



O AUTORRETRATO DE WILSON TIBÉRIO

Kleber Antonio de Oliveira Amancio¹

Toda obra de arte tem uma estrutura intuitiva, e isso significa um caráter de racionalidade. Cada elemento isolado deve ser sendo como parte de um todo abrangente. Se mudarmos uma palavra, uma tônica ou um ritmo de um poema lírico, correremos o risco de destruir o seu tom e encanto específicos. A arte não está acorrentada à racionalidade das coisas ou eventos.²

I.

A historiografia que se ocupa do pós-abolição no Brasil e nas Américas tem discutido, ao longo das últimas décadas, as consequências, os desdobramentos e significados assumidos por esse evento em suas respectivas sociedades. De forma geral há uma ênfase na necessidade de se compreender as transformações sociais; as interações entre os diversos agentes, o racismo, os processos de *gentrification* e uma infinidade de outros temas, complementares a esses.³ Isso nos permite, por um lado, avaliar que, deveras, a discussão tem avançado de maneira significativa; a ideia de uma “transição” entre dois mundos díspares, definitivamente, perdeu o viço. Essa cedeu terreno a constantes exercícios de investigação das contingentes formas de exclusão, dos estratagemas elaborados pelas classes dominantes – a fim de perpetuar sua posição – assim como os modos que os ex-escravos, ex-libertos e seus descendentes lidavam com essas dificuldades; suas estratégias de sobrevivência; os significados atribuídos à liberdade, as posturas que adotavam diante do racismo e do preconceito ou ainda como se constituíam suas eventuais redes de sociabilidade. Resumindo-se o imbróglio, presenciamos a politização do cotidiano.⁴

Porém, há outras questões que não foram respondidas de forma satisfatória. Questões que são igualmente importantes e elucidarias sobre o período. São necessárias para exercermos um juízo

¹ Doutorando em História Social (USP). Essa pesquisa é financiada pela Fapesp.

² CASSIRER, Ernest. *Ensaio sobre o homem*. Introdução a uma filosofia da cultura humana. São Paulo: Martins Fontes, 2012. p.273.

³ Vide, entre muitos outros: AZEVEDO, Célia Marinho. *Onda Negra, Medo Branco*: O negro no imaginário das elites. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987; MACHADO, Maria Helena Pereira de Toledo. *O plano e o pânico*, os movimentos sociais na década da abolição. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; São Paulo: EDUSP, 1994; FRAGA FILHO, Walter da Silva, *Encruzilhadas da Liberdade*: histórias de escravos e libertos na Bahia (1870-1910). Campinas: Editora da UNICAMP, 2006.

⁴ DIAS, Maria Odila Leite da Silva. Hermenêutica do cotidiano na historiografia contemporânea. *Projeto História*. São Paulo, nº17, novembro, 1998. pp.223-258.



mais complexo acerca desses sujeitos. Afinal o que pensavam a respeito desse evento? Como processavam essas transformações, que habitualmente chamamos de “modernidade”? Quais aspirações cultivavam, para além das questões de ordem material? Ou ainda, em que medida *serem* negros, nesse exato contexto, poderia entusiasmar seus olhares não apenas a temas atinentes às relações raciais ou de classe, mas a respeito da vivência pertencente a outros domínios de sua vida social?

Esse breve artigo atenta às indagações supracitadas. Em especial ao último tópico. Estou interessado em notar em que medida *ser* negro informa e forma visões de mundo. Pretendo fazê-lo por meio de uma obra de arte. Daí justifica-se a epígrafe. Consistirá de uma atividade microscópica: a análise de um quadro. Reporto-me, no caso, ao autorretrato que o pintor Wilson Tibério produziu na década de 1940 (Fig.1).



Fig. 1 - Wilson Tibério. *Autorretrato*. Óleo s/tela. 100 x 80 cm. 1941. Acervo Artístico da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes da UFRGS. Porto Alegre.



Não se trata, nesse caso, de uma pesquisa desenvolvida propriamente sobre esse artista. Cheguei a seu nome como desenrolar de outra investigação e a prática do presente exercício visa chamar a atenção para as potencialidades dos documentos visuais como fonte de pesquisa. Admito que a decisão possa ocasionar certa estranheza aos leitores. Suponho que (ao menos parte deles) esteja a se perguntar: porque uma pintura seria um instrumento adequado para se discutir esse tipo de assunto? Porque esse artista e não outro? O que me leva a essa tela mais precisamente?

