionista: abolição do contorno. Conforme vemos nos detalhes da imagem, não há entre as representações uma delimitação racional, fixa, ela é apenas sugerida, e ao mesmo tempo, revogada.

Tobias parece mesmo percorrer estilemas a fim de tecer a qualidade pictórica que ele procura apresentar-nos. Apresentando esta cena por meio da tinta e da técnica, o pintor brinca com a noção de autonomia da forma, tão cara à autores como Adorno e Marcuse. Ela evidencia o conflito inerente ao próprio fazer artístico. Penetra o campo da imaginação, deixando-nos entrever na conjunção de sua materialidade e visualidade, as narrativas que ela permite.

Aponta por fim, para nossa sentimentalidade. *Maternal* é irreduzível a qualquer chave interpretativa. Ela não se fecha. Pelo contrário, se expande dentro de si mesma. Possui de fato, uma força que transgride nosso olhar, nossa maneira de vê-la. Seu convite ao observador não é ao Logos – isto é, conceituá-la, defini-la, encerrá-la – e sim ao Pathos, à afetar-nos. Anseia trazer o observador para os movimentos que propõe internamente, entre ela e sua própria existência, mas também entre ela e nosso olhar. Quer ser vista. Quer ser viva. Quer ser experimentada.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer desta investigação, perscrutamos aspectos da trajetória de B. J. Tobias e as particularidades de sua produção retratística. Pudemos perceber que o artista, mesmo partindo de sua formação não formal, alcançou certo reconhecimento com suas atividades pictóricas, principalmente a partir da validação dos seus pares, da sua participação nos Salões Paulistas de Belas Artes e pela sua presença constante nas mais tradicionais casas de leilão paulista na atualidade.

Ainda que não tenhamos conseguido determinar aspectos biográficos básicos – como data precisa de nascimento e morte, nome dos genitores, extensão familiar, causa da morte – conseguimos, a partir dos jornais da época, dos rastros de sua produção no circuito artístico do período, bem com de suas obras, compreender um pouco mais deste artista. O pintor produziu durante a vida inteira e essa produção ainda não está acessível a nós de maneira integral, especialmente por encontrar-se grande parte em coleção privada. Sobre este aspecto, percebemos que a iniciativa de Emanuel Araújo foi fundamental para que mais obras do artista viessem a público.

Logramos mapear aspectos gerais da produção do pintor, assim como apontar sua inserção no contexto artístico da época em que viveu. Entendendo o modo como Tobias circulou nesses ambientes paulistas do início do século XX, sendo um dos poucos negros a realizar tal fato. Mesmo sendo poucos os indícios documentais que foram precisos acerca de suas atividades, é inegável que o pintor soube articular as ferramentas que tinha disponível, tendo compreendido bem o funcionamento do sistema de arte do período, inserindo-se neste circuito e vivendo quase meio século produzindo. Subsistindo basicamente dessa produção. Os dados levantados no decorrer da investigação atestam a intensidade de sua atividade através da vastidão de sua produção.

Caminhando constantemente entre os principais gêneros do período, retratos e paisagens, realizou também pinturas de naturezas mortas e flores, aproximando-se assim de gêneros tão caros às suas sociabilidades. Sua produção apresenta variedade de técnicas e suportes. O presente levantamento evidencia a necessidade de trabalhos que estudem as obras de Tobias em seus pormenores, tecendo diálogo com a fortuna crítica, a fim de torná-las ainda mais profícuas. A ênfase na sua produção de retratos mostrou-se pertinente por alargar, ainda que pontualmente, nosso conhecimento sobre esse recorte das realizações pictóricas do artista. Na medida em que propusemos voltar nosso olhar e atenção para tais retratos, de maneira diligente e minuciosa, apresentamos ao público informações técnicas e

interpretações possíveis sobre o trabalho retratístico do pintor, as nuances do contexto e sensibilidade de seu contemporâneo. Interpretamos as feições, disposições corporais, vestimentas, adereços, entornos etc e analisamos tais aspectos e o todo por eles compostos, seja por alguns desses aspectos, seja pelo que compoem, seja pela motivação, intento ou contexto criativo percebido nas produções.

