

# *Moenda* de Heitor dos Prazeres, medalha de prata na I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo

Heitor dos Prazeres' *Moenda*, silver medalist at the I São Paulo's Modern Art Museum Biennial

DOI: 10.20396/rhac.v2i2.15139

BRUNO PINHEIRO

Doutorando do Programa de Pós-Graduação em História da UNICAMP

 0000-0002-4128-0892

## Resumo

Analiso nesse artigo a premiação da tela *Moenda* de Heitor dos Prazeres na I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, identificando que projeto de modernidade sua láurea defendia naquele momento. Para tal, examinei a recepção na imprensa das atividades de Prazeres enquanto músico e pintor nas mais de duas décadas entre o início da sua profissionalização e a premiação, em 1951. Dessa forma, localizei um diálogo estreito com debates sobre a constituição de um projeto de identidade nacional, e com uma cultura política produzida por intelectuais negros atentos à constante reelaboração dos mecanismos de desigualdade racial em que Prazeres estava implicado enquanto um homem negro. A partir dessas análises, proponho, por fim, retomar à tela *Moenda*, buscando entender que anseios de modernidade sua premiação representava.

**Palavras-chave:** Heitor dos Prazeres. Modernismo. Modernidade Negra. Cultura Política. Relações Raciais.

## Abstract

I analyze in this paper the award for the painting *Moenda* by Heitor dos Prazeres at the I São Paulo Museum of Modern Art Biennial, identifying what project of modernity his laureate defended. To this end, I examined the reception in the press of Prazeres' activities as a musician and painter in the twenty-five years between the beginning of his professionalization and the award, in 1951. In this research, I could locate a close dialogue established by him with the debates regarding the constitution of a project of national identity, and with a political culture produced by Black intellectuals attentive to the constant re-imagining of the mechanisms of racial inequality in which Prazeres was involved as a Black man. Finally, I propose a reading of the canvas *Moenda* in the light of these experiences.

**Keywords:** Heitor dos Prazeres. Modernism. Black Modernity. Political Culture. Race Relations.

Em 21 de outubro de 1951, Heitor dos Prazeres foi laureado com a medalha de prata na categoria “pintura nacional” na I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo.<sup>1</sup> O primeiro prêmio havia sido entregue a Tarsila do Amaral por sua tela *E.F.C.B.* e o terceiro a Ivan Serpa por *Formas*.

Prazeres participou da mostra com três telas, *Calango*, *Feira-Livre* e *Moenda*. Havia treze anos que ele tornara públicas suas pinturas, quando o *Diário da Noite*, do Rio de Janeiro, publicou uma reportagem sobre elas na ocasião do cinquentenário da abolição do regime escravista no Brasil – num gesto de reconhecimento do prestígio que ele tinha à época entre as comunidades negras que pertencia e entre profissionais da imprensa.<sup>2</sup> Em 1938, sua carreira de mais de uma década como compositor rareava, ao passo que sua movimentada vida profissional passava a se estruturar em um cotidiano de dupla jornada de trabalho, como pintor e contínuo no Ministério da Educação e Saúde (doravante, MES).

O anúncio dos vencedores do prêmio da I Bienal foi realizado um dia após o início da mostra. Sua dimensão, contando com obras de 729 artistas de 25 países, refletia a intenção de seus organizadores em tornar o evento um importante eixo do mercado internacional de arte diante de sua rearticulação após a II Guerra Mundial, que fez transferir seu centro de Paris para Nova York. Processo que, em escala nacional, tornava a mostra uma arena em que diferentes narrativas poderiam disputar o caráter do “modernismo brasileiro”, que ganharia visibilidade nas redes internacionais de circulação e consumo de objetos de arte.

Nas duas semanas seguintes à premiação, foram publicadas reportagens sobre o que fora considerado um improvável prêmio. “A arte moderna tem dessas coisas. Pode tornar alguém famoso da noite para o dia.”, inicia a reportagem publicada no *Diário Popular*, uma das nove depositadas no Arquivo Histórico Wanda Svevo, responsável pela guarda dos documentos ligados à mostra.<sup>3</sup> Nesse conjunto de matérias, publicadas em jornais da imprensa carioca e paulista de diferentes orientações, são reproduzidas interpretações de uma mesma sequência de acontecimentos.

No dia 25/10, o pintor havia sido recebido pelo ministro Simões Filho em seu gabinete. Tomado pela surpresa de um funcionário do MES ter sido premiado, Filho o teria levado três dias depois ao então presidente, Getúlio Vargas. Também surpreso, Vargas o havia prometido um cargo mais compatível com suas habilidades. Nessas narrativas, a hierarquia do Ministério é constantemente reiterada por seus redatores. A ação é concentrada nas figuras do ministro e do presidente, ao passo que o silêncio de Prazeres é descrito como de alguém que não sabe se portar diante de autoridades. Enquanto sua atuação

---

<sup>1</sup> O autor do trabalho conta com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) para a realização de sua pesquisa de doutorado, intitulada “A invenção da arte afro-brasileira: a participação da cultura material das classes populares negras no sistema moderno de arte de Salvador (1947-1957)”.

<sup>2</sup> CAVALCANTI, Carlos; DOS PRAZERES, Heitor. O brando gesto da princesa.... *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, n. 3.236, 13 mai. 1938, p. 2.

<sup>3</sup> *Diário Popular*. Rio de Janeiro, 30 out. 1951.

como contínuo do MES se torna central nessas reportagens, seu trabalho como músico e como pintor é citado de modo variável, apresentando por vezes dados contraditórios ou mal dimensionados em relação à sua trajetória. Em todas elas, a tela que fora premiada torna-se um detalhe menor, por vezes ausente.

A tela é ambientada em uma pequena propriedade rural, em que é representada uma família de poucas posses, como os materiais que constituem sua casa nos revela. Uma mulher e um homem negro ocupam o eixo central da composição, articulando os dois elementos que se destacam em sua estrutura. No primeiro plano, o moinho que eles operam, construído como uma torre que exibe uma cuidadosa geometria sintética. Ao fundo, somos levados pelo olhar fixo dos dois personagens ao ponto encoberto pela copa de uma árvore, que atrai o observador a uma cortina entreaberta. Nos poucos comentários sobre a tela nos jornais da época, é comum uma relação aparentemente imprecisa do seu tema com o engenho escravista.



**Figura 1:**

Heitor dos Prazeres. **Moenda**, 1951, óleo sobre tela, 65cm x 81,1cm.

Acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP).

Considerando o contexto de rearticulação tanto simbólica quanto profissional que a I Bienal significou no sistema de arte e a visibilidade produzida pelo prêmio, a forma como a láurea de Prazeres foi narrada nas nove reportagens enquanto produto do “caso” parece a princípio frágil. A partir dessa análise preliminar, passei a identificar na Hemeroteca da Biblioteca Nacional as ocorrências da recepção na imprensa das atividades profissionais de Heitor dos Prazeres enquanto músico e pintor dos seus primeiros registros, em 1926, até a I Bienal. Nessas mais de duas décadas, pude observar que ele assumiu uma posição estratégica na constituição das redes que definiram o samba urbano carioca nas primeiras décadas do século XX, passando em seguida a frequentar os espaços em que o modernismo nas artes visuais realizou sua internacionalização nos últimos anos do Estado Novo.