Wilson Tibério foi um pintor gaúcho. Nasceu em Porto Alegre em 1923 e morreu em Paris, no ano de 2005. Frequentou a Escola Nacional de Belas Artes, onde se formou artista, e viveu fora do Brasil desde a década de 1940; primeiramente como bolsista dessa instituição e mais adiante como artista estabelecido sustinha-se por essa via, expondo em mostras como a que ocorreu na Galerie Henri Tronchet em 1951 (juntamente com Picasso), ou ainda a que aconteceu na Galerie Cecile B. (nesse caso já entre os anos de 1998 e 1999).⁵ Mas certamente o que me leva a seu nome é o fato de que era negro. Como tantos outros negros pintores que passaram pela ENBA.⁶

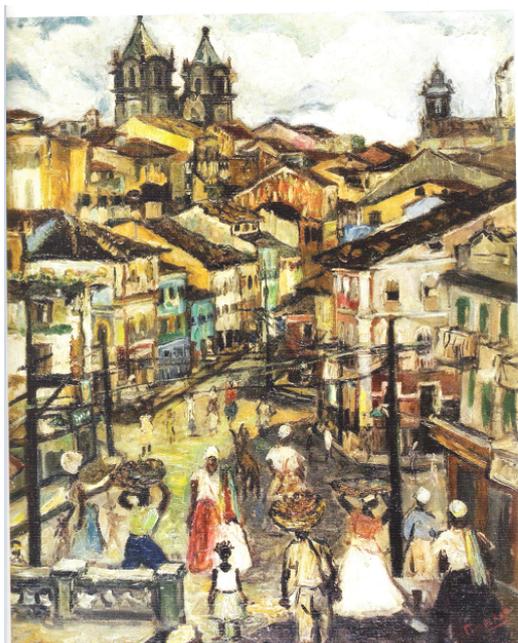


Fig. 2 - Wilson Tibério. *Sem título*. Óleo s/tela. 96 x 79 cm. Sem data. Museu Afro Brasil. São Paulo.

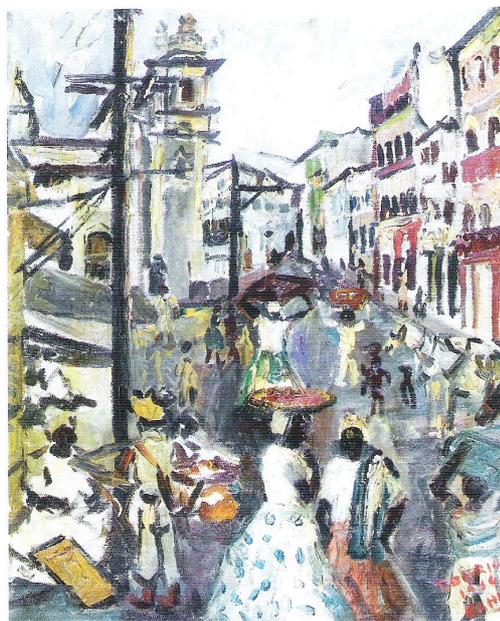


Fig. 3 - Wilson Tibério. *Sem título*. Óleo s/tela. 80 x 69 cm. 1946. Museu Afro Brasil. São Paulo.

⁵ *O Museu Afro Brasil*. São Paulo: Banco Safra, 2010. p.202.

⁶ Pintores como Emanuel Zamor, Estevão Silva, Arthur Timotheo da Costa, João Timotheo da Costa, Firmino Monteiro, Horácio Hora, Rafael Pinto Bandeira, entre outros. Cf. ARAUJO, Emannel (org.). *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e Histórica*. 2ª Ed. Revista e Ampliada. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Museu Afro-Brasil, 2010.



Cabe ainda mencionar que, a despeito de sua *sui generis* trajetória de vida, não é meu intuito narrá-la, mas sim produzir uma leitura da obra mencionada. Tibério realizou várias pinturas cuja temática envolvia afro-descendentes. Seja por meio de retratos ou a representação de espaços de sociabilidade ocupados por pessoas negras (Fig.2, Fig.3). Minha ideia aqui é entender como esse pintor gaúcho, negro, que viveu a maior parte do tempo fora do de seu país natal se autorrepresentava. Para os fins desse artigo julguei essa entrada fosse uma boa estratégia, isto é que assuntos lhe pareciam pertinentes de serem abordados quando se tratar da produção de sua própria imagem.

