



História (São Paulo)

ISSN: 0101-9074

revistahistoria@unesp.br

Universidade Estadual Paulista Júlio de

Mesquita Filho

Brasil

MENEGUELLO, Cristina
Sigaud, operário da pintura
História (São Paulo), vol. 33, núm. 1, enero-junio, 2014, pp. 27-49
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho
São Paulo, Brasil

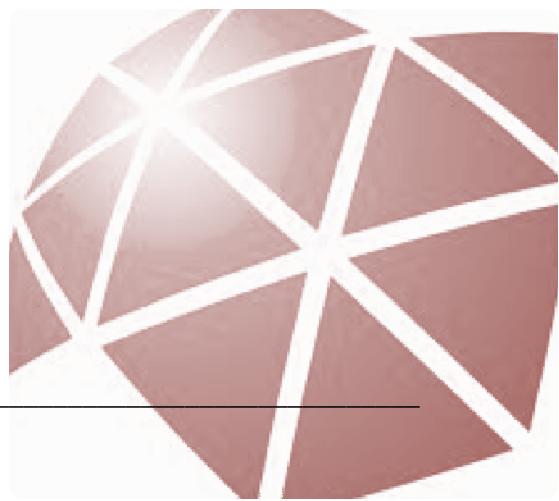
Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=221031471003>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto



Cristina MENEGUELLO

Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil.

Contato: cmeneguello@gmail.com

Resumo: Até o presente momento, nenhuma biografia de fôlego foi produzida sobre Eugênio de Proença Sigaud. Em portais especializados em arte ou em dicionários de pintores, biografias concisas de uma lauda repetem as mesmas informações à exaustão. Este breve artigo não busca redimir Sigaud deste silêncio. Propõe, outrossim, entender por que persistem figuras consideradas “menores” na história da arte recente no País, bem como compreender os processos de perpetuação da memória e de valorização da obra de certos agentes históricos em detrimento de outros. Os cânones sobre o moderno no Brasil criam seus próprios critérios de narrativa do passado, em que a economia dos discursos da qualidade artística e o uso interessado e exclusivista de acervos criam invisibilidades e omissões, processo este do qual Sigaud, cuja obra visual eloquente não é secundada por textos, entrevistas e farta documentação, é exemplar. Na busca destes silêncios, este breve artigo elege a má recepção da obra de Sigaud, seu posicionamento político de esquerda e sua formação como arquiteto como seus fios condutores, buscando por meio destes aspectos pouco estudados até o momento guiar-se para lançar hipóteses que contribuam para a compreensão do trabalho deste pintor.

Palavras-chave: Eugênio de Proença Sigaud; biografia; arte moderna brasileira; memória.

Abstract: Until now, no biography of breath was produced on Eugene de Proenca Sigaud. In portals specialized in art or dictionaries of painters, concise biographies for one page repeat the same information exhaustively. This short article doesn't seek to redeem Sigaud from this silence. It proposes, instead, to understand why figures considered "minor" remain in the recent history of art in the country, as well as understand the processes of memory perpetuation and appreciation of the work of certain historical agents instead of others. The canons of the modern Brazil create their own narrative criteria of the past, where the economy of discourses of the artistic quality and the interested and exclusive use of collections create invisibility and omissions, a process which Sigaud, whose eloquent visual work isn't seconded by texts, interviews and extensive documentation is exemplary. In pursuit of these silences, this brief article elects the poor reception of the work of Sigaud, his leftist political position, and his training as an architect as wires to look through these aspects, poorly studied until the moment, guiding to launch the hypothesis that contribute for understanding the work of this painter.

Keywords: Eugênio de Proença Sigaud; biography; Brazilian modern art; memory.

Morto quero ser sepultado/Apoiando minha cabeça sobre os braços cruzados/
Não quero liturgias, nem velas, nem símbolos de religião alguma [...]/
Só após minha morte será dado a público tudo quanto escrevi, desenhei ou pintei,
se me julgarem digno disso/...]
Toda a minha realização é em homenagem à Minha Raça Mestiça.
E. P. Sigaud, 07 de janeiro de 1931

O leitor que decidir, em sua próxima conexão com a internet, digitar de forma prosaica as palavras “Sigaud” e “leilão”, será surpreendido por uma avalanche de sites de leilões de arte, mais ou menos prestigiosos, que comercializam desenhos a nanquim, guache ou a caneta, óleos sobre tela ou sobre placa de madeira, têmpera, encáusticas ou reproduções assinadas por Eugênio de Proença Sigaud (1899-1979). Esta profusão de imagens, de origem certificada ou obscura, retratando, em sua grande maioria, operários da construção civil, faz de Sigaud simultaneamente um dos mais “vistos” e menos estudados artistas modernos do Brasil. E esta é apenas uma das contradições que podem ser a ele associadas.

Que processos de invisibilidade histórica são gerados pelas simultâneas profusão de imagens e superficialidade de informações sobre um mesmo personagem?

Até o presente momento, nenhuma biografia de fôlego foi produzida sobre Eugênio de Proença Sigaud. Em sites especializados em arte ou em dicionários de pintores, biografias concisas de uma lauda repetem as mesmas informações à exaustão. Um livro monográfico publicado em 1981 (e que omite vários aspectos da obra e da vida de Sigaud) e uma recente dissertação de mestrado sobre o projeto e a decoração mural da Catedral de Jacarezinho, Paraná, reforçam este silêncio lacunar.¹ Mesmo as homenagens publicadas no ano de seu falecimento, 1979, limitaram-se a repetir textos anteriormente já publicados sobre o artista em vida. Além dos trabalhos mencionados, outros três breves textos buscaram biografar Sigaud: um em 1952, pelo crítico de arte capixaba Lindolfo Barbosa Lima (1952); o livro monográfico organizado por Quirino Campofiorito (1945) sobre Sigaud, na década de 1940, e seu ensaio publicado no livro de Gonçalves sob o título de “O trabalho de E. P. Sigaud”. Complementam este quadro menções esparsas por parte de Frederico Moraes e Mário Pedrosa sobre o artista, em especial sobre a fase de pintura denominada “proletária”.

Este breve artigo não busca redimir Sigaud deste silêncio – ainda que sua autora o acredite merecedor de um extenso trabalho historiográfico que avalie sua trajetória ou de uma biografia intelectual que o reposicione na história da arte moderna no País. Propõe, outrossim, entender por que persistem figuras consideradas “menores” na história da arte recente brasileira, bem como compreender os processos de perpetuação da memória e de valorização da obra de certos agentes históricos em detrimento de outros. Os cânones sobre o moderno no Brasil criam seus próprios critérios de narrativa do passado, em que a economia dos discursos da qualidade artística e o uso História (São Paulo) v.33, n.1, p. 27-49, jan./jun. 2014 ISSN 1980-4369

interessado e exclusivista de acervos criam invisibilidades e omissões, processo este do qual Sigaud, cuja obra visual eloquente não é secundada por textos, entrevistas e farta documentação, é exemplar. Na busca destes silêncios, este breve artigo elege a má recepção da obra de Sigaud, seu posicionamento político de esquerda e sua formação como arquiteto como seus fios condutores, buscando se guiar por meio destes aspectos pouco estudados até o momento para lançar hipóteses que contribuam para a compreensão do trabalho deste pintor.



Figura 1 – Armadores do metrô. Desenho a caneta hidrográfica. E.P. Sigaud. 1976. Col. Particular

Imagen síntese do traço de Sigaud, o operário da construção civil preparando o pilar de ferragem recém-preenchido por cimento, recortado contra o céu ao lado de outros companheiros trabalhadores e acachapado pelo restante da construção remete aos operários heroicos e viris retratados pelos países socialistas ou à representação, também perseguida pela obra fotográfica, das poses e torções do corpo no ato do trabalho. O corpo do operário transformou-se em marca autônoma das obras de Sigaud, quem, entretanto, fazia questão de ressaltar que se tratava não de um operário imaginado, mas de um trabalhador testemunhado *in loco*, conforme lhe proporcionara sua atuação como arquiteto e construtor. Perguntado certa feita se vivia apenas de arte, Sigaud respondeu “Bem gostaria. Sou porém arquiteto também [...]. Na qualidade de arquiteto e construtor, encontro os motivos para os meus quadros. O trabalho de construção civil é o assunto costumeiro”. (ARTES, 1947, p. 7).