Sua constante presença em espaços que foram definidores na produção de projetos de modernidade, que se constituíram como hegemônicos na capital federal contrasta com a narrativa constituída em 1951 pela imprensa, que induzia a entender que o prêmio na I Bienal estava sendo concedido a um sujeito desconhecido. Da mesma forma, é possível localizar em suas redes de sociabilidade o contato com uma cultura política produzida sobretudo por intelectuais negros interessados em constituir relações de solidariedade mediadas pelo reconhecimento da constante reelaboração dos mecanismos de desigualdade racial.

A relação com esses diferentes universos se configuram enquanto definidora de uma experiência de modernidade negra da qual Heitor compartilhava com outros homens negros que, como ele, disputavam os sentidos das transformações sociais da capital federal naqueles anos, em espaços profissionais de frequência predominantemente branca.<sup>4</sup> Experiência que pretendo perseguir ao longo deste artigo. A partir desta análise, proponho, por fim, retomar a tela *Moenda*, e buscar entender que anseios de modernidade sua premiação defendia naquele momento.

---

<sup>4</sup> Entendo aqui “Modernidade Negra” a partir da tradição aberta por Paul Gilroy em *O Atlântico Negro* (2001), onde o autor descreve a constituição de redes de intelectuais negros, e o trânsito de tecnologias e saberes associados emancipação racial enquanto tradições que constituem uma “contracultura da modernidade”. Ver: GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo/Rio de Janeiro: 34/Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001; GUIMARÃES, Antônio Sérgio. **Intelectuais negros e modernidade no Brasil**. Oxford: Centre for Brazilian Studies, 2004; GOMES, Flávio dos Santos; Fagundes, Anamaria. Por uma “Anthologia dos negros modernos”: Notas sobre a cultura política e memória nas primeiras décadas republicanas. **Revista Universidade Rural**. Série Ciências Humanas, v.29, p. 72-87, 2007; DOMINGUES, Petrônio. A vênus negra no Brasil: Josephine Baker e a modernidade afro-atlântica. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 45, 2010, p. 95-124.

## Heitor dos Prazeres, profissional do samba

Heitor dos Prazeres nasceu em 1898 na Praça Onze, no bairro da Cidade Nova - centro do Rio de Janeiro - filho de Eduardo Alexandre dos Prazeres, marceneiro e clarinetista da banda da Guarda Nacional, e Celestina Gonçalves Martins, costureira. A Praça Onze era uma “África em miniatura”, expressão atribuída a Prazeres e que derivou a designação Pequena África, utilizada até o presente, para se referir à região.<sup>5</sup> No bairro, ele vivia entre migrantes, predominantemente negros, vindos de navio do norte e nordeste do Brasil, passando pela Bahia, ou da zona rural do centro-sul, vindos por terra. Havia também grupos chegados de regiões empobrecidas da Europa. Nesse contexto, a percepção de Prazeres marcadamente racializada da Praça nos informa sobre a centralidade que alguns de seus espaços de sociabilidade de predominância negra assumiram nas dinâmicas da cidade.

Prazeres teve seu primeiro contato com a música em família, mas a desenvolveu nas casas das “Tias baianas”, terreiros de candomblé onde músicos como Sinhô, Donga, João da Baiana e Pixinguinha, sob os olhos de Tia Ciata, Tia Davina e Tia Sadata, constituíram as bases musicais do que viria a se tornar o samba urbano carioca.<sup>6</sup> Foram também nesses espaços que se iniciaram as negociações que definiram as práticas que se tornariam correntes na profissionalização do samba na capital federal. Processo impulsionado pela ida de Donga à Biblioteca Nacional para registrar a composição “Pelo telefone” em 1916. A consolidação do gênero se deu no início da década de 1930 e envolveu, por um lado, sua popularização, ocorrida sobretudo nos desfiles de carnaval, em confluência com a crescente atuação das Escolas de Samba; e por outro, a expansão da indústria do rádio, a partir da aproximação dos profissionais do samba com jornalistas, empresários e políticos.<sup>7</sup>

Da perspectiva de homens negros como Heitor dos Prazeres, a articulação entre esses diferentes pontos de interesse envolvia vestir um paletó e se aventurar em espaços de circulação predominantemente branca para negociar os termos de sua profissionalização. Experiência ilustrada em uma reportagem publicada em fevereiro de 1931, no Correio da Manhã, que o associa à figura do “malandro”. No texto, a performance de Prazeres é descrita de modo semelhante àquela que havia ganhado forma na virada do século XIX para o XX, quando a iniciativa de homens negros como o músico

---

<sup>5</sup> CARVALHO, Bruno. **Porous City**: a cultural history of Rio de Janeiro. Liverpool: Liverpool University Press, 2013.

<sup>6</sup> VELLOSO, Monica. As tias baianas tomam conta do pedaço: Espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, 1990, p. 207-228. ALMEIDA, Angélica Ferrarez de. **A tradição das tias pretas na Zona Portuária**: por uma questão de memória, espaço e patrimônio. Dissertação (Mestrado em História) – PUC-RJ, Rio de Janeiro. 2013.

<sup>7</sup> HERTZMAN, Marc A. **Making Samba**: a new history of race and music in Brazil. Durham: Duke University Press, 2013. CUNHA, Maria Clementina Pereira. **“Não tá sopa”**: Samba e sambistas no Rio de Janeiro, de 1890 a 1930. Campinas: Editora Unicamp, 2016.

Eduardo das Neves, ao buscar constituir estratégias de mobilidade social, faziam parecer às elites brancas estar realizando uma subversão a ordem estabelecida.<sup>8</sup>

Por ser chamado de “malandro”, vive o bohemio, muitas vezes, azucrinado pela polícia que, por deficiência de conhecimentos da língua, tem a respeito desse vocábulo a mais negra ideia. Incoerente esta polícia, porque durante largo tempo, deixou em completa paz de corpo e de espírito os mais legítimos malandros do Brasil – os antigos senadores e deputados que por nove e tres anos viviam “sem pegar no pesado o dia inteiro...”

Com a valorização comercial do samba, que conquista todos os paladares musicas, muitos sambistas, como Heitor dos Prazeres, o “diretor” da escola de Oswaldo Cruz, mudam quase completamente de vida, transformando os hábitos, cheios de preocupações elegantes e de bem vestir... Passam a frequentar os studios de gravação e dão palmadinhas de camaradagens ao ventre de afamados maestros e pianistas...

Ah! Malandros!...<sup>9</sup>

Essa reportagem foi publicada dois anos após o primeiro desfile de carnaval realizado na Praça Onze, organizado, em 1929, pelo sambista e pai de santo Zé Espinguela. Nele, saiu vitorioso o samba "A tristeza me persegue", de autoria de Heitor dos Prazeres, executado pela escola de Oswaldo Cruz.<sup>10</sup> A partir de 1932, os concursos da Praça Onze passaram a ter apoio da prefeitura e a serem organizados pelo jornal Mundo Sportivo, atraindo a cada ano mais público, o que levou à articulação da União das Escolas de Samba, atuante a partir de 1934.<sup>11</sup>

Esse processo foi sincrônico à aproximação das associações da classe dos músicos com Getúlio Vargas, ocorrida em grande medida pela predisposição do novo presidente em definir políticas protecionistas de direitos autorais, e seu entusiasmo com a capilaridade desses profissionais entre grupos sociais diversos. Estreitamento que viabilizou a consolidação do rádio no país após 1932, ano em que foi tornado indústria de interesse nacional. O que desencadeou um crescimento no número de estações no país de 19 naquele ano para mais de 300, em 1950.<sup>12</sup>

É a partir de janeiro de 1932 que localizo na imprensa carioca as primeiras participações de Prazeres como músico no rádio, atividade que ele realizou nos anos seguintes em diferentes emissoras. Em entrevistas concedidas entre dezembro de 1931 e fevereiro de 1932, Prazeres revela que buscava

---

<sup>8</sup> ABREU, Martha C. Músicos negros e racismo no mundo atlântico: o caso de Eduardo das Neves (1874-1919). In: Gabriella Sampaio, Ivana S. Lima, Marcelo Balaban. (Org.). **Marcadores da Diferença: raça e racismo na história do Brasil**. Salvador: Edufba, 2019.