Espera-se, deste modo, recuperar seus diálogos (ao menos parte deles), mesmo que sua experiência possa não ser representativa de um grupo social maior (posto que há diversas clivagens que não apenas a questão da “cor”).

A escolha de um tema em pintura não é atividade inocente, tampouco sua execução o seja. Tibério fazia arte num período em que essa passa por uma profunda reformulação. Embora à essa época estivesse ainda envolvido com a Academia. Me parece notório o contraste entre essa pintura, que procurarei abordar e o quadro de 1946 (Fig.3). Como nos alerta Mário Pedrosa: “A extrema complexidade da civilização moderna não permite a nenhuma atividade de ordem científica, cultural ou estética desenrolar-se no isolamento.”⁷ Nos adverte o crítico brasileiro, portanto, que uma obra de arte dá-nos a conhecer sobre muitos aspectos concernentes a esse artista e sobre a sociedade da qual fez parte. O saber plástico se constitui de maneira diferente de outras atividades humanas. Dentre outras coisas é uma forma de sobreviver politicamente no mundo. Na modernidade é marcado pela universalização do fazer. Diferente do cientista, que busca a racionalização, o artista, que nada mais é que um criador, “um ser tangido por emoções” que se expressa através de uma linguagem formal, *necessita* esquecer, despojar-se, libertar-se. A arte para sê-la efetivamente deve atingir “(...) a representação dos impulsos subjetivos em formas objetivas.”⁸ Mais do que algo pesquisável a arte é uma forma de produzir conhecimento.

Minha função aqui é tentar desvendar os significados que a combinação espacial dessas formas objetivas criam, e qual relação ela estabelece com seu meio social.

⁷ PEDROSA, Mario. Mundo em crise, home em crise, arte em crise. In *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo: Perspectiva, 1986. p.215.

⁸ PEDROSA, Mario. *Arte, Necessidade Vital*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante, 1949. p.54.



II.

Passemos a descrição do quadro. Num primeiro plano temos um homem sentado em um banco ou banqueta (posto que não há apoio para as costas). Vemo-lo de perfil. O enquadre é tal que sua volumosa figura ocupa cerca de 50% da tela e apesar disso não enxergamos nada abaixo de seu tornozelo. Sua mão esquerda está apoiada no joelho também esquerdo, já a direita segura o braço esquerdo. Num estranho malabarismo. Exibe um pincel vermelho que leva entre seu polegar e o indicador. Ele está posicionado em frente a um cavalete (suponho em cerejeira) que abriga uma tela. Suas cores acertam com o ambiente. Tanto esse quanto a parede e o jaleco do artista parecem ser feitos do mesmo material áspero e grosseiro, são igualmente rústicos e inidentificáveis. Ao fundo há uma parede turva; as cores oscilam de um verde claro ao amarelo. Abaixo do cavalete é possível enxergar um pequeno pedaço de chão escuro, cuja separação da parede só é perceptível graças a drástica mudança de cor. Há uma maior incidência de luz na porção anterior de seu corpo. Seu ombro esquerdo, a fita que envolve seu jaleco – na altura da cintura – e seu supercílio chegam a refleti-la timidamente. O ombro, aliás, encontra-se levemente rotacionado, posto que o tronco aponte para uma direção e a cabeça para outra.

III.

A autorrepresentação é um exercício intelectual que comunica uma vontade de falar sobre si e sobre seu ofício. Vejo-a como uma possibilidade para alcançar como aquele que leva o pincel a mão se via, ou ainda, como gostaria de ser percebido. Nesse sentido todo o aspecto de constituição da obra nos interessa. Da posição dos objetos à escolha da técnica, das cores às dimensões do quadro...

Certa vez confessou Rousseau à Dom Deschamps: “Estou convencido de que somos muito bem pintados quando nós próprios nos pintamos, mesmo que o retrato não mostre grande verossimilhança”.⁹ Me parece ser exatamente esse o caso. Temos de ter em mente que os sentidos não estão explícitos, devemos inquirir à obra propriamente. Isto posto, voltemo-nos mais uma vez à tela.