Tais retratos de negros e negras foram partícipes de uma visualidade que não lhes era acessível. Durante muito tempo, apenas situações, fatos e feitos extraordinários compunham as representações das vivências dos afrodescendentes brasileiros. Motivações como a promoção do abolicionismo, demonstrações da força de trabalho, a destreza excepcional na execução de alguma habilidade, os pobres e desprovidos ou como meros objeto de estudo. A atividade artística encontrada nos retratos de Tobias promove uma *dissensualidade*. Isto é, um dissenso nos consensos. Se ao negro é permitido ser representado exclusivamente por algum motivo geral, como os citados anteriormente, a produção de B. J. Tobias quebra esse paradigma justamente por retratar tais sujeitos sem essas justificativas. Suas obras instituem a representação do ordinário: negros e negras representados pura e tão somente na sua individualidade, na efetuação de seu existir. Estão ali enquanto sujeitos e isso basta como motivação.

Tobias eterniza o viver comum e, com isso, amplia as subjetividades passíveis de se identificarem com seu trabalho. Em suas representações, basta ao negro ser ele mesmo e fazer o que lhe convém, sem a exigência da excepcionalidade, sem a necessidade de ir além dos demais, da lei, da expectativa e dos parâmetros da medianidade seja para o bem, seja para o mal. O pintor representa negros fazendo aquilo que até então só se justificava ser representado se feito por brancos: qualquer coisa. Benedito José Tobias garante aos negros o direito de serem representados no exercício da trivialidade e assim altera sua participação no campo de fruição do espectador acostumado a enquadrar todo e qualquer detalhe da representação do negro em alguma categoria pré-estabelecida. Um lenço na cabeça, um tecido sob os ombros, um cigarro nos lábios, acabam, por fim, instrumentalizados como renovação dos estereótipos a que tais sujeitos sempre estiveram submetidos, apenas com novas categorias e temáticas segundo as tendências de seu tempo.

Muitas interpretações escancaram uma revisão histórica onde a carga pejorativa de tais estereotipações é retirada sem que nenhum passo além desse seja dado. Ao mesmo tempo, ajudam a compor um quadro de publicização de uma prestação de contas ou de uma revisão histórica que parece atenuar apenas algumas consciências culpadas e todo um arcabouço de saber que deve muito de suas benesses atuais aos horrores perpetrados aos

negros. Assim, mesmo que tais enquadramentos fortaleçam as representações de elementos que compõem a etiologia da cultura negra ou afrodescendente, eles acabam por sobrepor os sujeitos negros ao que a cultura dominante de hoje pretende resgatar ou reaver de suas histórias como um todo que acaba por, mais uma vez, renegar as pessoas pretas ao papel de construtores sem idiossincracia. Não é o fato da presente construção referir-se ao imaginário afrodescendente ou às dívidas históricas da sociedade contemporânea com os povos negros que tornará isso diferente. A individualidade não pode ser reduzida aos catálogos que pré-determinam cada trivialidade como significando algo dentro de uma lógica que agora decidiu delegar um espaço aos negros.

Logramos ainda identificar o forte apreço que Tobias expressou às individualidades dos representados. Dotando-os de altivez, reconhecimento, dignidade, pessoalidade. O pintor buscou conferir o máximo de detalhe aos aspectos fisionômicos dos representados, ainda que tenha, concomitantemente, buscado certas incursões quanto ao próprio fazer artístico. De modo que, ao mesmo tempo em que tais retratos devem ser interpretados nesta chave do reforço de uma individualidade digna dos representados, eles também apontam para as pesquisas plástico-estéticas que o artista realizava.