<sup>9</sup> LÁ EM CIMA.... **Diário da Manhã**, Rio de Janeiro, n. 11.081, 1 fev. 1931, p. 1.

<sup>10</sup> LOPES, Nei; SIMAS, Luis Antônio. **Dicionário da história social do samba**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

<sup>11</sup> CARVALHO. op. cit.

<sup>12</sup> HERTZMAN. op. cit.

adequar-se às práticas profissionais do período, deixando de vender suas composições na roda de samba e negociar diretamente com o mercado fonográfico. Das 52 composições suas gravadas entre 1928 a 1951 que pude localizar, 23 delas foram publicadas entre os anos de 1932 e 1933. A extensa maioria delas eram sambas, e tratavam dos mais diversos temas.

As profundas transformações no campo profissional se tornam evidentes em diferentes reportagens que trazem indícios do cotidiano de Prazeres entre estúdios de rádio e redações de jornal. Em 23/12/1931, a *Canção do Jornaleiro* é lançada no Suplemento de Rotogravura do jornal *A Noite*, onde o leitor poderia acompanhar sua letra e partitura.<sup>13</sup> A gravação havia sido financiada pelo referido jornal e tratava do cotidiano de pobreza de uma criança que vendia jornais nas ruas. Em seu refrão, ela entra em seu horário de trabalho e passa a anunciar seu patrocinador, “olha *A Noite!*”.

O alinhamento entre ampliação dos postos de trabalho no campo da música popular e a profissionalização de Prazeres enquanto compositor e músico de rádio é evidente também em como suas atividades se diversificaram nos anos seguintes. Em outubro de 1932, participou do “conjunto típico brasileiro” que compunha o elenco da opereta “*A Marquesa de Santos*”, de autoria de Radamés Gnattali, amplamente divulgado à época. A partir de 1934 diminui a regularidade das composições e passa a participar de “conjuntos regionais” e “jazz-bands”, que se apresentavam em espaços frequentados pela elite carioca. Entre dezembro de 1937 e abril de 1938, liderou a banda Embaixada Brasileira em uma temporada em Montevideú. No final desse ano, passa a organizar o coral “pastorinhas do morro”, grupo composto por mulheres de diferentes comunidades do Rio de Janeiro que iriam apresentar-se no Dia da Música Popular Brasileira, em janeiro de 1939. Atividade que parece ter sido sua última colaboração como músico nas ações grandiloquentes do recém estabelecido Estado Novo.

Esse momento antecede a diminuição, observada por Hertzman, de espaços ocupados por profissionais negros do samba após a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP).<sup>14</sup> Processo que pude também localizar descrito na *Revista do Rádio* por Armando Migueis alguns anos depois da criação do órgão.<sup>15</sup> Em seu texto, o jornalista relaciona esse fato às práticas de racismo cotidiano em ambientes de trabalho e ao crescente controle do estado sobre as formas como deveriam ser representados temas associados diretamente à experiência social das populações negras.

As formas como os sambistas negros passaram por vezes a tensionar esses mecanismos em espaços profissionais tornam-se evidentes durante um acontecimento amplamente divulgado pela imprensa em junho de 1939. Nesse mês, Prazeres participou da recepção da dançarina negra norte-americana Josephine

---

<sup>13</sup> Letra e partitura da *Canção do Jornaleiro*. *A Noite*: Suplemento de Rotogravura, Rio de Janeiro, n. 90, 23 dez. 1931, p. 8.

<sup>14</sup> HERTZMAN. op. cit.

<sup>15</sup> MIGUEIS, Armando. O Negro no Rádio Brasileiro. *Revista do Rádio*, Rio de Janeiro, n. 46, 25 jul. 1950, p. 26-27.

Baker no Rio de Janeiro – que já era na época uma voz de projeção internacional no combate ao racismo. Contratada para realizar um espetáculo beneficente no Cassino da Urca para o Instituto Pestalozzi, dirigido pela educadora Helena Antipoff, Baker preparou em suas duas semanas na cidade uma sequência de cenas de teatro de revista. Seu quadro principal, “Batuque na senzala”, era composto apenas por sambistas negros da cidade, dentre eles estavam Heitor dos Prazeres, Henricão e Grande Otelo. Além de integrar o espetáculo, Prazeres foi o principal mediador na viabilização da visita de Baker a uma festa no terreiro de Mãe Adédé, em Ramos, subúrbio do Rio de Janeiro. Essas atividades foram documentadas amplamente pelo Diário da Noite do Rio de Janeiro, além de ser objeto de duas fotorreportagens na revista ilustrada semanal O Cruzeiro.<sup>16</sup> Na cobertura jornalística da estadia da dançarina no Brasil, grande parte dos sujeitos, sejam eles brancos e negros, eram tratados de forma expressamente racializada. Nesses textos, sambistas e pais de santo referiam-se a Baker como “irmã de raça e cor”.



Figura 2:

Edmar Morel; Edgar Medina. A Sambista Josephine Baker. **O Cruzeiro**, 1 de julho de 1939. p.8-9.

<sup>16</sup> Criada em 1928 como “contemporânea dos arranha-céus”, como indica seu primeiro editorial, a revista O Cruzeiro se configura como um importante ator na definição das formas de visualizar os processos de transformação nas décadas seguintes. Sobre o programa visual da revista e os diferentes momentos de alinhamento e tensionamento com as políticas de estado, ver: COSTA, Helouise; BURGI, Sergio. **A invenção do fotojornalismo no Brasil: Um olhar sobre O Cruzeiro**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2013.

Essa não era a primeira vez que Baker havia estado no Brasil. Sua temporada em São Paulo, em 1929, teve uma visibilidade considerável nos círculos literários negros locais.<sup>17</sup> As diversas narrativas de músicos do samba que passaram durante a década de 1920 por Paris – fenômeno que o exemplo possivelmente melhor documentado seja o da temporada do conjunto Os Oito Batutas - nos permite supor experiências profissionais comuns.<sup>18</sup> As formas compartilhadas de se fazer representar foram definidoras para o ensaio fotografado por Edgar Medina.<sup>19</sup>

As imagens de Baker em 1939 no Cruzeiro contrastam com o *status* adquirido pelo samba no projeto monolítico de identidade nacional do Estado Novo que foi central para a escolha de Carmen Miranda para representar o Brasil na Feira Mundial de Nova York, iniciada dois meses antes. Miranda, como observa Mariza Corrêa, era naquele momento a justa medida entre o anseio do mercado global de consumir uma cor local, e a imaginação eugenista de parte das elites brasileiras que associavam modernidade à brancura.<sup>20</sup>

Nesse mesmo contexto em que o controle sobre os sentidos associados a imagens de pessoas negras e indígenas se tornaram fundamentais para o estado brasileiro, Corrêa localiza também a proibição de que uma coleção de bonecas de orixás adquirida na Bahia por Heloísa Alberto Torres, diretora do Museu Nacional, de figurar na Exposição do Mundo Português realizada em 1940 em Lisboa.<sup>21</sup> Localmente, Gustavo Capanema, então ministro da Educação e Saúde, constrangeu-se poucos anos antes diante do projeto de uma escultura do “Homem Brasileiro” realizado para a sede do seu ministério que figuraria um homem mestiço. O que o fez passar a considerar sobre a cor do homem brasileiro para intelectuais de diferentes posicionamentos do espectro político. A resposta havia sido unânime entre eles, apontando que o brasileiro ainda estaria por vir, e, em poucas gerações, ele haveria de ser branco.<sup>22</sup> É nesse contexto que Heitor dos Prazeres começa a pintar.