Na década de 1930, as temáticas sociais perseguidas pela pintura estão tão presentes quanto a busca por novas linguagens e novos sujeitos dos quadros. O tema do trabalho fabril, que já era constante nas litogravuras do século XIX, adquire entre fins do século XIX e princípios do XX a maestria de grande tema. De tendências sociais ou não, o trabalho - e o trabalhador - ganham espaço definitivo também entre os pintores brasileiros. No final do século XIX, pintores imigrantes produziram descrições de ofícios e locais de trabalho como monjolos, o fabrico da manteiga, a marcenaria e a carpintaria. No início do século XX, estes universos cederam espaço a cenários em que os arrabaldes urbanos se pontuavam de fábricas e armazéns e em que os cenários de industrialização se mesclavam à crescente urbanização.

O caminho da representação do mundo da indústria pelas artes plásticas no Brasil está ainda por ser trilhado. As premissas da unidade possibilitada pela obra de um autor em específico, ou pelo espaço geográfico em que atuou, reforçam indústria e trabalho como temas recorrentes. Quando tangenciamos os acervos artísticos que representam a atividade industrial a partir de fins do século XIX - os quadros sobre a presença da indústria nos arrabaldes das cidades, os vitrais e painéis existentes nos próprios edifícios fabris de administração, as fotos de operários nos álbuns de indústria - vislumbramos o tema da paisagem industrial. Quando Andre Lothe escreveu seu Tratado sobre a *Landscape Painting*, perguntou-se se ainda havia sentido em pintar cenas ao longo das margens de rios enquanto “há paisagens inteiras de metal, feitas pelo homem. Pilares, gasômetros e reservatórios combinam-se entre si quase em tantas variedades quanto os elementos da natureza... O ‘trabalho humano’ de nossos dias, que anseia por seu Virgílio, não deveria aguardar muito tempo por seus artistas”.²

A representação pictórica das transformações urbanas trouxe a primeiro plano as fábricas e equipamentos urbanos fabris que, no processo de industrialização brasileiro, figuraram tanto em arrabaldes quanto em zonas anteriormente praticamente rurais e em regiões centrais em cidades menores; por fábricas que inicialmente se utilizam de cursos de água, para energia, para escoamento de produção ou para despejo de produtos. A radicalidade formal de *Operários* (1933) de Tarsila do Amaral (1886-1973), cuja

[...] multidão de cabeças recobrindo quase a área total da pintura, contra o segundo plano raso dos prédios e chaminés de fábricas” indica “a estrutura lírica e política desse ‘conteúdo’ (a potência de renovação e efervescência social que pode estar contida no amálgama brasileiro das raças, do qual São Paulo e seu nascente movimento operário forneciam a imagem promissora) com as exigências da estrutura formal da pintura. (SALZSTEIN, 1997, p. 10-11).

Vista como obra de síntese sobre o tema, *Operários* se inscreve numa tradição mais ampla em que a “paisagem industrial”, para além de retratar as transformações urbanas marcadas pelos

símbolos da indústria, é conceito que abrange também obras que retratam o cenário fabril, os operários, seus impasses e sofrimento. Vagamente compreendidas como de “temática social”, estas escolhas estiveram presentes nas obras de Cândido Portinari (1903-1962), Clóvis Graciano (1907-1988), Fulvio Pennachi (1905-1992) e Eugenio Sigaud.

A primeira hipótese aqui assumida é que a escolha de Sigaud pelos operários não é isolada. Sigaud pode ser facilmente comparado a seus contemporâneos, como os artistas do Grupo Santa Helena. Esses artistas compartilhavam algum aprendizado formal da arte do desenho ou da gravura, por serem egressos de Liceus de Arte e Ofícios ou por terem iniciado no mundo do trabalho como pintores de letreiros e decoradores de ambientes. Conforme observou Patrícia Freitas em seus estudos (FREITAS, 2008, 2010), sem poder basear seu sustento unicamente na comercialização de suas obras de arte, estes artistas possuíam outras funções profissionais.

Mario Zanini (1907-1971), filho de imigrantes italianos, em 1933 trabalhava como pintor decorador juntamente com Francisco Rebolo (1902-1980). Rebolo, filho de imigrantes espanhóis, fez seus estudos no Grupo Escola da Mooca, trabalhou como empregado em uma fábrica de cigarros, entregador de chapéus e depois, pintor decorador. Outros iniciaram a carreira como pintores de letreiros e cartazes, como Clóvis Graciano. Fulvio Pennacchi foi pintor decorador, trabalhou com arte funerária e publicidade. José Pancetti (1902-1958) trabalhou em 1921, em São Paulo, na Oficina Beppe, especializada em decoração de pintura de parede, como cartazista e pintor de parede. Alfredo Volpi (1896-1988) exercia o ofício de marceneiro, entalhador e encadernador e, em 1911, passou a exercer o ofício de pintor decorador.

Mário de Andrade, com sua capacidade retórica de criar grupos dotados de lógica interna, denominou este grupo específico – o Grupo Santa Helena – de “pintores operários”, exatamente por enxergá-los, romanticamente, como proletários capazes de retratar seu próprio cotidiano, o salpicar de chaminés de fábricas ao fundo de casarios simples, em seus passeios dominicais.

Não se pode esperar, entretanto, que o pintor dito “operário” seja aquele que retrate, por proximidade lógica, o tema dos trabalhadores. Não é o Santa Helena que dialoga de frente com os locais de trabalho, como portos, fábricas, ou pelas chaminés delineando o corpo do trabalhador, como vencedor ou vencido. Esta linguagem realiza-se no muralismo, e na trilha de Diego Rivera (1996-1957), de Alfaro Siqueros (1896-1954) e de José Clemente Orozco (1893-1949). Dentro da concepção para quem a pintura mural deveria auxiliar o ser humano a se tornar ser humano estava Sigaud. O “alargamento do campo pictórico” proposto pelos muralistas mexicanos teve influência determinante sobre ele. (PEDROSA, 1981, p. 14-16). Seu fascínio pela abstração mecanizada das máquinas e ferramentas, pela imensidão arquitetônica dos arranha-céus e pelos operários retratados em seus quadros criava uma segunda natureza que só podia plenamente se manifestar na linguagem do mural ou do painel. Segundo Frederico Moraes, de fato a obra de Sigaud revestia-se de um

“simbolismo grandiloquente”, com seus musculosos Lucíferos voadores (como em *O Eco das Montanhas da América*) onde se detecta a influência de Hodler e, na temática, de Seelinger. (MORAIS, 1979).

Em texto datilografado em 1978, um idoso Sigaud indicou os artistas que mais admirava. Neste texto, além de Rivera, Orozco e Siqueiros, encontramos José Guadalupe Posada (1852-1913) e Rafael Garrido (1951). Ainda, Ferdinand Hodler (1853-1918) e O. Kokoschka (1886-1980) e, dentre os artistas nacionais contemporâneos a ele, Helios Seelinger (1878-1965) – “ele apareceu no momento exato”; Oswaldo Goeldi (1895-1961) – “genial”, Carlos Oswald (1882-1971), Armando Vianna (1897-1992) – “um de nossos melhores artistas” e Roberto Magalhães (1940) - “como ele, surge um em cada século”.³ O desvendar da rede de influências e devoções de Sigaud lança luz sobre sua obra e a devolve ao debate artístico de seu momento. Reforça com clareza que as escolhas estéticas que ele realizou entre as décadas de 1930 e 1940 são as que vai perseguir ao longo de sua obra.

A Eugênio de Proença Sigaud coube a alcunha de “pintor de operários”, provavelmente cunhada por Campofiorito. Sua formação pode ser denominada eclética - apenas a esperada entre artistas e arquitetos das primeiras décadas do século XX. Nascido no Rio de Janeiro e formado engenheiro-agrônomo em Belo Horizonte, Sigaud ingressou em 1921 no curso livre da Escola Nacional de Belas Artes, para onde retornou em 1927 com o intuito de formar-se engenheiro-arquiteto em 1932.

O *Diário do Comércio* carioca convocava, com regularidade embaraçosa, o aluno Sigaud para que comparecesse à secretaria e regularizasse sua situação financeira junto ao curso. Esta percepção é confirmada pela narrativa do filho do pintor, Sr. Paulo Sigaud, que muitas vezes ouviu falar das extremas dificuldades financeiras com as quais o artista viu-se às voltas para estudar e se formar.⁴ A carreira de arquiteto, que vinha agora sobrepor-se à de engenheiro agrônomo, veio conceder a Sigaud a independência financeira que permitiu que continuasse a pintar, que se casasse e constituísse família. Como veremos um pouco adiante, sua atuação na arquitetura foi não apenas paralela à de artista e fundamental para seu sustento, mas também embasou o discurso formal em sua obra.