As presentes considerações finais adquirem um caráter de conclusão dada a percepção oriunda da totalidade da obra retratística de Tobias. Pois, além de uma breve recapitulação que sintetiza pequenos pontos de cada etapa da pesquisa, extraímos aqui uma essência na intenção do pintor ao escolher retratar os retratados das maneiras que o fez. Assim, mais que considerações de praxe sobre o *modus operandi* e aquilo já esmiuçado nos capítulos anteriores, escolhemos encerrar o trabalho com uma conclusão que é o anúncio de tal caráter, que afirma qual é essa essência adotada nos retratos: a retratística de B. J. Tobias é um projeto-estético. Ou seja, deve ser interpretada na sua dimensão política e artística. Política pois tais retratos são altamente subversivos na medida em que a representação de pessoas negras em tal modalidade e maneiras não era consensual e, assim, sua produção quebra as regras ditas e não ditas da representatividade de negros e negras, lançando-se na contramão da fortuna crítica dessa visualidade. Artística pois, para além da própria mídia que tal projeto ou pretexto se dá, o pintor exibiu uma preocupação com a ordem da fatura das obras, comunicando suas experimentações e, a partir desses estudos, conferindo aos representados novas particularidades.

Em suma, os negros na sua *trivialidade do existir* e os modos de enunciação dessa visualidade são os dois operadores na produção retratística de Tobias, entendida enquanto um projeto-estético.

## REFERÊNCIAS

### Artigos, dissertações, teses e livros

- ADVERSE, Angelica Oliveira. Dandismo: notas sobre distinção e dessemelhança. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 31, n.2, p. 105-127, maio/ago. 2018 – pp. 105-127
- ALMEIDA, Débora Elise de. A pintura de retrato na Sociedade Paulistana e sua importância para a História da Arte no Brasil. **XIV EHA - Encontro de História da Arte** — UNICAMP, 2019, pp.418-429
- ALMEIDA, Marina Barbosa De. **As mulatas de Di Cavalcanti: representação racial e de gênero na construção da identidade brasileira (1920 e 1930)**. Dissertação (mestrado) de História, ao Departamento de História do Setor de Ciências, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2007.
- ALVES, Caroline Farias. **Arte, Gênero E Sociabilidade: Nair De Teffé, A Brasileira Retrutada Por Georgina De Albuquerque**. Dissertação (mestrado) de História, do Departamento de História da Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2019
- ALVES, Caroline Farias. Notas Sobre A Representação Escultórica Da Mulher Negra E A Construção De Uma Alegoria Social. **Revista Ars Historica**, no14, Jan/Jun 2017, p. 257-266
- AMANCIO, Kleber Antonio de Oliveira. **Reflexões sobre a pintura de Arthur Timotheo da Costa**. São Paulo: USP, 2015 (Tese de Doutorado).
- ARASSE, Daniel. **Nada se vê: seis ensaios sobre pintura**. São Paulo: Editora 34, 2019
- ARAUJO, Emanuel.(org). **A mão afro- brasileira**. São Paulo: Tenenge, 1988
- ARAUJO, Emanuel.(org). **Museu Afro Brasil: um conceito em perspectiva**. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2006.
- ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família** / Philippe Ariès ; tradução de Dora Flaksman. - 2.ed. - [Reimpr.]. - Rio de Janeiro : LTC, 2014.
- ASTURIAN, Marcos Jovino. História e biografia: apontamentos teóricos e metodológicos. In **Revista Semina**, Passo Fundo, v. 14, n. 2, p. 158-175, 2015