---

<sup>17</sup> DOMINGUES. op. cit.

<sup>18</sup> HERTZMAN. op. cit.

<sup>19</sup> Sobre os padrões de representação de artistas negras e brancas no teatro de revista parisiense da década de 1920 e a atuação de Josephine Baker na constituição de identidades negras modernas, ver: ARCHER-STRAW, Pettrine. **Negrophilia: avant garde Paris and black culture in the 1920s**. London: Tames & Hudson, 2000.

<sup>20</sup> CORRÊA, Mariza. O mistério dos orixás e das bonecas: raça e gênero na antropologia brasileira. **Etnográfica**, Lisboa, v. 4, n. 2, 2000, p. 233-265.

<sup>21</sup> Ibidem.

<sup>22</sup> DÁVILA, Jerry. **Diploma de brancura: política social e racial no Brasil, 1917-1945**. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

## Um pintor negro

O jornalista Carlos Cavalcanti inicia seu longo perfil do pintor Heitor dos Prazeres publicado na revista *Diretrizes* em 1941 pedindo “Licença para apresentar um notável pintor negro brasileiro”.<sup>23</sup> Ele explica sua adjetivação ao apontar o que considerava a originalidade de Prazeres em relação a outros artistas negros presentes na historiografia da arte no país: sua dedicação em tratar das experiências das populações negras.

Cavalcanti e Prazeres estabeleceram parcerias profissionais ao menos desde 1931, quando o compositor realizou alguns versos para ilustrar um texto do jornalista para a edição de 25 de dezembro do *Correio da Manhã* intitulado “O Natal no morro”. No texto de 1941, Cavalcanti relata que Prazeres havia começado a pintar de forma sistemática no ano de 1937, após o falecimento de sua esposa, que ele narra como um trauma pessoal que o levou a ficar mais recluso, desinteressar-se por compor, e usar seu tempo criativo com as telas e pincéis.

Prazeres havia mostrado um de seus desenhos a Cavalcanti três anos antes da publicação do perfil de 1941. Em maio de 1938, o jornalista o convidou para realizar uma pintura que ilustraria a edição do *Diário da Noite* de 13 de maio, dia do cinquentenário da abolição da escravidão no Brasil.<sup>24</sup> Após o convite, Prazeres visitou a redação não com uma, mas com quatro pinturas de temas variados. A partir dessa visita, o jornalista descreveu numa reportagem o diálogo que teve com Prazeres, tornando pública pela primeira vez sua produção pictórica.

Cavalcanti inicia a reportagem com um diálogo sobre a pintura que ainda estaria inacabada no cavalete de Prazeres. Ela seria baseada no poema *Um homem e seu carnaval* de Carlos Drummond de Andrade, que ele havia decidido localizar na Praça Onze. Atitude que, num primeiro momento, sugere um gesto de gratidão ao poeta que, enquanto chefe de gabinete do ministro Capanema, havia acabado de conseguir para ele uma vaga como contínuo no MES. Prazeres relata que estava impossibilitado de dar continuidade a tela, pois a escola Benjamin Constant, que ficava na Praça, havia sido demolida enquanto estava em temporada em Montevideú. Após insistir nessa questão, ele apresenta as quatro telas que levou à redação.

O texto se alonga na que traz o título *Macumba*, dando indícios de que foi sobre ela que se concentrou o diálogo. Cavalcanti inicia dizendo que, com ela, Prazeres pretendia contribuir para a constituição de uma imagem pública positiva relacionada às religiões afro-brasileiras. Para tratar da

---

<sup>23</sup> CAVALCANTI, Carlos. Heitor dos Prazeres: um grande pintor negro. *Diretrizes*: política, economia, cultura, Rio de Janeiro, n. 64, 11 set. 1941. p. 3.

<sup>24</sup> CAVALCANTI; DOS PRAZERES. op. cit.

questão, o jornalista apresenta um conjunto de pintores e obras que representariam o que considerava a forma corrente que naquele período elas eram imaginadas por sujeitos alheios a suas práticas, “Uma coisa a um só tempo sardanapalesca, rembranesca, goyesca, taunesca, hofmanesca”.<sup>25</sup> A essa descrição que conjuga obscuridade, erotismo e violência, o autor produz um contraponto em que localiza *Macumba*:

Pois, mal comparando, a “Macumba” de Heitor dos Prazeres é quase uma pastoral de Fragonard, pela pureza, pela inocência lírica, pelo ar festivo e saltitante, pelo bucolismo e mesmo por uns toques de galanteria por uns sorrisos... No primeiro plano, sobre uma relva pontilhada de flores alvíssimas, uma cerca de estacas vermelhas e arame farpado cor das flores. Dentro do cercado, uma latada, enfeitada de bandeirinhas recortadas em papel de seda colorido. Debaixo, o pessoal dançando e bebendo aluá, alegremente, num encantamento efusivo e simples. E a festa cheia de ternura, de simplicidade, de cor e de movimento, de Braque, de Léger, de Dali, de Chirico, evocada pela inspiração do sambista-pintor, continuava aos nossos olhos.<sup>26</sup>

Ao descrever o interesse de Prazeres de produzir imagens positivas das práticas religiosas afro-brasileiras a partir do alinhamento aos protocolos visuais do modernismo, Cavalcanti, utilizando suas próprias referências, atenta para um sentido programático do trabalho do pintor. Problema que ganha densidade ao observarmos para a recorrência do tema na trajetória de Prazeres.

Nesse sentido, chamo a atenção para a canção “Tia Chimba”, uma embolada composta por Prazeres, gravada em 1930 por Paulo da Portela e regravaada em 1932 por Breno Ferreira. Nela, ele narra um dia em que estaria em uma cerimônia de candomblé que foi invadida por um grupo de policiais, que deram início a um episódio de violência que levou à destruição do espaço religioso. Nesse dia, “a polícia estava numa de verdade, fazendo perversidade, malvadeza como o quê”.<sup>27</sup>

Possivelmente foi em resposta a esse tipo de experiência que Heitor dos Prazeres organizou em março de 1936 uma transmissão na Rádio Tupí de pontos de umbanda a ser executados por Pai Alufá e membros de seu terreiro, localizado em Irajá.<sup>28</sup> O evento fora retransmitido dias depois em escala global pela rádio *El Mundo* de Buenos Aires. No estúdio, Prazeres explicava o conteúdo dos pontos e seu caráter religioso para um público composto por indivíduos da alta sociedade da capital federal, empresários, políticos, diplomatas e o proprietário da rádio, Assis Chateaubriand [Figura 3].

---

<sup>25</sup> Ibidem.

<sup>26</sup> Ibidem.

<sup>27</sup> DOS PRAZERES, Heitor; OLIVEIRA, Paulo. Tia Chimba. In: Santos, Alcino e outros. *Discografia brasileira 78 rpm 1902-1964*. Rio de Janeiro, 1982.