Ter sido aluno de Modesto Brocos, na Escola Nacional de Belas Artes, parece uma chave para compreender Sigaud. Segundo o pintor, na sala de Curso Livre regido por Brocos estava também “um grupo rebelde à velha tradição do acadêmico e juntos, iniciamos a luta pela Arte Moderna. Do grupo participavam Quirino Campofiorito, Reis Júnior, Alberto Dezon e Oswaldo Goeldi”.⁵ Sigaud estudou na ENBA num momento de convulsão em que uma arte com desejos de arte social entrou em franca rota de colisão com aquilo que o próprio Sigaud chamou numa

entrevista de “gente pintando e pensando como em 1800 [...] num ambiente completamente hostil à arte não acadêmica, onde o professor Brocos incentivava a experimentação”.⁶

A carreira artística de Eugênio de Proença começa em 1923 com a exposição no Salão da Primavera da Guanabara. No ano seguinte inscreveu-se no Salão Nacional, quando expôs o painel decorativo *Echo das montanhas da América*, que trazia, segundo o crítico e também pintor Jordão de Oliveira (autor de um dos únicos retratos de Sigaud), “um índio gigantesco, mais golpeado que pintado [grifo meu], do cimo de uma montanha, falando para o horizonte, tendo ao lado um condor de asas espalmadas”. Em 1936 obteve a medalha de bronze pela encáustica *Cabeça de Mulato*. Apenas em 1942 receberia seu prêmio institucional mais significativo, a Medalha de Prata da Divisão Moderna, pela encáustica *A estátua e a rua*, trabalho de linhas “bem desenhadas com traço firme e composição original”.⁷

Na década de 1930, o Distrito Federal (onde se radicara Sigaud desde que viera de Belo Horizonte em 1923) era para onde se dirigiam vários artistas de todo o País, em busca das escolas de formação e de um crescente mercado de arte, de galerias, *marchands* e colecionadores que geravam um novo panorama artístico nacional. Sigaud esteve na linha de frente da organização da profissão e da atuação dos pintores modernos. Participou da criação do Núcleo Bernardelli, iniciativa seguida de perto pela criação da Associação Pró-Arte Moderna (SPAM) e do Clube de Artistas Modernos (CAM), ambos em 1932, na cidade de São Paulo. Em 1935, outros grupos se organizaram, como Santa Helena e Seibi (Grupo de Artistas Plásticos), em São Paulo, e o Grupo Portinari, no Rio (do qual Sigaud também participou). Tais associações defendiam os pintores das sucessivas crises econômicas e, de alguma forma, construíam um espaço adequado de circulação e comercialização das obras de arte.⁸

A afirmação dos artistas modernos no cenário artístico brasileiro complementou-se pela criação do Museu Nacional de Belas-Artes, em 1937, a partir do acervo da Escola Nacional de Belas-Artes e da modernização de sua reserva técnica, com a aquisição de obras de modernistas. O MNBA torna-se assim, mesmo em meio a muitas críticas (inclusive do próprio Sigaud), um centro aglutinador das artes plásticas brasileiras na primeira metade dos anos 40 e um equipamento fundamental para a construção do campo artístico no Brasil.⁹ Quando é criada a Associação Profissional dos Artistas Plásticos, no ano de 1946, Sigaud está presente e ocupa cargo no Conselho Fiscal. (DIÁRIO DA NOITE, 29/03/1946, p. 9). A arte moderna percorrerá um longo caminho de legitimidade, desbancando a arte percebida como tradicional e acadêmica: se quando Sigaud expôs pela primeira vez, no Salão Nacional em 1924, seu cartão de expositor vinha assinado por Rodolpho Amoêdo, Rodolpho Chambelland e Archimedes Memoria, vinte anos mais tarde era ele um dos responsáveis pela seção de arte moderna dos Salões.

Artista plástico que percorreu as técnicas da pintura a óleo, o desenho a guache, a nanquim e a caneta, o vitral, a cenografia, o mural e a arquitetura, Sigaud abraçou o tema dos trabalhadores e transitou desconfortavelmente no meio artístico de sua época. Para Frederico Morais, Sigaud

[...] não se restringiu a mostrar o trabalhador nos andaimes dos edifícios, mostrou-o também na rua, em meio ao trânsito trepidante, em meio a usinas, nas ferrovias, pontes, estaleiros, cais e depois, passando da cidade para o campo, mostra-o em plantações de café, musculoso, forte e negro, ou no litoral, entre sal e saibros.

Para o crítico, o estilo de Sigaud era

[...] viril, algo rude e tosco na energia dos volumes, na ousadia das cores - vermelhos metálicos que queimam como o fogo dos altos fornos e dos maçaricos - na larguezza de um desenho trepidante e nervoso, na opção pelos primeiros planos que dinamizam e dramatizam a composição. (MORAES, 1982, 70-72).

O fato de ter havido exposição de suas obras e ele sido premiado nos EUA (menção honrosa no Museu Riverside de Nova Iorque com o quadro *Êxodo de Escravos* em 1939) e o contato que estabeleceu com Lombardo Toledano, líder trabalhista do México e presidente da confederação dos trabalhadores da América Latina, selavam este percurso. O líder mexicano levou consigo a premiada tela de Sigaud *A obra*, para decorar a sala da reitoria da *Universidad Obrera Nacional*. (COLUNA, 1944). Em 1945, militando abertamente no Partido Comunista, Sigaud foi um dos organizadores da exposição Artistas Plásticos ao Partido Comunista do Brasil. Muito tempo depois, num dos últimos (e raros) textos de reflexão que deixou datilografados, na década de 1970, Sigaud afirmou: “ aquela exposição do Partido representou a força social da arte que vinha sendo executada por mim: eu retrato até hoje a miséria de nossa classe inferior; minha pintura é da linha socialista; não mudei muito de lá para cá”. (apud GONÇALVES, 1981, p. 38).

De fato, o amigo e crítico Quirino Campofiorito divide a obra pictórica de Sigaud em quatro etapas: entre 1921 e 1924 a classifica como uma fase de estudos; até 1935, como uma fase de pintura objetiva; nos dois anos que se seguiram, identifica uma fase de intensa pesquisa de técnicas e de materiais para pintura mural e de cavalete; e de 1937 em diante, estendendo-se até o fim de sua vida, vê uma única e mesma fase, em que a inspiração nos temas proletários persegue a obra pictórica. Uma última fase de cinco décadas de duração é, sem dúvida, uma datação algo surpreendente; apenas um estudo e catalogação sistemáticos da obra de Sigaud podem corroborar ou não tal afirmação.

Afirmou Frederico Morais que, dentre todos os integrantes do Núcleo Bernardelli, Eugênio Sigaud foi o único que desenvolveu uma temática claramente social, e que em entrevista ele lhe teria afirmado: “Sempre exaltei o operário anônimo, sempre denunciei a vida massacrada pelo

sistema. Sempre tive consciência da função social da arte. A meu ver, toda arte pode concorrer para ativar o debate político, melhorando assim, por via indireta, a vida do homem". (MORAES, 1986, [s/p]). A imagem do pintor que optara por traços rudes e que "mais golpeava do que pintava" estava definida. "Vivendo num mundo de angústias, só poderia ser um pintor angustiado. O drama anônimo dos humildes, dos humilhados cotidianamente é o tema preferido deste pintor. Seu tema são as 'as sombras de homens, os farrapos de gente, os proletários, os operários'". (ANDRADE, 1941, p. 5).

Percebe-se assim que a temática social e a insistência na figura do operário, do humilde ou do explorado (de acordo com o gosto ou inclinação de quem descrevia) foi sendo tecida ao longo da carreira de Sigaud, e não, construída *a posteriori* como uma análise de sua obra. Em 1940, ou em 1979 quando faleceu – ou ainda hoje –, Sigaud ficou como o "pintor de operários".