- BAMONTE, Joedy Luciana Barros Marins. A Identidade da Mulher Negra na Obra de Rosana Paulino: Considerações sobre o Retrato e a Formação da Arte Brasileira. **17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Panorama da Pesquisa em Artes Visuais** – 19 a 23 de agosto de 2008 – Florianópolis, pp. 286-297, 2008.
- BARATA, Rita Barradas. Cem anos de endemias e epidemias. **Ciência e Saúde coletiva**, 5(2), 2000, p.333-345.
- BARROS, Regina Teixeira de. **Projeto São Paulo Arte e Memória: Benedito José Tobias**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007
- BARTHES, Roland. O efeito de real. In: **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira.
- BASTIDE, Roger. **Estudos afro-brasileiros**. São Paulo: perspectiva, 1973.
- BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006
- Baxter, William & Wendt, Jeremy & Lin, Ming. (2004). **IMPASTo: a realistic, interactive model for paint**. 10.1145/987657.987665.
- BENACHIO, Ana Laura; BECK, Diego Eridson; COSTA, Rafael Machado; VARGAS, Rosane. Considerações sobre a representação do negro na arte do Brasil, 1850-1950. **19&20**, Riode Janeiro, v. IX, n. 1, jan./jun. 2014. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/obras/negro\\_representacoes.htm](http://www.dezenovevinte.net/obras/negro_representacoes.htm)>.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- BERNARDES, J.A.C. Retrato de um desconhecido: ou o hábito da obscuridade. **Metamorfoses**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 3, p.108-110, 2019. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/metamorfoses/article/view/48461/26159>>.
- BILAC, Maria Beatriz Bianchini. Elites e retratos: um estudo sobre as galerias de honra das misericórdias de São Paulo e Santos. **ACERVO**, Rio de Janeiro, v. 27, nº 1, p. 333-348, Jan./Jun. 2014.



BITTENCOURT, Renata. Modos de Negra e Modos de Branca: o retrato da baiana e a imagem da mulher negra na arte do século XIX. In: **Encontro de História da Arte**, 2., 2006. Atas [...]. Campinas: Unicamp, p. 78-89, 2006.

BITTENCOURT, Renata. **Um dandi negro: o retrato de Arthur Timótheo da Costa de Carlos Chambelland**. Tese (doutorado) em História, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2015.

BITTENCOURT, Renata. Feminismo, arte e a representação da mulher negra. **Revista Museologia & Interdisciplinaridade**, v. 7, p. 237-251, 2018

BOWNESS, Alain. **The Condition of Success. How Modern Artists Rises to Fame**. Nova Iorque: Thames and Hudson, 1989.

BRAGA, Theodoro. **Artistas Pintores no Brasil**. São Paulo Editora S.A., 1942

BRANCATO, João Victor Rossetti. “Almeida Júnior, jamais caipira”. In: **Atas do XII Encontro de História da Arte**. Campinas: IFCH/Unicamp, 2017. Disponível em: <<https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2017/Joao%20Victor%20Rossetti%20Brancato.pdf>>.

BRANCATO, João Victor Rossetti. **A Crítica De Arte De Adalberto Mattos (1888-1966): Princípios, referências e juízos sobre a pintura**. Dissertação (mestrado) em História. Programa de Pós-graduação em História - Universidade Federal de Juiz de Fora, 2018

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica**. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

CARDOSO, Rafael. The Problem of Race in Brazilian Painting, c. 1850–1920. In **Art History**, Volume 38, Issue 3, Jun. 2015, pp. 488–511

CARMO, Íris Nery. Entre sinhás, mucamas, iaiázinhas e amas de leite: mulheres negras e brancas na sociedade brasileira do século XIX e início do XX. **Revista Senso Comum**, nº 2, 2012, p. 108-123

CAVALCANTI, Ana M. T. "A imagem do artista: os casos de Antonio Parreiras e Eliseu Visconti". In: PITTA, Fernanda. (Org.). **Trabalho de artista: imagem e autoimagem (1826-1929)**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, p. 51-57, 2019.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Algo além do moderno: a mulher negra na pintura brasileira no início do século XX. **19&20**, Rio de Janeiro, v. IV, n. 2, abr. 2009. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/obras/obras\\_maraliz.htm](http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_maraliz.htm)>.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Negros em espaços brancos três quadros, uma só história. **NAVA**, v.2, n.1, jul./dez. 2016, p.166-182

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Retratos de grupos de artistas no Brasil: as obras de Arthur Timótheo da Costa e Angelo Bigi. **MODOS. Revista de História da Arte**. Campinas, v. 3, n. 2, p. 103-124, mai. 2019.