<sup>28</sup> Macumba. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 21 mar. 1936, p. 18-19.



**Figura 3:**  
Macumba. **O Cruzeiro**, 21 de março de 1936. p.18-19.

Uma fotoreportagem sobre a transmissão foi publicada em *O Cruzeiro*, com texto e fotografias sem autoria e desenhos do artista também negro Tomás Santa Rosa. Nela, Heitor dos Prazeres é tratado como um intelectual especialista no assunto, seja no texto, seja na posição de destaque sugerida pelo seu retrato emoldurado na forma de um medalhão. Essa transmissão, bem como a tela pintada dois anos depois, me parecem alinhadas a outras iniciativas dispersas no país de auto-organização de comunidades de terreiro, que, no mesmo período, tinham como finalidade buscar na opinião pública simpatia para negociar o fim da coerção policial. Esse foi também o caso do jornalista e antropólogo negro Edison Carneiro, que havia escrito em 1937, em Salvador, um conjunto de reportagens para o jornal *A Tarde*, que foi central na Bahia para que o tema passasse a caminhar das páginas policiais para as de cultura.<sup>29</sup>

As outras três telas da reportagem de 1938 são descritas por Cavalcanti de modo muito breve. Em *Jongo*, que seria aquela encomendada para tratar da efeméride do 13 de maio, a ação é ambientada no período escravista, em que ele opõe uma cena de festa a uma cena de tortura. Em *Sonho*, ele apresenta um autorretrato onde ele aparece dormindo num vistoso pijama de listras, enquanto sonha com uma cidade,

<sup>29</sup> ROSSI, Gustavo. *O Intelectual Feiticeiro: Edison Carneiro e o campo de estudos das relações raciais no Brasil*. Campinas: Editora Unicamp, 2015.

que aparece na porção superior do quadro numa visão. Já *Arrebalde* trata de uma sátira que, ao que a descrição do jornalista permite apreender, envolve um casal em desavença.

Essa última tela, assim como sua insistência com a Escola Benjamin Constant no início da reportagem, aponta para um segundo tema recorrente em sua pintura, que só é descrito objetivamente pelo pintor no perfil publicado por Cavalcanti na revista *Diretrizes* em 1941 [Figura 4 e 5]. Nele, o autor apresenta a trajetória de Prazeres, a forma como desenvolveu suas técnicas e suas motivações pessoais. Em seguida, aponta que as obras de Prazeres se estruturavam em ciclos temáticos:

Agora, iniciou novo ciclo – o ciclo dos Fugitivos. Várias composições já executou – uma delas ilustra estas linhas- dentro desse tema – gente humilde, branca e preta, fugindo, no meio de florestas luxuriantes, carregando trastes e filhos. Fogem, fogem, por entre a natureza, esplendoramente viva e selvagem. Poucos olham para traz. Fogem, fogem, estão fugindo. Ninguém os detem.

- Mas por que agora você está com essa mania de fazer gente fugindo? Que povaréu é esse?

- Não sei bem, não. Gente do morro. Uma ideia que me veio. Não estão derrubando as favelas?<sup>30</sup>

A partir dessa descrição, ilustrada com a reprodução de uma das telas da referida série, é possível entender sua obra no período como um comentário sobre o processo de suburbanização das populações negras e pobres, em decorrência de reformas urbanas que ocorreram na cidade nas primeiras décadas do século XX.<sup>31</sup> Desse modo, a insistência de Prazeres na reportagem de maio de 1938 com a presença da escola Benjamin Constant em sua tela baseada no poema de Drummond revela uma relação conflituosa com a nova ordem instaurada. Após o golpe de 1937, o governo varguista havia retomado o plano de destruir parcialmente a Praça Onze, de onde Prazeres recusou-se a mudar até fim de sua vida, para construir uma avenida de escala monumental. A demolição da praça já estava prevista no plano urbanístico feito por Alfred Agache no final da década de 1920 para o Rio de Janeiro, que foi também o primeiro a tratar a “favela” enquanto uma tipologia urbana que deveria ser combatida. Processo que teve no samba alguns de seus comentaristas, como “A favela vai abaixo”, sucesso de Sinhô em 1928.<sup>32</sup> A Praça Onze foi posta parcialmente abaixo em 1941 - mesmo ano que Prazeres estava fazendo sua série dos fugitivos - para a construção daquele trecho da Avenida Presidente Vargas, inaugurada em 1944.

---

<sup>30</sup> CAVALCANTI. op. cit.

<sup>31</sup> A tela que ilustra a reportagem na *Diretrizes*, referida como “um dos painéis da série ‘Fugitivos’”, é parte hoje do acervo do Museu de Arte de São Paulo (MASP), tendo sido doada em 2016 por Maurício Buck e catalogada atualmente como “Sem título (a volta da roça)”.

<sup>32</sup> CARVALHO. op. cit.



Um dos painéis da série dos "Fugitivos"

**Figura 4:**  
Carlos Cavalcanti. Um grande pintor (detalhe). In: **Diretrizes: Política, Economia e Cultura**,  
11 de setembro de 1941. p.3.



**Figura 5**  
Heitor dos Prazeres. **Sem título (a volta da roça)**, s/d, óleo sobre tela, 40cm x 58cm.  
Acervo do Museu de Arte de São Paulo (MASP).

A partir das duas reportagens de Carlos Cavalcanti publicadas em 1938 e 1941, é possível observar que a produção pictórica dos primeiros anos da atuação de Heitor dos Prazeres enquanto pintor é informada por uma experiência coletiva de constante instabilidade em relação à moradia, definida por políticas de estado que marcaram o processo de suburbanização da cidade; e ao acúmulo de décadas de violência contra os espaços de culto das religiões afro-brasileiras e as comunidades em que elas estavam inseridas.

### **Quem é Heitor dos Prazeres? Profissionalização e racialização nas artes visuais**

Heitor dos Prazeres teve suas primeiras experiências de sucesso profissional como pintor no início da década de 1940. Em 1942, o empresário norte-americano Lincoln Kirsten realizou uma viagem por diferentes países da América Latina como consultor do Museum of Modern Art (MoMA) de Nova York. No Brasil, Kristen não foi acompanhado por qualquer agente do estado, como aconteceu em outros países. Definiu sua visita aos treze artistas que visitou o ateliê e adquiriu obras a partir das redes constituídas no ano anterior, quando viajou o continente numa turnê do New York City Ballet - empreendimento que ele havia criado - além de correspondências com intelectuais e profissionais das artes.<sup>33</sup> Nesse contexto, Prazeres vendeu a pintura *Festa de São João* (1942) – cujo tema, semelhante ao de obras de Alberto da Veiga Guingard e Paulo Rossi Osir adquiridas na mesma ocasião, fora sugerido por um mural exposto na Feira Mundial de 1939 de autoria de Candido Portinari e doado ao MoMA.

Em março de 1943, a tela foi apresentada em Nova York na mostra *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art*. Em novembro do mesmo ano, Prazeres participou de uma exposição de pintura modernista no Palácio do Itamaraty. A mostra contava com obras de 70 artistas, sendo 58 homens e 12 mulheres. Desses, havia apenas dois homens negros, Heitor dos Prazeres e Tomás Santa Rosa, e nenhuma mulher negra. Meses depois, essas obras seguiram para Londres, onde foi exibida na Royal Academy of Arts sob o título *Exhibition of modern Brazilian painting*. A venda das telas seria direcionada ao esforço de guerra inglês no combate ao nazismo.<sup>34</sup> No mesmo ano, Prazeres participou de uma mostra coletiva de pintores modernistas do Brasil e dos Estados Unidos no Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), no Rio de Janeiro.<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> GREET, Michelle. Looking South: Lincoln Kirstein and Latin American Art, in: **Lincoln Kirstein's Modern**. New York: *The Museum of Modern Art*, 2019.