⁹ LEIGH, Ralph (Org.). *Correspondance complète de Jean Jacques Rousseau*. Genebra: Institut Voltaire, 1965. Citado em CLARCK, T, J. *Modernismos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007. p.139.



Deparamo-nos com uma face negra que nos encara de maneira impassível. Não esboça qualquer tipo de reação, não parece se afetar com nossa presença. O pincel que leva a mão direita e o jaleco, de cor inverossímil, não aceitam dúvidas quanto a sua ocupação: trata-se de um artista, um pintor. O quadro que está sob o cavalete está inacabado (o rosto é apenas um esboço grosseiro, embora expressivo), retrata uma mulher branca que se despe; uma cena de nu clássica. Diante disso é possível inferir que o artista pintava quando percebe nossa presença invasiva de forma a perturbar-lhe a concentração, tão necessária a essa atividade. Equivale a mulher que nos encara em *Le Chemin de Fer* de Manet (Fig.4).¹⁰ Assim como ela vai voltar a sua leitura, que marca com os dedos, logo que a fumaça se dissipe, Tibério voltará a sua atividade quando nos retirarmos de seu atelier (?). Se não somos um transeunte que passa apressado, passamos à intrusos que o espreitam durante a realização de sua ocupação.



Fig.4 - Edouard Manet. *Le Chemin de Fer*. Óleo s/tela. 93,3 x 111,5 cm. 1872-1873. National Gallery of Art. Washington.

Essa é uma interpretação possível. Contudo, observando com maior cuidado, percebe-se alguns detalhes que fazem essa versão menos crível. Primeiramente notemos que o pincel está limpo. As cerdas estão gastas, mas não há sinal de tinta. Além disso, não se avista uma palheta. O que leva a crer que a pintura se deu num momento razoavelmente anterior. Provavelmente a

¹⁰ CLARCK, T. J. *A pintura da vida moderna*. Paris na arte de Manet e seus seguidores. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. pp.19-20.



Fig. 5 - Wilson Tibério. *Autorretrato*. (detalhe).

retomará, mas num futuro não tão próximo. Logo, o artista não foi pego de surpresa pelo espectador. Já nos esperava. Atentemos para a forma como está sentado. Não me parece uma posição muito natural. A segurança da mão que se apoia no braço, confirmada pelo sulco que se forma no tecido do jaleco, é indício de que é ilusória essa casualidade, com efeito, não procede. Ele posa (Fig.5).

O observador (no caso nós) está pressuposto. Há vários exemplos, na história da arte ocidental, de cenas semelhantes cujas soluções apontam para outros caminhos. Diferente de Franz Stuck, por exemplo, que parece não nos notar (embora eu tenha dúvidas se não nos vê de soslaio) (Fig.6). No quadro de Tibério, o olhar denuncia sua ciência de um observador, mais do que isso revela a vontade de que o observador saiba disso. Também não somos invasivos, como em Corinth, tampouco se trata do tipo de voyeurismo existente em Corot (Fig.7, Fig.8). Apesar de haver um pintor e um quadro não se trata da documentação do seu momento de criação. Sequer nos é dado a saber se a modelo está presente nesse recinto. Estamos diante da encenação de algo que já ocorreu.

Mas porque encenar? O momento captado pelo artista é, portanto, algo esperado e controlado por esse. Toma as rédeas do que está fazendo. É a sua emancipação. Não se trata da busca pelo efêmero e pelo casual. Como se sabe, a pintura, sobretudo a óleo, é uma atividade



morosa. Ela simula, paradoxalmente, ser um acontecimento instantâneo. Isso se acirra com o advento do Impressionismo. A aparente espontaneidade dos objetos dispostos em cena é parte dessa ilusória acessibilidade. Seu sucesso reside nos efeitos de contraste entre esses dois aspectos.¹¹

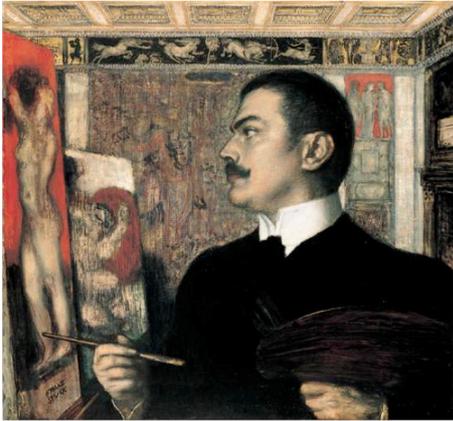


Fig. 6 - Franz von Stuck. *Autorretrato no estúdio*. 1905. Alte Nationalgalerie, Berlim.