COLI, Jorge. **O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX**. Cosac Naify, São Paulo, 2010.

CONDURU, Roberto. **Arte Afro-Brasileira**. C/Arte, Belo Horizonte, 2007.

COOKS, Bridget R. **Exhibiting blackness: African Americans and the American art museum**. Amherst: University of Massachusetts Press, 2011

COSTA, Cristina. **A imagem da mulher: um estudo de arte brasileira**. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2002.

COSTA, Naiany de Araujo Santos. **Autorretratos de septuagenários: Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo no Museu Mariano Procópio**. Dissertação (mestrado) em História. Programa de Pós-graduação em História - Universidade Federal de Juiz de Fora, 2021

D'HORTA Vera. Segall e o Bananal. In: PALHARES, Taisa (ORG.). **Arte Brasileira Na Pinacoteca Do Estado De São Paulo Do Século XIX aos anos 1940**. São Paulo: Cosac Naif/Imprensa Oficial/Pinacoteca, 2009, p. 166-177

DE PAULA, Nathalia Azevedo. **Fascinação, de Pedro Peres A representação da desigualdade racial na infância no cenário artístico pós-abolição**. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação em História da Arte) – Universidade Federal de São Paulo, 2021.

DIAS, Elaine. Os retratos de Maria Isabel e Maria Francisca de Bragança, de Nicolas-Antoine Taunay. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. N. Sér. v.19. n.2. p. 11-43. jul.- dez. 2011

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte**. São Paulo: Editora 34, 2013

DIDI-HUBERMAN, GEORGES. **O Que Vemos, O Que Nos Olha**. São Paulo: Editora 34, 2010

DOSSE, François. A biografia à prova da identidade narrativa. **Revista Escritas do Tempo** – v. 2, n. 4, p. 7-36, mar-jun/2020

DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

FABBRINI, Ricardo. Muralha de Pintura: Frenhofer e Bergotte. In. **Estética em perspectiva**. Org. Cíntia Vieira da Silva. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019

FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004

FEIJÓ, Janaína. Mães solo no mercado de trabalho. **BLOG DO IBRE**. 12 maio 2023. Disponível em: <https://blogdoibre.fgv.br/posts/maes-solo-no-mercado-de-trabalho>

FERREIRA, Maria Cláudia Cardoso. Espaços de sociabilidade e ações anti-racismo no cotidiano das elites negras na cidade de São Paulo busca por projeção individual e legitimidade de grupo (1900-1940). **Revista Mosaico** – Volume 2 – Número 3, 2010 ,p. 40-57

GOMES, Natália Cristina de Aquino. Cena de família de Adolfo Augusto Pinto: Um estudo sobre o retrato coletivo de Almeida Júnior. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação em História da Arte) - Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2016, 225 f.

GUEDES, Lino. **Negro preto cor da noite**. São Paulo: Cruzeiro do Sul, 1936

JESUS, Carolina de Jesus. **Quarto de despejo: diário de uma favelada**. 10. ed. - São Paulo : Ática, 2014.

KANT, Immanuel. **Observações Sobre o Sentimento do Belo e do Sublime: Ensaio Sobre as Doenças Mentais**. Portugal: 70 Edições, 2012

KOSSOY, Boris. **O Olhar Europeu: O Negro Na Iconografia Brasileira Do Século XIX.**

São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994

LEAL, Maria das Graças de Andrade. Verbete Manuel Querino. **Dicionário Manuel**

**Querino de arte na Bahia** / Org. Luiz Alberto Ribeiro Freire, Maria Hermínia Oliveira

Hernandez. – Salvador: EBA-UFBA, CAHL-UFRB, 2014. Acesso através de [http:](http://www.dicionario.belasartes.ufba.br)

[www.dicionario.belasartes.ufba.br](http://www.dicionario.belasartes.ufba.br)

LEITE, José Roberto Teixeira. **Os pintores negros do Oitocento.** São Paulo : MWM, 1988

LEMOS, Carlos. Ambientação ilusória. In: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (Org.).