<sup>34</sup> A arte brasileira a serviço da democracia contra o nazismo. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, n. 4.969, 26 ago. 1944, p. 3.

<sup>35</sup> NAVARRA, Ruben. Sobre os pintores brasileiros na exposição Brasil-Estados Unidos. **A Manhã**, Rio de Janeiro, n. 916, 1 ago. 1944, p. 5.

Ao rastrear a recepção da presença de obras de Heitor dos Prazeres nesses eventos, é possível localizar um franco tensionamento entre críticos de arte em relação aos sentidos assumidos por suas pinturas. Na ocasião da exposição ocorrida no MNBA, além de alguns elogios pontuais, pude localizar ao menos um entusiasta de sua obra. Ruben Navarra, em sua crítica no *A Manhã*, de 04/08/1944, tece amplos elogios à presença de Heitor dos Prazeres, descrevendo-o como “o mais genial representante da sensibilidade afro-brasileira, desde o Aleijadinho.”<sup>36</sup> Essa posição se repete meses depois ao tratar do catálogo da exposição realizada em Londres na edição de nº65 da *Revista Acadêmica*, em que apresenta um longo comentário sobre a originalidade das obras do pintor. Nesse segundo texto, o autor traça em diferentes momentos uma projeção de suas expectativas diante do fato de Prazeres ser um homem negro, caracterizando-o como alguém que não teria qualquer acesso a referências intelectuais ou artísticas, sintetizando seu trabalho da seguinte forma: “Tudo nele vem da força da natureza, e do gênio artístico da raça”.<sup>37</sup> Nas duas ocasiões, Navarra afirma não conhecer pessoalmente Heitor dos Prazeres e, de modo anedótico, descreve-o como alguém que tem sua vida em um lugar distante, recluso e inacessível.

Argumentos igualmente essencialistas são apresentados com intenções opostas alguns meses depois das exposições por Sergio Milliet em “Diferenças ou analogias?”, publicada no *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro, em 10/12/1944. Logo no início do texto, o crítico apresenta o ponto que pretende defender: “O grande argumento dos detratores da arte moderna, e sua maior descoberta, tem sido as analogias entre as manifestações expressionistas ou surrealistas e as obras das crianças, dos loucos e dos primitivos”.<sup>38</sup> No caso, os “detratores da arte moderna” de que ele fala possivelmente se tratam de grupos integralistas que passaram a atacar a crescente projeção da pintura modernista, ou, no termo dos detratores, “degenerada”.<sup>39</sup> Numa atitude reativa, Milliet propõe que se produza fronteiras rígidas para salvaguardar a arte moderna do que lhe parecia ameaçar: a possibilidade de ser confundida com objetos produzidos por sujeitos dos três grupos sociais que enumera. Com esse intuito, ele aglutina esses grupos no termo “ingênuos”, utilizando Heitor dos Prazeres enquanto exemplo. Como nas descrições de Navarra, ele distingue a produção desses indivíduos daquela realizada pelos que entendia como “modernistas”. Os primeiros seriam sujeitos desprovidos de intencionalidade em suas ações. Por fim, ele sugere, a partir de diferentes exemplos, uma dicotomia marcadamente hierarquizada entre “nós”, os civilizados, e “eles”, os primitivos.

---

<sup>36</sup> Ibidem.

<sup>37</sup> Idem. Iniciação à pintura brasileira contemporânea. *Revista Acadêmica*, Rio de Janeiro, n. 65, abr. 1945, p. 17-32.

<sup>38</sup> MILLIET, Sérgio. Diferenças ou Analogias? *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 6.791, 10 dez. 1944, p. 1.

<sup>39</sup> COSTA, Helouise. Lasar Segall e a Arte Degenerada: a exposição como campo de disputa política nas décadas de 1930 e 1940. In: *A Arte Degenerada de Lasar Segall - Perseguição à Arte Moderna em tempos de guerra*. São Paulo: Museu Lasar Segall/Museu de Arte Contemporânea da USP, 2018.

O texto de Milliet não permite dimensionar a historicidade dessa terminologia no contexto da crítica de arte brasileira. Contudo, ele me parece central para entender a constituição de um vocabulário que se tornaria recorrente nos anos seguintes entre sujeitos que passaram a descrever a produção de Prazeres enquanto uma arte de menor qualidade, ou mesmo, defender a interdição de suas obras em exposições de arte. Essa foi a posição expressa na resposta do crítico Geraldo Ferraz ao livro *La Pintura Brasileña Contemporanea* do crítico de arte argentino Jorge Romero Brest. Após tecer críticas duras sobre a forma como trata alguns dos artistas brasileiros informando seu pertencimento racial, Ferraz garante não haverem negros ou índios “autênticos” no Brasil, mas “destroços degenerados”.<sup>40</sup> Ele conclui dizendo que a produção de Prazeres não poderia ser classificada enquanto expressão de arte, mas enquanto folclore, pois, mesmo havendo qualidade, não seria pintura.

Entre os defensores da obra do pintor e seus detratores, é comum a ignorância sobre a experiência individual de Heitor dos Prazeres. Em ambos os lados, abundam interpretações que mobilizam uma imaginação etnográfica que havia informado a percepção essencialista dos modernistas parisienses em relação à cultura material que chegava de distantes territórios coloniais.<sup>41</sup>

O crítico de arte Lourival Gomes Machado se atenta para esse problema nas duas páginas dedicadas ao pintor em *Retrato da Arte Moderna do Brasil* (1947). Nela, o autor chama a atenção para o caráter urbano das experiências que informavam sua produção, “Heitor dos Prazeres é a primeira investida, no campo da plástica, dessa enorme cultura criada pelos negros das grandes cidades”.<sup>42</sup> Ele descreve detalhes da obra de Prazeres, tais como a forma generosa com que representa a alegria de mulheres e crianças negras, enquanto elementos cujos sentidos seriam inapreensíveis a partir dos códigos compartilhados por pintores e sociólogos brancos. Por fim, ele conclui num comentário em que sugere que a tendência do sistema de arte em entender sua obra enquanto representativa de toda uma coletividade é associada ao seu isolamento em espaços marcados pela ausência de pessoas negras.

Nessa história rápida, deveria, pois, haver um lugar de honra para Heitor dos Prazeres dentre os grandes cabeças de fila. Mas, notemos, não é um cabeça de fila dos pelotões do Modernismo consagrado e vitorioso; parece antes o escoteiro patrulhador de exércitos desconhecidos cujo poderio ninguém presente nem mesmo num esforço de imaginação.<sup>43</sup>

---

<sup>40</sup> FERRAZ, Geraldo. Na margem de um livro e de uma pintura que ainda não começou. *O Jornal*, Rio de Janeiro, n. 7.974, 28 abr. 1946, p. 1.

<sup>41</sup> ARCHER-STRAW. op. cit.