Todos nós admiramos a arte reacionária [sic] do pintor da sub-raça brasileira, como ele mesmo se chrisma. Nome combatido nas coteries do café Amarelinho e nos corredores da Escola de Bellas Artes, Sigaud se tem imposto pela audácia de sua arte diferente [...] Eugenio Sigaud parece ter pudor de pintar como os outros. Dahi a razão por que os seus quadros só nos apresentam motivos de um realismo cruel, puramente anti-sentimental [...] Illuminado por um cerebralismo pujante, esse artista rebelde não pinta, por exemplo, uma cabana cheia de poesia, mas o arranha-céo formidável, em cuja construção, obreiros resignados e humildes – typos de mestiços indigenas e europeus de pelle colorada –se esfalfam sob o peso de uma luta dramática. Para fazer sentir a tragédia do escravo, elle não traça figuras de negros esqueléticos: compõe uma procissão de serem angustiados, primitivos, com a musculatura em realce. Elles dão, assim, a impressão de seu opprobio inelutável, com o dispêndio de energias brutaes e através de um determinismo sombrio. É forçoso admitir que Eugenio Sigaud é um pintor differente.¹⁰

Esta última citação, além de reafirmar o traço original do autor, chama-nos a atenção para outro ponto: tão constante quanto o seu tema "operários", um dos *continuus* da obra de Sigaud é sua difícil aceitação entre os pares, dentro dos Salões e no mercado de arte de modo geral. Embora, como mencionado, ele tenha ajudado a fundar o Núcleo Bernardelli em 1931, por mais de uma vez teve suas pinturas rejeitadas nas exposições do próprio Grupo. Ainda, por manter-se inflexível a uma das premissas originais - a de democratização e renovação do ensino da arte e principalmente a introdução de alterações nas regras dos Salões de Arte –, Sigaud parece ter conquistado antipatias de longa duração.

"Combatido nas "coteries" do Café Amarelinho e nos corredores da Escola de Belas artes", como o descreveu o artigo da Fon-Fon em 1940, o comunista – defensor da pintura mural como o último bastião da arte política e social - poucas vezes obteve reconhecimento nos Salões de Arte por meio de medalhas ou menções honrosas; e a crítica nos jornais contemporâneos manteve com ele uma relação tensa e, ao mesmo tempo, desatenta. A imprensa ora o chamava de futurista, ora

ridicularizava seu traço classificando-o de grosseiro. Apenas nas colunas de artes plásticas capitaneadas por amigos, como Quirino Campofiorito e Jordão de Oliveira, ele recebia elogios, ainda que sem regularidade.¹¹ A insistência nos temas sociais e no sofrimento e seu traço de resultados quase desagradáveis parecem ter contribuído para a rejeição de sua obra entre os modernos do *establishment* e, por consequência, no mercado de arte de modo geral.



Figura 2 – Charge de Mendez para a revista *O Cruzeiro*, 24 ago. 1935

Ary de Andrade assim expressaria seu desconforto:

Esta não é a primeira e nem será a última vez que me ocuparei deste artista. Repetidas vezes tenho falado nos seus trabalhos [...] os quais não tem merecido a atenção que se devia [...]. Repetidas vezes tenho falado na campanha de silêncio que lhe fazem, campanha soez, covarde e revoltante tão comum em nossos dias [...] A gente entra no Salão e ninguém precisa dizer nada. Todo mundo já sabe quem são os alunos de Portinari. Pois Sigaud conseguiu ser Sigaud mesmo. A despeito da campanha de silêncio que lhe fazem por aí. Ele sabe que ninguém constrói uma obra de arte para o porvir à custa de elogio mútuo, de grupinhos e panelinhas. Ele sabe que a verdadeira consagração só o porvir trará. (O RADICAL, 08/10/1942, p. 3).

Ao que parece, as “panelinhas”, reais ou percebidas como tal, isolaram o pintor. Tal incômodo também foi registrado, por exemplo, no texto “Sigaud e uma injustiça” de 1959, publicado no jornal *Momento* pelo amigo Alberto Costa Dezon (1897-1979):

Estudioso como poucos, Sigaud é, talvez, o mais bem preparado tecnicamente de todos os pintores brasileiros. O seu amor à arte incentivou-o a alargar os seus conhecimentos técnicos [...] Agora o que mais nos surpreende é o fato de um artista

desta categoria, com todos esses reais predicados, vir sendo preterido pelos sucessivos júris dos Salões a que tem concorrido ao prêmio de viagem ao estrangeiro. (apud GONÇALVES, 1981, p. 57-59).

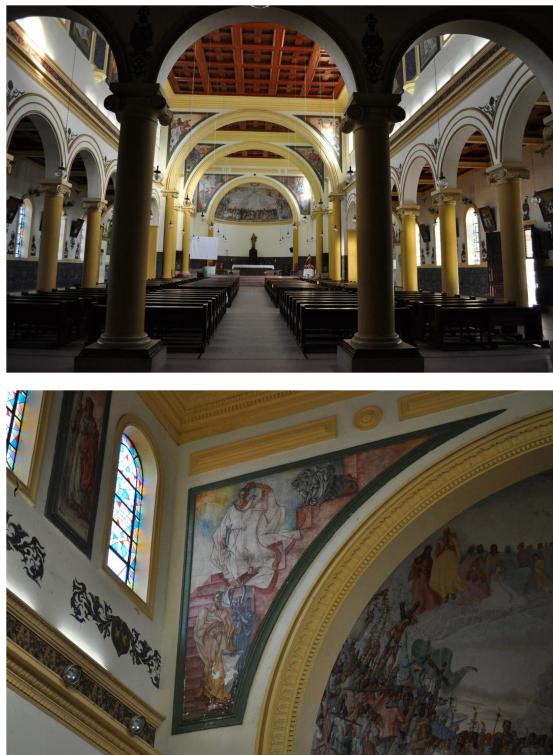
Se a situação de “perseguido” foi ou não um construção da (auto)imagem do pintor, é difícil afirmar, já que em nenhuma entrevista ou papel datilografado deixado, uma única vez sequer, Sigaud tenha claramente se queixado de injustiça ou perseguição. Este brado partia de seus próximos. Nas colunas de arte, no entanto, os comentários lacônicos ou omissões são constantes.¹² Mais difícil ainda é avaliar se a clara opção pela militância de esquerda interferiu ou não neste apagamento. Portinari também foi um pintor de esquerda, afinal. Mas, diferentemente dele, sobre Sigaud não se teceu uma rede de estudos e referências, ainda menos por iniciativa familiar.

A longa e profícua vida de Sigaud facultou-lhe atravessar a crise das vanguardas brasileiras, o ostracismo, a ínfima musealização de sua arte e o silêncio autoimposto dos anos da ditadura civil-militar. Até sua morte, no ano de 1979, atravessou tempos difíceis sob o Estado Novo e, ao que parece, igualmente difíceis durante a ditadura. Este último período é o menos conhecido de todos, e o estudo mais biográfico - o de Gonçalves, produzido em 1981, portanto, ainda anterior ao período de redemocratização - sobre ele silencia.

O comunismo esposado por Sigaud na década de 1930 foi reafirmado de vários modos nos anos seguintes. Em 1935, nos artigos publicados no periódico *Bellas-Artes* (concebido e dirigido por Campofiorito), Sigaud defendeu o muralismo afirmando que

A nova arquitetura criou com o concreto armado, grandes planos internos e externos que, necessariamente, obrigam o arquiteto a aproveitá-los para os complementos dos edifícios. [...] Não é perdoável que nossos pintores deixam ir protelando um movimento educativo dos artistas e do povo nesse sentido (o da decoração mural) pois é necessário realizar esta campanha para que o público se eduque e compreenda que a beleza não é tão onerosa como julgam. [...] Como poderíamos conhecer o esplendor de outras eras, as lutas pelo sonho social e o místico, sem as artes?¹³

O cavalete o limitava, conclui o já mencionado “O trabalho de E.P.Sigaud” de Campofiorito. Neste ensaio, ressalta a obsessão de Sigaud pela arte mural, que ele poucas vezes pôde praticar, com exceção de sua atuação na Catedral de Jacarezinho, norte do Paraná, quando, paradoxalmente, em uma decoração com fins de doutrinação católica tenha conseguido praticar o que acreditava ser arte popular.¹⁴ Sigaud mudou-se com a família para Jacarezinho em 1954 e lá permaneceu até 1958, tendo neste período pintado 600 m² de painéis e cúpulas.



Figuras 3 e 4 – Catedral de Jacarezinho, vista interna geral e detalhe das pinturas murais. Fotos da autora, jul. 2010.