**Retratos quase inocentes.** São Paulo: Nobel, 1983, p. 53

LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In. **Usos & abusos da história oral/** Janaína Amado e

Marieta de Moraes Ferreira, coordenadoras. - 8. ed. - Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

LIMA, Heloisa. A presença negra nas telas: visita às exposições do circuito da Academia Imperial de Belas Artes na década de 1880. **19&20**, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008.

Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/obras/obras\\_negros.htm](http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_negros.htm)>.

LODY, Raul. **O negro no museu brasileiro: construindo identidades.** São Paulo: Bertrand Brasil, 2005.

LOUZADA, Julio. **Artes Plásticas: seus mercados : seus leilões.** São Paulo: J. Louzada, 1984

MANDARINO, Ana Cristina de S. As imagens dos negros: dos museus à sala de aula. In:

PINHEIRO, Aurea da Paz, PELEGRINI, Sandra C. A. (Org.) **Tempo, Memória e**

**Patrimônio Cultural.** Teresina: EDUFPI, 2010.

MANZO, Narciza. **Opúsculo.** Disponível em

<https://jaraguasp.blogspot.com/2017/04/revela-opusculo-narciza-manzo.html>. Acesso em 09 jun. 2022.

MARINO, Nara Petean. O ‘Retrato Do Intrépido Marinheiro Simão’ E As Possibilidades De Representação Do Negro Na Arte Do Século XIX. **IX EHA - ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE** - UNICAMP 2013, p. 287-294

MICELI, Sergio. **Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-40)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996

MORALES DE LOS RIOS FILHOS, Adolfo. **O Ensino Artístico: Subsídio para sua História**. Rio de Janeiro, s.c.p., 1938

MUNANGA, Kabengele. **Redescutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**. Editora Vozes, Petrópolis, 1999.

NASCIMENTO, Ana Paula. São Paulo: meio artístico e as exposições (1895-1929). **Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República** - Tomo 2. / Organização Arthur Valle, Camila Dazzi. - Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010.

NETO, Hélio Santos Menezes. **Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira**. Dissertação de mestrado. Programa de Pós- Graduação em Antropologia Social. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo (USP). São Paulo. 2018. 234p.

NÓBREGA, José Claudino da. **Memórias De Um Viajante Antiquário**. São Paulo: Editora Raizes, 1984, p.183-184

NOCHLIN, Linda. From the Archives: Linda Nochlin on Black Man. 1995. **Art Media**, 2017. Disponível em:  
<https://www.artnews.com/art-in-america/features/from-the-archive-linda-nochlin-on-black-male-63243/> . Acesso em abril de 2023.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. A representação do negro em sociedades escravocratas das Américas: história, literatura e artes visuais. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 28, n. 4, p. 47-63, 2018

PEREIRA, Bergman de Paula. De escravas a empregadas domésticas - A dimensão social e o "lugar" das mulheres negras no pós-abolição.. São Paulo: **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História**, 2011

PERUTTI, Daniela Carolina. Considerações Sobre a Representação do Negro na Obra de Almeida Júnior. **Perspectivas**, São Paulo, v. 37, p. 65-85, jan.jun. 2010

PRIORE, Mary Del. Biografia: quando o indivíduo encontra a história. In. **Topoi**, v. 10, n. 19, , p. 7-16, jul.-dez/2009