<sup>42</sup> MACHADO, Lourival Gomes. *Retrato da Arte Moderna do Brasil*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1947.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

A falta de acesso aos espaços profissionais das artes por pintores e escultores negros que produziu esse isolamento de Prazeres me parece diretamente relacionada a interpretações produzidas por críticos de arte, informadas por suas próprias experiências em uma sociedade racialmente desigual. Desse modo, torna-se significativo o fato de que suas obras estiveram presentes em poucas exposições de visibilidade após 1944. Apesar de ter apreendido os protocolos visuais e de produção de sentido do sistema da arte moderna e de estar em contato com círculos intelectuais modernistas desde a década de 1920, quando artistas brancos como Di Cavalcanti, Lasar Segall e Oswaldo Goeldi tornaram-se entusiastas da efervescência cultural da Pequena África.

Esse problema se torna mote da extensa fotorreportagem *Heitor – entre o pincel e o violão* realizada pelo jornalista Antônio Rangel Bandeira para a revista *O Cruzeiro*, em 11/01/1947. Bandeira inicia narrando o caminho entre a fachada do MES e o escritório do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), onde encontraria Prazeres. Trajeto que é pontuado sempre pela pergunta “quem é Heitor dos Prazeres?”, ressaltando a quebra de expectativa dos funcionários do Ministério ao serem informados sobre quem o jornalista pretendia entrevistar. Após descrever detalhadamente a carreira de Prazeres, ele narra, de modo jocoso, que na ocasião da exposição realizada em Londres, a rainha Elizabeth haveria questionado ao encarregado de negócios do Brasil o mesmo que ouvira nos corredores do MES, “Quem é Heitor dos Prazeres?”. A pergunta haveria chegado ao ministro Gustavo Capanema que, após descobrir a identidade do pintor, havia reagido com indiferença. A partir daí, o texto ganha um tom de denúncia, em que associa sua atual insegurança financeira à falta de apoio institucional que o permitisse se dedicar exclusivamente a sua obra após o sucesso com as exposições de 1943 e 1944 [Figura 6].<sup>44</sup>

A forma em que o jornalista constata ao percorrer os corredores do MES a invisibilidade de Prazeres reafirma a dimensão racial sugerida pela reação do ministro diante da pergunta da rainha. Desse modo, é possível entender esse aspecto de sua experiência enquanto constitutivo dos mecanismos que asseguravam a manutenção de seu pertencimento de classe. Nas imagens de Salomão Scliar que se articulavam com o texto na fotorreportagem, as telas de Heitor dos Prazeres dividem espaço com retratos seus em diferentes espaços do edifício, sugerindo uma contra-narrativa à dimensão visual do projeto de modernidade que fundou o Ministério.

---

<sup>44</sup> BANDEIRA, Antônio Rangel; SCLIAR, Salomão. Heitor – entre o pincel e o violão. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 11 jan. 1947, p. 38-39.



**Figura 6:** Antônio Rangel Bandeira; Salomão Scliar. Heitor – entre o pincel e o violão. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, 11 de janeiro de 1936. p.38-39.

**De volta à I Bienal – arte e cultura política**

Ao retomar a recepção da imprensa ao prêmio de 1951 no conjunto inicial de reportagens analisado no Arquivo Wanda Svevo, é possível evidenciar uma sensível mudança em relação ao intenso debate desencadeado em 1944. Os raros usos de termos como “primitivo” ou “ingênuo” na cobertura do prêmio podem sugerir uma reavaliação dos essencialismos observados anteriormente. Contudo, visto com mais atenção, o silêncio em relação a sua obra pode ser entendido também enquanto constitutivo de uma rearticulação dos mecanismos de hierarquização racial nesse campo profissional.

No anúncio oficial da premiação da I Bienal, reproduzido em diversos jornais, é apresentado o único critério oficial que pude localizar até o momento. Após saudar os artistas de carreira consolidada, o documento indica que: “Na distribuição dos prêmios o Juri não mediu sacrifícios para consagrar os esforços novos e sinceros”. Nessa empreitada de apontar talentos de pouca projeção, formou-se um júri de oito homens, presidido por Lourival Gomes Machado, diretor artístico da I Bienal. Na sua composição, havia apenas dois outros brasileiros, Sergio Milliet e Tomás Santa Rosa. O segundo, apontado como

representante dos artistas. Os outros seis integrantes eram críticos ou profissionais das artes com atuação diversa em seus países, Emile Langui, da Bélgica; Eric Newton, da Inglaterra; Jan van As, da Holanda; Jacques Lassaingne, da França, Jorge Romero Brest da Argentina, e René d'Harnoncourt, dos Estados Unidos. Apesar de não ter localizado os votos de cada um desses indivíduos, alguns dados sobre eles me chamam a atenção: Santa Rosa frequentou nas últimas décadas espaços de militância negra e colaborava como cenógrafo com o Teatro Experimental do Negro (TEN) desde sua criação em 1944; Romero Brest já havia colecionado desafetos no Brasil por incluir Prazeres em seu livro sobre pintura brasileira; d'Harnoncourt, então diretor do MoMA, havia nos últimos vinte anos engajando-se em experiências institucionais voltadas para a circulação de objetos de arte realizados por grupos sociais não-brancos das Américas.

Ao tentar mapear a articulação que levou à premiação de Prazeres, busco entender como se constituíam no interior do sistema de arte, vínculos entre pessoas negras e brancas atentas e críticas às formas como era garantida a manutenção de redes profissionais mediadas pela branquitude. Ainda que com atitudes variadas diante desses mecanismos, suas posições naquele momento me parecem informadas pelas intensas transformações da cultura política associada aos movimentos negros tanto numa escala nacional, quanto global.

A questão se impõe como central nesse caso ao considerar que, três meses antes da I Bienal, foi assinada a lei Afonso Arinos, a primeira na constituição brasileira a tornar contravenção a discriminação racial. Lei cujo debate público que resultou em sua redação foi constituído em torno de situações em que pessoas negras haviam sido interdidas de acessar espaços de prestígio de frequência predominantemente branca, restaurantes, hotéis, casas de espetáculo, etc. Tendo seu estopim o caso ocorrido no ano anterior em que a coreógrafa e antropóloga norte-americana Katherine Dunham havia sido barrada no hotel Esplanada, em São Paulo.<sup>45</sup>

Para além de um fato isolado, a redação da lei Afonso Arinos está alinhada a um processo de transformação capitaneado por movimentos sociais negros nos debates sobre racismo no Brasil. Na medida em que o país começou a caminhar em direção à Assembleia Nacional Constituinte de 1946, intelectuais negros e brancos passaram a disputar o sentido de “democracia racial”. Expressão defendida por negros enquanto um horizonte para se efetivar a cidadania negra no Brasil, a partir do combate no campo legal às experiências de desigualdade, e por brancos enquanto a defesa da manutenção de uma ordem nacional entendida por eles como racialmente harmônica.

---

<sup>45</sup> ALBERTO, Paulina. **Termos da Inclusão: intelectuais negros brasileiros no século XX**. Campinas: Editora Unicamp, 2016. CAMPOS, Walter de Oliveira. **A lei Afonso Arinos e a repercussão nos jornais (1950-1952): entre a democracia racial e o racismo velado**. Tese (Doutorado em História), UNESP, Assis, 2016.