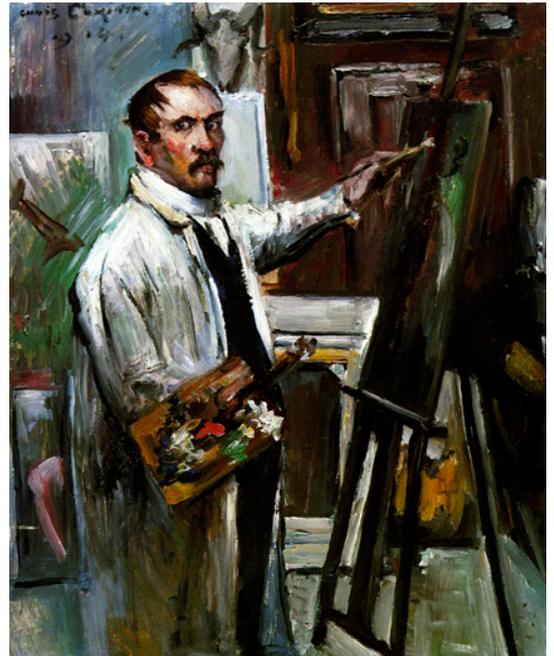


Fig. 7 - Lovis Corinth. *Autorretrato em frente ao cavalete*. 1914. Oléo s/tela. 57 cm x 73 cm. Neue Pinakothek, Munique.



8 - Jean-Baptiste Camille Corot. *Pintando no estúdio de seu amigo, o pintor stant Dutilleux*. 1871. Oléo s/tela. 32 x 24,5. Musée d'Orsay, Paris.

¹¹ Idem.



IV.

Mas o que tudo isso tem a ver com nosso propósito inicial? No meu entender trata-se de uma obra em que o pintor quer se auto-afirmar enquanto tal. Apresenta-se ao espectador conjuntamente a sua obra. Vejo aí os mesmos propósitos que há nos autorretratos de Arthur Timotheo da Costa (outro negro pintor). Embora o faça por um caminho sensivelmente diferente.

No caso desse último, em seu primeiro autorretrato, datado de 1908, o tema do embranquecimento se faz presente (Fig.9). Como podemos observar há também um pincel à mão, indicando sua profissão. Suas vestes dandinas, o terno bem cortado e a elegante gravata, emprestam-lhe cortesia e civilidade. Esta se apresentando à sociedade, nesse caso a carioca, enquanto pintor. Fugindo ao estereótipo sofrido pelos “treze de maio”, que tão bem soube retratar.