- RANCIERE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009
- RIBEIRO, Carla Brito Sousa. **Que "Afro" é esse no Afro Brasil?: A concepção curatorial no Museu Afro Brasil - Parque Ibirapuera, São Paulo/SP**. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Florianópolis, 2018
- RODRIGUES, Paulo Sérgio Ferreira; FILHO, Ulysses Rodrigues da Silva. **Carnaval Paulistano: a evolução de uma festa popular**. Trabalho de Conclusão de Curso de graduação em Turismo, Faculdade Associada Brasil, São Paulo, 2008
- RODRIGUES, Rodrigo Vicente. "Os italianos "brasiliani": a atuação de imigrantes nas dinâmicas artísticas brasileiras , no século XX , a partir da crítica de Mário Pedrosa". In.: **Revista de História da Arte e da Cultura** | Campinas SP, v.2, n.1, p.134-156, jan-jun 2021.
- ROSSI, Mirian Silva. A gênese do campo artístico paulistano: entre vanguarda e tradição. **sÆculum - Revista de História**, [28]; João Pessoa, jan./jun. 2013, p.195-210
- SANSONE, Livio. **Negritude sem etnicidade : o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil**. Salvador : Edufba ; Pallas, 2003
- SANTOS, Jocélio Teles dos. **O poder da cultura e a cultura no poder: a disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2005
- SANTOS, M. S. dos. O afro nas artes visuais : conceituação e abordagem em livros escolares de Arte, História e Cultura afro-brasileira e Indígena. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 6, n. 1, p. 51–81, jan. 2022
- SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos. **A construção da identidade afrodescendente por meio das artes visuais contemporâneas: estudos de produções e de poéticas**. Tese (Doutorado em Artes), Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho", Instituto de Artes. São Paulo, 2016
- SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos. "A pálida História das Artes Visuais no Brasil: onde estamos negras e negros?" In. **Revista GEARTE**, Porto Alegre, v. 6, n. 2, pp. 341-368, maio/ago, 2019.



SCHWARCZ, Lilia. “Moderna República velha: um outro ano de 1922”. In. **Revista IEB**, São Paulo, n. 55, pp. 59-88, 2012.

SEELINGER, Heloisa (Heloisa Seelinger). **Helios e Vaninha**. Rio de Janeiro, 13 nov. 2021. Facebook: Heloisa.Seelinger. Disponível em: [https://www.facebook.com/story.php?story\\_fbid=1423356658058852&id=100011535934549&scmts=scwspstd](https://www.facebook.com/story.php?story_fbid=1423356658058852&id=100011535934549&scmts=scwspstd). Acesso em 30 nov. 2021

SILVA, A. da and LIMA, K. C. de Pelo direito de envelhecer: racismo e população negra [online]. SciELO em **Perspectiva: Humanas**, 2020 [viewed 05 June 2023]. Available from: <https://humanas.blog.scielo.org/blog/2020/06/24/pelo-direito-de-envelhecer-racismo-e-populacao-negra/>

SILVA, Claudinei Roberto da. Quem reagiu está vivo. In: CHIARELLI, Tadeu. **TERRITÓRIOS: artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2016.

SILVA, Francilene Brito da. **Imagens de mulheres e crianças afrodiáspóricas: narrativas piauienses para além do museu brasileiro**. 2017. 200 f. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017

SILVA, Mario Altenfelder e. Assistência à infância em São Paulo. In: **São Paulo em Quatro Séculos**. 2o vol. IV Centenário da fundação da cidade de São Paulo. São Paulo: Tip. Ideal, 1954, p.210-211.

SILVA, Sheila Alice Gomes da; ESTEVES, Felipe Eugênio de Leão. Modernidade para quem?: o negro e a urbe paulistana. In. **Oficina do Historiador**, Porto Alegre, EDIPUCRS, v. 11, n. 1, pp. 5-20, jan./jun, 2018.

SILVESTRE, Nelci Alves Coelho. Os Retirantes em Vidas Secas (1938), as Vidas Secas em Os Retirantes (1944). **Interfaces**, vol. 6 n. 2 (dezembro 2015), p. 63-71

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Mulheres Modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira**. Tese de Livre Docência em Sociologia da Arte, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 2018.

SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes Von. **Branços e Negros no Carnaval Popular Paulistano\_ 1914 - 1988**. Tese de Doutorado, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo, 1999.

SLIVE, Seymour. **Pintura holandesa 1600-1800**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

SOARES, Cleber. **Assis Horta: um fotógrafo popular**. Juiz de Fora, MG: FUNALFA, 2021

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira**. Bertrand Brasil, 1995, 9ªed.