Além desta experiência definitiva, segundo Campofiorito, o artista fez raros painéis, por vezes para ornamentar residências particulares, como, por exemplo, “Os negros na formação da lavoura”, realizado num palacete do bairro da Tijuca, de 4 metros de largura por 2,20 de altura;¹⁵ ou ainda, os murais que até hoje decoram o edifício-sede do Sindicato dos Despachantes Aduaneiros também no Rio de Janeiro.

Ainda assim, Sigaud ficou definitivamente associado à arte mural. Já mencionamos sua admiração pelos muralistas mexicanos, que provavelmente foi despertada, assim como para Portinari, pela palestra do muralista Siqueiros no Clube dos Artistas Modernos, em 1933.¹⁶ Os murais que almejava não eram os dos espaços privados, mas os dos espaços públicos ou dos prédios pertencentes à União. Sigaud foi um dos defensores da obrigatoriedade da decoração em edifícios públicos. É fato que murais, afrescos e painéis como linguagem decorativa eram comuns no século XIX. Porém, aqui a questão é menos a técnica e mais a proposta. Os murais de Sigaud eram concebidos como uma arte a atingir o povo e retratá-lo. Aqui está uma característica que me parece fundamental: o muralismo é também arte indissociável da arquitetura, e o Sigaud arquiteto é, assim, muito mais do que “um arquiteto sustentando um artista”.¹⁷

De modo geral, a importância da arquitetura em sua obra é aspecto que tem sido bastante relegado. Eugênio Proença concluiu com lentidão seu curso de engenheiro-arquiteto mas, uma vez formado, projetou e construiu com regularidade até a década de 1960. Já seus primeiros estudos, na década de 1930, indicam a proeminência do tema da arquitetura.



Figura 5 – Eugenio Proença Sigaud, “Primeira Idéia para Grande Painel”, para a Torre do Edifício Central, mesma técnica, 1935. (col. privada).

Em “Primeira Idéia...”, comenta Sigaud:

Pelo que tenho notado, nos estudos de composição, é que quando Ella obedece a uma disciplina (como a da composição em arquitetura), Ella torna-se equilibrada, embora fria, porem uma vitalidade depende de dois factores primordiais o talento e o sentimento de belleza. Dahi a precariedade e pobreza na composição mais modesta entre os artistas brasileiros.

Arte e arquitetura estavam em franco diálogo.

A regulamentação profissional dos arquitetos foi oficializada em 1933, por meio da fundação do primeiro CREA no Rio de Janeiro. Neste mesmo ano, um recém-formado Sigaud anuncia seus serviços de “projector e construtor” como Sigaud & Cia, indicando: “Projecto a livre escolha e gosto do interessado. Constroe com solidez conforto e economia” (ver imagem 6). A partir de 25 de maio de 1940, Sigaud obtém da prefeitura a permissão, como engenheiro arquiteto diplomado pela Escola de Belas Artes, para funcionar com seu escritório individual.

Dentre as obras de Sigaud como arquiteto (conforme compiladas por Luis Felipe Gonçalves) incluem-se o Edifício Banco Guimarães (Rua do Ouvidor 79); o projeto do Quartel da Fortaleza de Copacabana; o Balneário da Chácara Moreninha, em Paquetá; O Balneário-Hotel do Bananal, na Ilha do Governador; o prédio de 19 andares Jorge Amaral, que corresponde ao edifício-sede do Sindicato dos Despachantes Aduaneiros do Rio de Janeiro, inaugurado em 1950 e que traz em seu salão principal, conforme mencionado, importantes murais de Sigaud representando as atividades no porto (Rua Mayrink Veiga, 4); o projeto decorativo para a Igreja São Jorge na Praça da República, também no Rio de Janeiro; as instalações esportivas da Escola de Agronomia e instalações e projetos diversos para a Universidade Rural; O *plafond* do Salão de Honra do centro

dos construtores civis do Rio de Janeiro e o mosaico “Alegoria ao Trabalho” na Praça José Garoto em São Gonçalo, Rio de Janeiro.

A estes, acrescento quase uma centena de residências projetadas no Rio de Janeiro e Niterói, sobre as quais uma pesquisa ainda precisa ser realizada; a decoração para o Pavilhão do Aquário do Zoológico do Rio (1951) (que, assim como o mosaico em São Gonçalo, não mais existe) e, ainda, seu projeto de edifício *art-deco* na Epitácio Pessoa 1674, Lagoa, onde hoje funciona o Bar Lagoa¹⁸.

A ênfase da arquitetura na obra de Sigaud se expressa igualmente no tema das pinturas e no rigor das formas, e seguramente em sua atuação na escolha dos nichos e paredes na Catedral em Jacarezinho.



Figura 6 – *Jornal do Brasil*, 30 jun. 1933.

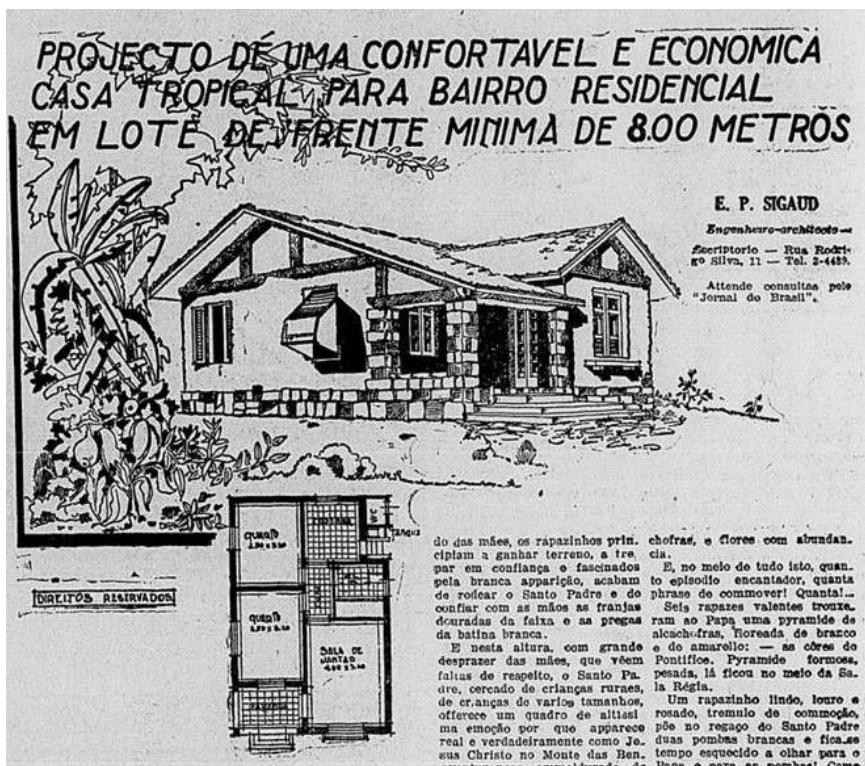


Figura 7 – Projeto padrão publicado em *Jornal do Brasil*, 25 jun. 1933.

Diferentemente de outros artistas seus contemporâneos, Sigaud não se dedicou exclusivamente à arte nem retirou dela recursos para seu principal sustento. Se isso o fez ser

considerado um artista “part-time” por seus contemporâneos, é fato por investigar. No entanto, o segundo *continuum* de Sigaud (que talvez complemente ou mesmo explique um pouco de sua rejeição por parte de alguns círculos artísticos) liga-se a ter ele cultivado um imutável posicionamento político de esquerda. Em entrevista a Frederico Moraes, afirmou:

Sou comunista. Engenheiro, sempre lidei com operários, o que explica a escolha dos meus temas. Sempre tive consciência do papel social da arte. Sempre fiz política. A meu ver, toda a parte serve aos interesses políticos. A liberdade de criação, porém, é fundamental". E ainda, sobre sua pintura: "ela nunca foi um ato gratuito, nem mesmo minha arquitetura. É, antes de tudo, uma atitude consciente e firme, uma finalidade com objetivos artísticos, políticos e sociais. Celebro com ela, especialmente, a magnitude e a grandeza do trabalho humilde do operário, este trabalhador anônimo em todos os setores da grandeza da Pátria. (MORAES, 1979).