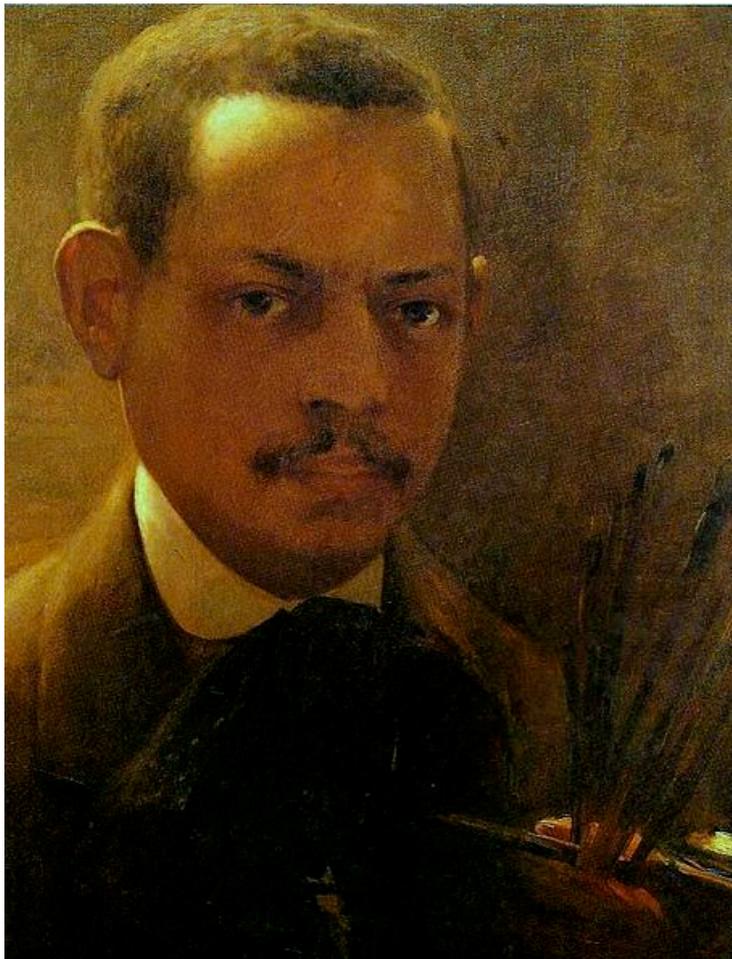


Fig. 9 – Arthur Timotheo da Costa. *Autorretrato*. 1908. 41 x 33 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo. São Paulo.



Depois disso pintou mais outros dois autorretratos que esbarram, igualmente, na questão da cor. Tanto Arthur Timotheo quanto Wilson Tibério se ocuparam da feitura de retratos de pessoas negras. Algo não muito comum entre pintores brancos nesse período (embora existam alguns exemplos interessantes). Mas isso é assunto para outro artigo.

Acredito que a diferença entre os dois se dê não apenas pelas suas personalidades pictóricas distintas, mas por uma distância temporal. Curiosamente Arthur Timotheo morreu em 1922, portanto um ano antes do nascimento de Tibério. Seguramente *ser* negro e artista em 1908 devia soar bem diferente do que em 1941. Os diálogos artísticos são outros, o momento é outro, a sociedade é outra. Se em Arthur Timotheo a questão da cor é latente, aqui ela não aparece com muita força. Embora possamos imaginar que fosse uma preocupação que fizesse parte do repertório do artista. Os dois quadros que mencionei há algumas páginas, em que retrata espaços de sociabilidade urbana em que há a interação de pessoas negras são prova disso. No quadro de 1946, por exemplo, as personagens efetivamente ocupam os espaços (Fig.3).

Trata-se do autorretrato não do homem Wilson Tibério, mas do pintor. Temos, lado a lado, o criador e sua obra. Ele nos comunica essa vontade de se inserir e de nos tornar parte de sua obra. Nosso olhar se divide; ora para a obra, ora para o pintor. Já o artista olha-nos de volta. Sua obra foi e é importante, mas decide-se pelo expectador. Sua atenção está conosco. É isso o que, a essa altura, o preocupa. Olha-nos com zelo, atento a nossa reação.

Bibliografia

AZEVEDO, Célia Marinho. *Onda Negra, Medo Branco: O negro no imaginário das elites*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

ARAUJO, Emanuel (org.). *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e Histórica*. 2ª Ed. Revista e Ampliada. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Museu Afro-Brasil, 2010.

CASSIRER, Ernest. *Ensaio sobre o homem*. Introdução a uma filosofia da cultura humana. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

CLARCK, T. J. *A pintura da vida moderna*. Paris na arte de Manet e seus seguidores. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CLARCK, T. J. *Modernismos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.



DIAS, Maria Odila Leite da Silva. *Hermenêutica do cotidiano na historiografia contemporânea. Projeto História*. São Paulo, nº17, novembro, 1998.

FRAGA FILHO, Walter da Silva, *Encruzilhadas da Liberdade: histórias de escravos e libertos na Bahia (1870-1910)*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2006.

MACHADO, Maria Helena Pereira de Toledo. *O plano e o pânico, os movimentos sociais na década da abolição*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; São Paulo: EDUSP, 1994.

O Museu Afro Brasil. São Paulo: Banco Safra, 2010.

PEDROSA, Mario. *Arte, Necessidade Vital*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante, 1949.

PEDROSA, Mario. *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo: Perspectiva, 1986.