SOUZA, Simone de Oliveira. **Irmãos Timotheo da Costa: Estudo da Coleção do Museu Afro Brasil** / Simone de Oliveira Souza. – Guarulhos, 2020. 334 f. Dissertação (mestrado em História da Arte) - Guarulhos: Universidade Federal de São Paulo. Escola de Filosofia, Letras e Humanas, Programa de Pós- Graduação em História da Arte, 2020.

STURGIS, Alexander.; CLAYSON, Hollins. et. al. **Compreender A Pintura: a arte analisada e explicada por temas**. Lisboa: Editorial, 2002.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. **Pintores paisagistas: São Paulo 1890 - 1920**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2002.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. "O paisagismo: contribuições italianas à visão brasileira". In.: R. **Italianística**, ano III, nº 3, p.93-101, 1995.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. **Pedro Alexandrino**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

TARASANTCHI, Ruth. Benedito José Tobias In. ARAUJO, Marcelo Mattos; FIALDINI, Romulo (orgs.). **Pinacoteca 100 anos: destaques do acervo**. São Paulo: Prêmio, 2005, p.152

TEDESCO, João Carlos. Memórias em batalhas: dimensão política da memória. In. **Cadernos do CEOM** - Ano 25, n. 34, p. 15-44, 2012.

TIEDE, Livia Maria. **Sob suspeita negros, pretos e homens de cor em São Paulo no início do século XX**. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2006

VALLE, Arthur, Carnaval nas artes plásticas do Rio de Janeiro do início do século XX: uma análise de Baile à fantasia de Rodolpho Chambelland. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v.7, n.2, p. 259-271, nov. 2010.

VALLE, Arthur. A teoria da expressão de Humbert de Superville e sua recepção no meio artístico fluminense do início do Século XX. **19&20**, Rio de Janeiro, v. IV, n. 4, out. 2009.

VALLE, Arthur. Helios Seelinger, um pintor 'salteado'. **19&20**. Revista eletrônica. Volume I, n. 2, agosto de 2006. Disponível em:

<[http://www.dezenovevinte.net/artistas/artistas\\_hs.htm](http://www.dezenovevinte.net/artistas/artistas_hs.htm)>. Acesso em 14 jul. 2022.

VIANA, Morgana Souza. **Anita Malfatti retratista : viver de arte na São Paulo dos anos 1930-1940**. São Paulo, 2020. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras. Área de concentração: Estudos Brasileiros. Linha de pesquisa: Brasil: a realidade da criação, a criação da realidade.

VINHAS, Wagner. Colonialidade e política do esquecimento. In. **Revista de Teoria da História**, vol. 22, n. 02. dez. p.204-226, Universidade Federal de Goiás, p. 212-213, 2019.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências**. Organização Leopoldo Waizbort. Tradução Lenin Bicudo Barbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015

WEST, Shearer. **Portraiture**. Oxford: Oxford University, 2004.

WILLIAMS, Leah. How Hollywood Whitewashed the Old West. **The Atlantic**, Boston, n. 10, out 2016. Disponível em:

<<https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2016/10/how-the-west-was-lost/502850/>>. Acesso em: 10 abr. 2023

## Vídeos

BLOGS&DOCS. Entrevista a Pedro Costa. Youtube, 27 jun. 2007. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=7fkPvTCXADY> . Acesso em 19 abr. 2023.

FARIAS, Joyce. MASP PALESTRAS | RETRATO E AUTORIA: UMA LEITURA DA PRODUÇÃO DE BENEDITO JOSÉ TOBIAS com JOYCE FARIA. Youtube, 21 mai. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HX5YG46YPXg&t=3645s> . Acesso em 06 fev 2023

### **Jornais e periódicos**

A Folha (Rio Preto, SP)

A Gazeta (SP)

Correio Paulistano (SP)

Correio de S. Paulo (SP)

Diário de S. Paulo (SP)

Diário Popular (SP)