Também chama atenção o tipo de imprensa interessada que comentava as obras de Sigaud: nos jornais *A Manhã*, *O Radical*, *Tribuna Popular* e *Imprensa Popular*, a presença do pintor e de seus “motivos proletários” é constante.¹⁹ Nos outros jornais, ele aparece rara e incidentalmente. É esta imprensa interessada que nos permite acompanhar sua trajetória política.

Em 1945, Sigaud encabeça o telegrama público enviado em apoio a Yedo Fiuza (COM O CANDIDATO, 1945), candidato do então Partido Comunista do Brasil à Presidência da República. Em 1946, manifesta-se em apoio a Prestes em diferentes ocasiões, como no telegrama público no qual “o Comitê dos Artistas Plásticos vem hipotecar sua solidariedade pela atitude patriótica assumida em defesa dos interesses da Pátria contra o capitalismo colonizador” que Sigaud assina ao lado de Portinari, Athos Bulcão, Campofiorito, Deveza e Carlos Scliar, entre outros. (OS ARTISTAS, 1946).

No mesmo ano de 1946, Sigaud atuou como professor de pintura na recém-fundada Escola do Povo, ligada ao Partido Comunista; e está presente num protesto contra a violência empregada contra operários em reivindicação por salários e condições de vida (vide imagem 5). Ainda, organiza em outubro de 1946 excursões para pintar ao ar livre em Copacabana, cuja renda pela venda das obras eram revertidas para a *Imprensa Popular* (que substituirá o *Tribuna* circulando entre 1951 e 1958).



Figura 8 – *Tribuna Popular*, 21 jun. 1946.

Em janeiro de 1947, envolvido com a campanha de Luiz Carlos Prestes e responsável junto de Campofiorito pelos preparativos para os comícios, Sigaud é chamado na imprensa “artista do povo”.²⁰ Em 1948, Sigaud se expôs em uma coluna no *Diário da Noite* ao condenar a palestra do pintor Pujals Sabaté (1898-1965), proferida no Salão do Clube Militar:

Senhor redator. Ao assistir à conferência realizada pelo meu colega Sabaté no “Salão de Artes Plásticas” do Clube Militar, apenas para não perturbar a cerimônia de encerramento do interessante certame, deixei de lavrar meu imediato protesto contra o reprovável intuito do conferencista de acirrar animosidade dos militares contra a arte moderna, comprometendo de maneira séria os seus colegas. Preferiu agir assim em vez de orientar e explicar à assistência o sentido da evolução artística de nossos dias. Cometeu grave injustiça ao dizer que a arte moderna no Brasil como em todo o mundo tem ação subversiva, anti-social e até anti-nacionalista.

Prematuro e arriscado julgamento para o movimento moderno, o qual, como todos os movimentos artísticos é característico da constante inquietação humana. Penso que o colega Sabaté deverá provocar uma oportunidade para, no meio militar ou civil, retificar o que disse, fazendo justiça à Arte e aos seus colegas seriamente ofendidos. Afinal os artistas modernos teem tirado o Brasil do anonimato artístico no estrangeiro. Os artistas modernos são indiscutivelmente os construtores de uma nova expressão plástica em nosso país. É o próprio colega Sabaté quem reconhece o atraso de cinquenta anos entre os artistas acadêmicos e reacionários. (ARTES, 01/04/1948, p. 5).

Neste mesmo ano, Sigaud realiza um retrato ponta seca de Luiz Carlos Prestes e ilustra contos de Carlos Lacerda em *O Jornal*.²¹ Por fim, em 1955, no artigo “Com Juscelino e Jango contra o golpe”, Sigaud subscreve e condena toda e qualquer tentativa de golpe. (TRIBUNA POPULAR, 02/10/1955).

O que ocorre nas duas décadas seguintes poderia ser chamado de um longo período de silêncios. No período em que se isola em Jacarezinho, contratado por seu irmão, o bispo Geraldo Sigaud, para as obras de decoração da Catedral, o pintor pouco e mal se pronuncia sobre política. Na década de 1960, o silêncio se intensifica, seja por parte do artista, seja por parte da autocensura ou censura impostas à imprensa nacional. Seu ingresso na Loja Maçônica Urias em 1958 pode – ou não – ter relação com seu silêncio. De todo modo, reencontramos Sigaud apenas em um longo artigo na *Revista de Domingo* do *Jornal do Brasil* de 1977, em que o artista é retratado em contraposição a seu irmão bispo, este, figura conservadora de importância estratégica na política dos militares. Nesta entrevista, a última de fôlego antes de sua morte, e aos 78 anos de idade, um Sigaud ateu e de esquerda diz do irmão: “Acho-o reacionário e diria que sua linha de produção é improdutiva”. (REVISTA DE DOMINGO, 1977, p. 14-17) Parecia até pouco, considerando-se que o bispo - autor de livros como *Carta Pastoral de Saudação* (1947), *Catecismo anticomunista* (1962) ou *Cartas Pastorais sobre a Seita Comunista* (1963) e um dos fundadores da TFP - fizera afirmações como “não se obtém confissões de terroristas com caramelos” ou “no Brasil há inteira liberdade de imprensa”.²²

Na entrevista concedida pelo pintor a Norma Couri, o olhar atento reconhece um bordão repetido por Sigaud durante os anos de ditadura civil e militar: “não quero e não posso dizer o que penso”.

Conforme observou Frederico Morais em *Crise das vanguardas brasileiras*, durante a ditadura a inviabilização do projeto moderno brasileiro e a desestruturação do sistema das artes plásticas no Brasil pela perseguição política contra artistas, pelo descrédito de instituições como museus em contraponto às flutuações do mercado de arte ditadas pelas galerias comerciais e leilões relegaram também a crítica de arte a um papel menor, adequada “à diplomacia das meias-palavras e ao empenho involuntário e canhestro, com vantagens particulares ou não, de subordinação à nova

ordem estabelecida". (MARI, 2012, p. 426). Tal desenlace havia sido denunciado ainda em 1975 por Mario Pedrosa, e é pertinente supor que parte da não aceitação de Sigaud tenha sido resultado perverso de o sistema das artes ter-se fechado na lógica do mercado experimentada naqueles anos. "A mostra de arte passa a ser feira de arte, e os marchands passam a dominar. As leis do mercado capitalista não perdoam: a arte, uma vez que assume valor de câmbio, torna-se mercadoria como qualquer presunto". (PEDROSA, 1975, p. 257).

No ano de 1964, um peculiar "Manifesto" de Sigaud, escrito na condição de Grau 18 da Maçonaria, questionava por que razões a Maçonaria não se posicionava quanto aos acontecimentos recentes no País:

Será que é o temor covarde de tomar atitudes, preavendo-se contra medidas coercitivas e policialescas, tão comuns nestas ocasiões? A ausência de debates políticos no bem da Pátria não nos favoreceu, não nos vitalizou, apenas nos colocou à margem dos últimos acontecimentos nestes últimos dez anos, de 1954 a 1964. O temor da opressão antes acovarda que fortifica.²³

Estamos aqui no plano dos silêncios, e o silêncio parece ser uma boa chave para fecharmos estas breves considerações sobre "o artista que pintou o homem massacrado".²⁴

Paulo Sigaud, filho do pintor, recorda-se do guarda-pó que o pai usava e dos seus fortes gestos ao pintar. "Sujava-se muito, não tinha esse negócio de ficar absorto [...] gostava de brincar... mas não falava muito". Paulo descreve o pai como arredio e tímido, o que atribui à dificuldade em falar e ser compreendido. Sigaud nascera com lábio leporino complexo, comumente conhecido como "goela-de-lobo", ou seja, uma fenda que atravessa o lábio superior e o palato, o que tornava a fonação praticamente impossível. Segundo o filho, isso explicava em parte o casamento tardio, a dificuldade em formar-se (devido aos exames orais aplicados na ENBA) e as dificuldades de se expor em público. Informa ainda que Sigaud ficara ligeiramente mais falante na velhice, quando a dentadura cobriu-lhe o palato, tornando-se mais fácil entender o que dizia, a despeito de sua voz presa na garganta. Sigaud falava baixo, e falava mal. Seus escritos (produzidos sem regularidade) criam interrupções tão breves nestes silêncios que apenas os reforçam.