Após o fracasso dos movimentos negros na constituinte em incluir a indistinção de raça e cor no princípio de igualdade, convenções passaram a ser realizadas anualmente por intelectuais negros entre Rio de Janeiro e São Paulo para a formação de uma agenda política que passou a se difundir de forma cada vez mais ampla. No I Congresso do Negro Brasileiro, organizado em 1950 por Edison Carneiro, Alberto Guerreiro Ramos, Abdias do Nascimento e o TEN, participaram intelectuais negros e brancos do Brasil, assim como representantes da imprensa negra internacional, como o jornal *Chicago Defender* e a revista *Présence Africaine*.<sup>46</sup>

No congresso, foram debatidos uma variedade de temas de interesse das populações negras, sua história e cultura, o acesso à educação e a postos de trabalho. O projeto UNESCO de relações raciais, anunciado para ser iniciado no Brasil em 1951, foi objeto de uma comunicação do sociólogo negro Guerreiro Ramos, que o criticou fortemente pela ausência de pesquisadores negros em posições de liderança, assim como por não manifestar sua instrumentalização no combate à desigualdade racial.<sup>47</sup> Também recebeu uma recepção ambígua a recém redigida lei Afonso Arinos. Apesar de ter sido lida por alguns com entusiasmo, ela foi também vista como pouco sincera, entendida como um instrumento de uma elite branca para apaziguar a opinião pública internacional. Afonso Arinos de Melo Franco (UDN-MG), seu redator, assim como o principal defensor da lei na câmara, o então deputado Gilberto Freyre (UDN-PE), eram conhecidos defensores da visão conservadora da ideia de “democracia racial”. A desconfiança se confirmou no seu difícil acesso nos anos seguintes.<sup>48</sup>

As artes visuais também foram debatidas no congresso de 1950. O ator e dramaturgo Abdias do Nascimento lançou as bases do seu Museu de Arte Negra, em resposta às redes profissionais restritivas em relação a pintores e escultores negros. Iniciativa que não chegou a se institucionalizar, mas tornou-se nos anos seguintes uma experiência de colecionismo negro encabeçada por Nascimento.<sup>49</sup> Também no Congresso, o crítico de arte branco Mário Barata, que havia junto com Carlos Cavalcanti ingressado no MES no primeiro concurso da instituição para contratar museólogos, apresentou a comunicação *Escultura de origem negra no Brasil*.

É possível aferir a aproximação de Prazeres com os círculos intelectuais que protagonizaram essas transformações no Rio de Janeiro não apenas pela constante coincidência de exposições que ele participou junto com Santa Rosa. Prazeres foi um dos músicos convidados na homenagem à cantora lírica

---

<sup>46</sup> ALBERTO. op. cit.

<sup>47</sup> MAIO, Marcos Chor. Guerreiro Ramos interpela a Unesco: ciências sociais, militância e antirracismo. *Cadernos CRH*, v. 28, 2015, p. 77-90.

<sup>48</sup> CAMPOS. op. cit.

<sup>49</sup> MENEZES NETO, Hélio Santos. *Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – FFLCH-USP, São Paulo, 2018.

norte-americana Dorothy Maynor organizada pelo TEN e pela Orquestra Afro-Brasileira em junho de 1947, e no concurso de beleza negra realizado pelo TEN em janeiro de 1948.<sup>50</sup> Nesses contatos, a experiência de Prazeres enquanto um artista que, ao longo de toda a primeira metade do século XX, circulou em espaços profissionais de prestígio, ocupados predominantemente por pessoas brancas, não parece insignificante. Na perspectiva dos intelectuais negros de uma nova geração, certamente suas experiências era um arquivo vivo – de modo que me é lícito atribuir a premiação de *Moenda* um lugar privilegiado nas narrativas de modernidade negra que se constituíam nos anos de redemocratização.

## Conclusão

Ao retornar a *Moenda* de Prazeres (Figura 1), é possível, a partir de sua trajetória, fazer algumas considerações acerca dos elementos pictóricos da tela. Tanto a tipologia construtiva da casa, como a forma de figurar a cana, são representados de forma semelhante a outras de suas paisagens suburbanas realizadas no período, que ele localiza nos bairros que se estendiam ao longo da linha de trem para onde foi deslocada parte da população da capital federal a partir das reformas urbanas. Já a oposição entre o evidente e o encoberto, sugerida pelo olhar dos personagens em direção a porta da casa, parece se posicionar no limiar de outras experiências visuais em que Prazeres aciona mais expressamente elementos oníricos. Ao considerar essa dimensão de seu trabalho, me parece sugestiva a inesperada semelhança entre seu moinho e as torres de rádio que nos últimos anos alteraram a paisagem da capital federal, e que se tornaram centrais nas suas experiências no mundo do trabalho.

Ao ocupar espaços de prestígio de predominância branca, seja na sua profissionalização enquanto músico, seja enquanto pintor, Prazeres vivenciou um Rio de Janeiro em intensas transformações, em que, no contexto do pós-abolição, operava uma constante reelaboração dos mecanismos de desigualdade racial em que ele próprio estava implicado enquanto um homem negro. É possível aferir esse processo tanto no seu afastamento da indústria musical após o início do Estado Novo, quanto no início do uso constante do termo “primitivo” para referir-se a sua obra, após ele começar a ter uma projeção profissional enquanto pintor. Termo defendido, a partir de argumentos oscilantes, por indivíduos oriundos de uma elite nacional e que me parece poder ser entendido enquanto substituto a inapreensão desses sujeitos aos códigos produzidos em experiências sociais constituídas em espaços de sociabilidade negra. Processo semelhante ao observado por Flávio Gomes em relação à escassez em certas tradições historiográficas de

---

50 *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 7.563, 22 jun. 1947, p. 6; *Tribuna Popular*, Rio de Janeiro, n. 631, 22 jun. 1947, p. 6; *A Manhã*, Rio de Janeiro, n. 1.976, 17 jan. 1948, p. 12.

interpretações densas dos projetos políticos produzidos a partir da perspectiva de sujeitos e coletividades negras.<sup>51</sup>

Desse modo, a análise da trajetória de Prazeres pode nos ajudar a entender também as experiências de intelectuais e artistas negros e negras que atuavam nas frestas institucionais do MES no período. Como é o caso de Abigail Moura, então copista da Rádio MES. Em tempos em que o Ministro Capanema acreditava em uma ideia monolítica de Brasil unida em torno do canto orfeônico de Heitor Villa-Lobos, Moura ensaiava sua Orquestra Afro-Brasileira no edifício onde trabalhava. Espaço que carregava a memória de seu fundador, Edgard Roquette-Pinto, proeminente eugenista ainda em intensa atuação institucional na capital federal.

Na Bienal, é possível identificar entre os poucos homens negros brasileiros presentes, Tomás Santa Rosa e Antônio Bandeira, uma diversidade de vivências que informavam outras estratégias de acessar os mesmos espaços, ainda que igualmente limitados por práticas e construções retóricas racistas. Experiências que não impediram que Prazeres retornasse nos anos seguintes com atuação preponderante nos festejos do IV Centenário da cidade de São Paulo, realizando apresentações musicais e assinando um dos figurinos do seu ballet. Presença que respondia aos tensionamentos protagonizados por organizações negras da sociedade civil diante da extrema desigualdade racial na constituição das narrativas ligada a identidade regional associada ao estado que o evento buscava constituir.<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> GOMES, Flávio dos Santos. **Negros e Política (1888-1937)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005.

<sup>52</sup> SILVA, Mário Augusto Medeiros da. Fazer História, Fazer Sentido: Associação Cultural do Negro (1954-1964). **Lua Nova**, v. 85, 2012, p. 227-273. WEINSTEIN, Barbara. **The color of modernity: São Paulo and the making of race and nation in Brazil**. Durham: Duke University Press, 2015.