Este breve texto procurou identificar esta coleção de silêncios, autoimpostos ou não, a respeito do relevo de E. P. Sigaud como artista moderno. São omissões da historiografia quanto a sua atuação como artista, como arquiteto e ilustrador, mas também são os silêncios de seus contemporâneos sobre sua arte; e seu próprio silêncio, notadamente ao longo do período da ditadura civil-militar no Brasil. Quanto menos falava, mais furiosamente pintava. Nas décadas de 1960 e 70, chegou a pintar dois quadros por dia.

É necessário reconduzir Sigaud a seus pertencimentos, num círculo mais imediato dentro da história da arte no Brasil, e num círculo mais amplo, da arte que foi imediatamente inspirada pela

indústria e pelo tema dos trabalhadores. Esta história social da arte fala tanto da história das instituições que interessam ao campo artístico (os comitentes com suas encomendas, a academia, o mercado, os grupos de artistas) quanto da história dos fenômenos artísticos em relação direta com a estrutura social, quando indaga as condições materiais da produção artística. A inspiração flerta com a história social da arte pós-guerra de cunho marxista, com autores como Antal, Hauser e Klingender. Seus textos criam convenções pictóricas da representação do trabalho, as grandes mãos e pés, as torções do corpo no esforço da labuta, a dimensão desproporcional entre a máquina, o retrato arqueológico do local do trabalho (seja a forja, a mina, o moinho). Perante estes silêncios, fica a questão: é possível uma biografia intelectual de um artista primordialmente a partir de sua obra pictórica e construída?

Ainda é comum, nas narrativas de trajetórias, justificar o esforço biográfico quase que com um pedido de desculpas. Este pedido não acontece aqui. Como já observara o historiador americano Oscar Handlin em um texto de 1979, “o real tema da biografia não é a pessoa por completo ou a sociedade por completo, mas o ponto em que ambos interagem. A situação e o indivíduo iluminam um ao outro”. (HANDLIN, 1979, p. 276, tradução livre). O mesmo afirmou E. P. Thompson, ao escrever uma das biografias intelectuais de artistas mais belas já produzidas, que seu intento era

[...] identificar a tradição de [William] Blake, sua situação em particular dentro desta tradição, as repetidas evidências, temas e os pontos nodais de conflito, que indicam que sua posição e a forma como a mente se encontra com o mundo (grifo meu). Fazê-lo implica um estudo histórico e a atenção a fontes que são externas a Blake – fontes das quais, com frequência, nem Blake mesmo estava ciente. (THOMPSON, 1993, p. XXIX).

Silêncios: dos documentos de Sigaud, há pouca coisa guardada. Segundo seu filho, o artista mesmo não guardava seus papéis, por não ter uma percepção de posteridade. Muitos dos artigos que escreveu e não publicou desapareceram. Muitos de seus quadros estão nas mãos de particulares, e poucos em museus. Não há cartas, e a biblioteca se dissipou. Parte de seus livros estava com Andrea Sigaud; alguns ficaram com Paulo, e outros foram por ele doados à Biblioteca da Universidade de Brasília. Dos projetos arquitetônicos, nada restou. Muitos estavam junto da prefeitura do Rio, todos feitos em papel tela engomado: como a goma desaparece junto com a umidade, ficam apenas os traços de nanquim.

Contudo, a obra artística de Sigaud excede quatro mil desenhos, murais e pinturas, inclui edifícios e projetos arquitetônicos, uma obra política e propositiva (em artigos de jornais e entrevistas) e se alia às percepções de seus contemporâneos e sucessores. Sua trajetória multifacetada prossegue após seu falecimento pelo caminhar errático de suas obras nos leilões de arte e nas coleções particulares. Se estas obras esparsas, jamais reunidas em uma coleção e

raramente reunidas em exposições, prosseguem este seu caminho, podem ser “ouvidas”? Estudar uma vida implica tê-la como ponto nodal de um encontro de forças, ciente de que a experiência como um todo não apenas é irrecuperável como também é reconstruída a partir de nossa busca.



Figura 9 – *Suplemento Letras e Artes*, 09 fev. 1947

Referências

- ANDRADE, Ary de. **O Radical**. Rio de Janeiro, 23 nov. 1941.
- ARTES Plásticas. **Diário da Noite**. Rio de Janeiro, 09 dez. 1947.
- ARTES Plásticas – Justa Reprovação. **Diário da Noite**. Rio de Janeiro, 01 abr. 1948.
- BROCOS, Modesto. **Retórica dos Pintores**. Rio de Janeiro: Typ. d' A Indústria do Livro, 1933,
- CAMPOFIORITO, Quirino (org.). **Antologia de pintores brasileiros**. Rio de Janeiro: ELP, 1945.
- CAMPOFIORITO, Quirino. O trabalho de E. P. Sigaud. In: GONÇALVES, Luiz Felipe. **Sigaud o pintor dos operários**. [S.I.]: L.F. Editorial Independente, 1981.
- COM O CANDIDATO do povo, os artistas plásticos do Brasil. **Tribuna Popular**. Rio de Janeiro, 28 nov. 1945.
- COLUNA de Quirino Campofiorito. **Diário da Noite**. Rio de Janeiro, 11 abr. 1944.

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

FREITAS, Patrícia Martins Santos. **Na fumaça das chaminés**: análise iconográfica de paisagens industriais na arte paulista no final do século XIX e início do século XX. 2008. Monografia – IFCH, Unicamp, Campinas, 2008.

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

GLAVOČIĆ, Daina. **Industrial Landscape**: Museum of Modern and Contemporary Art, Rijeka. Croácia, 2005.

GONÇALVES, Luiz Felipe. **Sigaud o pintor dos operários**. [S.l.]: L.F. Editorial Independente, 1981.

HANDLIN, Oscar. **Truth in History**. Cambridge, Mass., 1979.

DIÁRIO DA NOITE. Rio de Janeiro, 29 mar. 1946.

IMPRENSA POPULAR. Rio de Janeiro.

LIMA, Lindolpho Barbosa. **Sigaud** – o novo gênio da pintura. Ed. do autor, 1952.

MARI, Marcelo. Frederico Moraes e A crise da vanguarda no Brasil (1960-70). **Anais do VIII EHA – Encontro de História da Arte**, Unicamp, 2012.

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

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

MORAIS, Frederico. O trabalho como temática e norma de vida. **O Globo**. Rio de Janeiro, 8 ago. 1979.

MORAIS, Frederico. **Os caminhos da arte brasileira**. Introd. Cesar Luis Pires de Mello. São Paulo: Júlio Bogoricin Imóveis, 1986.

O CRUZEIRO. Rio de Janeiro, 24 ago. 1935.

O JORNAL. Rio de Janeiro.

O PAIZ. Rio de Janeiro.

O RADICAL. Rio de Janeiro, 8 out. 1942.

OS ARTISTAS plásticos contra o imperialismo. **Tribuna Popular**. Rio de Janeiro, 14 abr. 1946.

PEDROSA, Mário. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. Aracy A. Amaral (org.). São Paulo: Ed. Perspectiva, 1981.

PEDROSA, Mário. **Mundo, Homem, Arte em Crise**. São Paulo, Perspectiva, 1975.

REVISTA DE DOMINGO. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 6 mar. 1977.

SAIBAM Todos. **Revista Fon-Fon**. Rio de Janeiro, 14 set. 1940.

SALÃO Nacional de 1942. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 24 set. 1942.

SALZSTEIN, Sônia (Org.). **Tarsila**, anos 20. (textos de Sônia Salzstein e Aracy Amaral). São Paulo: Ed. Página Viva, 1997.

SUPLEMENTO LETRAS E ARTES. **A Manhã**. Rio de Janeiro, 09 fev. 1947.

THOMPSON, E. P. **Witness against the Beast: William Blake and the Moral Law**. Cambridge/Mass: Cambridge University Press, 1993.

TRIBUNA POPULAR. Rio de Janeiro, 02 out. 1955.

ZANINI, Walter (org.). **História geral da arte no Brasil**. Apresentação de Walther Moreira Salles. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, Fundação Djalma Guimarães, 1983.

Notas

¹ Trata-se do livro de Luiz Felipe Gonçalves (GONÇALVES, 1981) e dos trabalhos da mestre em História Social pela Universidade Estadual de Londrina, Luciana de Fátima Marinho Evangelista. O trabalho de Luciana é bastante baseado numa certa “memória local” sobre a passagem de Sigaud pela cidade de Jacarezinho na década de 1950 e sua obra decorativa na Catedral da cidade; o de Gonçalves, por sua vez, é uma narrativa laudatória pouco acadêmica, em alguns trechos bastante tímida, sobre temas fundamentais como, por exemplo, o posicionamento político do autor, buscando pacificar a relação conflituosa de Sigaud com seu irmão, bispo conservador que teve um papel de destaque nos anos de ditadura no Brasil.

² Citado por GLAVOČIĆ, 2005. Foi ao visitar a exposição preparada por Glavočić, ainda em 2005, que primeiro tive a inspiração para a pesquisa que realizei sobre o trabalho retratado nas obras de arte no Brasil no século XX. O objetivo primordial não residia na análise das obras, mas na busca de uma linguagem comum em que as pinturas das representações industriais fossem compreendidas como testemunhos históricos dessas paisagens. Baseei-me na conceituação de paisagem industrial e na sua compreensão a partir do conceito original de *industrial landscape* e dos temas relacionados ao estudo da cultura visual como o estabelecimento da imagem em diálogo com sua contemporaneidade, num entrecruzamento de discursos. Discorrer sobre isso ultrapassa o escopo do presente texto.

³ E. P. Sigaud. *Os meus artistas preferidos e alguns comentários sem ordem*. Texto datilografado, datado de 1º maio 1978. Observe-se que no momento em que Sigaud escreve, Roberto Magalhães ainda era o seu genro, tendo sido casado com a filha do pintor e também artista Andrea Sigaud entre 1965 e 1978.

⁴ Nas recordações do filho do pintor, o engenheiro Paulo Sigaud, formar-se engenheiro-agrônomo teria sido uma concessão do pintor à sua avó em Minas. Após a formatura, Sigaud teria dito: “Estou formado, tenho 25 mil réis e vou ao Rio de Janeiro”. Sou imensamente grata a Paulo Sigaud pela forma gentil com que me concedeu entrevistas sobre o pai, em maio de 2012. Após o falecimento da filha do pintor, ele é hoje seu único parente próximo. Como é compreensível, suas informações misturam textos que ele leu a respeito do pai com suas próprias memórias. Sobressai, assim, um outro Sigaud.

⁵ E. P. Sigaud. *Notas soltas*, texto datilografado datado de agosto de 1972. Campofiorito e Dezon foram os pintores que mantiveram com Sigaud uma amizade longa e contínua.

⁶ Entrevista a Norma Couri em 06 de maio de 1977, *Jornal do Brasil*. Brocos (1933) escreveu o manual *Retórica dos Pintores*, leitura que parece ter tido impacto significativo nas reflexões de Sigaud (disponível fac-símile em http://www.dezenovevinte.net/txt_artistas/brocos_retorica.pdf).

⁷ As premiações obtidas e os Salões e Bienais de que Sigaud participou foram listados em GONÇALVES, 1981. O comentário citado foi feito por Roberto Alvim Correa. (SALÃO, 1942, p. 15).

⁸ Ressalte-se ainda para a década de 1930, no Brasil, a fundação do Sindicato de Trabalhadores em Arte, criado por arquitetos, em 1931, no Rio, e a fundação da Associação Francisco Lisboa, em 1938 em Porto Alegre. Os Salões do Sindicato dos Artistas Plásticos em São Paulo (1936-7) tiveram papel importante ao reafirmar no painel nacional a presença dos artistas modernos.

⁹ O Museu Nacional adquire a obra *A Torre de Concreto* de Sigaud em 1937, pelo soma de oitocentos mil réis; no ano de 1953, adquire *A Escada* por quatro mil cruzeiros. Em 1971, seu quadro *Acidente de Trabalho* foi exibido no MNBA em comemoração ao Dia do Trabalhador. Esta obra, talvez hoje a mais conhecida sua, é a única em exposição do pintor naquela instituição.

¹⁰ Coluna assinada por Yves – pseudônimo do jornalista Antonio Sales. (SAIBAM, 1940).

¹¹ Jordão de Oliveira apresenta seu *Retrato do Pintor E. P. Sigaud* como obra n. 222 no salão de 1948. (DIÁRIO DA NOITE, 13/01/1948).

¹² Na coluna *Bellas-Artes* do *Diário da Noite* de 11 de março de 1944, por exemplo, a Sigaud é reservada uma única palavra: “fraco”.

¹³ E. P. Sigaud. *Porque é esquecida entre nós a Decoração Mural?*, julho e agosto de 1935. O *Bellas-Artes*, periódico totalmente voltado às artes plásticas, foi criado e publicado por Campofiorito entre 1935 e 1940, sendo fechado por pressão do DIP.

¹⁴ A dissertação de Evangelista arrisca afirmar que as escolhas do pintor teriam sido quase ateias, como na forma com que representou as figuras da religião ou por usar figuras simples da cidade de Jacarezinho como modelos.

¹⁵ Não foi possível confirmar a referência de Campofiorito ou saber se o painel ainda existe.

¹⁶ No caso de Portinari, o interesse logo se manifestou tanto nos murais do MEC quanto no Mural de 1936, “Construção da Rodovia” (Museu Nacional de Belas Artes). Segundo Lourenço (1995), em 1938, Fulvio Pennacchi foi pioneiro na implantação mural em edifício destinado a atividades laborais no Brasil, executando o afresco “História da Imprensa” no edifício de A Gazeta.

¹⁷ Ainda, o mesmo olhar lacunar aplica-se ao Sigaud ilustrador. Para este artigo, não foi realizada uma pesquisa extensa sobre este tema, mas a potencialidade é evidente. Os desenhos de Sigaud pontuavam a coluna *Notas de Arte* do crítico Quirino da Silva (1897-1981) no *Diário da Noite* na década de 1970. Mas muito antes ele já se exercitara na ilustração de crônicas e contos na imprensa, como no *Suplemento Letras e Artes* do jornal *A Manhã* na década de 1940. Também ilustrou livros de Marques Rebelo (pseudônimo literário de Eddy Dias da Cruz) como *Marafa* (1935), *A estrela sobe* (1939) e *Oscarina e Três Caminhos* (1966) e fez a capa do livro *Libertação econômica*, de Arthur Carnaúba e outros autores (1952).

¹⁸ O Jornal *O Paiz*, por exemplo, publicava as licenças para construções ou reconstruções prediais, com os endereços das obras e nomes de seus proprietários. Como a família não guardou os projetos, resta como saída para refazer a atuação de Sigaud como arquiteto na cidade do Rio e Niterói o caminho destes prédios e seus endereços originais. Vide, por ex., licenças publicadas em *O Paiz* em 03/07/1934, 06/07/1934, 10/07/1934; 31/07/1934; 01/08/1934 até 24/08/1934.

¹⁹ *O motivo trabalhista no Salão Nacional de Belas Artes*, crônica de Genaro Ponte em *A Manhã*, 07 set. 1941. De fato, nas páginas de *A Manhã* os temas culturais realmente apareciam por meio de seus escritores e críticos comunistas, como na ênfase ao romance proletário como paradigma do romance brasileiro, enquanto *A Classe Operária* (órgão oficial do PCB) muito raramente abordava temas culturais.

²⁰ Vide, por exemplo, *Tribuna Popular*, 15 jan. 1947.

²¹ Quando da morte de Lacerda, Sigaud manda publicar nos jornais um lamento e encabeça os convites para a missa de 7º dia.

²² No mesmo ano da entrevista, o bispo Sigaud enviou acusações à Santa Sé contra os bispos D. Pedro Casaldáliga e Tomaz Balduíno, apontando-os como comunistas infiltrados que tinham que ser expulsos da Igreja. Vide, por exemplo, *Jornal do Brasil*, 21 jul. 1977, *Documento Sigaud chega ao Vaticano*.

²³ Documento apresentado por GONÇALVES, 1981, p. 53.

²⁴ Manchete de seu obituário em *Jornal do Brasil*, 08 ago. 1979. Sigaud faleceu no dia 06. Ao que tudo indica, o pintor sofrera, ao longo da vida, de insuficiência cardíaca, moléstia de difícil diagnóstico. Na opinião de seu filho Paulo, provavelmente por ter praticado muito esporte, como regata e natação, sua condição de saúde foi beneficiada proporcionando-lhe uma longa vida. Nas décadas de 1920 e 1930, por exemplo, Sigaud fez várias vezes a travessia a nado Rio-Niterói.

Cristina Meneguello é doutora em História e professora do Departamento de História da Universidade de Campinas.

Recebido em 02/04/2014

Aprovado em 09/05/2014