

ANTONIO ROCCO E AS REPRESENTAÇÕES DA IMIGRAÇÃO

Gabrieli Simões¹

Este artigo tem por objetivo levantar algumas questões pertinentes no que diz respeito à iconografia da imigração a partir da obra “Os emigrantes” [Fig. 01], de Antonio Rocco, pertencente à Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Em primeiro lugar, ao nos referirmos à “imigração” estamos lidando com a temática do deslocamento humano, que por vezes na história foi responsável por experiências de trauma e luto provocadas por situações sociopolíticas ou econômicas insustentáveis. Tomamos aqui como referência os estudos da psicanalista Miriam Rosa, da Universidade de São Paulo², sobre as especificidades dos sujeitos imigrantes, e para quem, no caso das migrações, o luto se apresenta como “saudades da terra natal”, em que o sujeito não se reconhece em suas perdas, pois é absorvido em um modo de produção alucinante ou degradante. Portanto, tomamos como ponto de partida a consideração de que as obras dos artistas que retrataram esta temática, sobretudo os que, assim como Rocco, também foram imigrantes, são, obviamente, importantes gestos expressivos, mas também testemunhos deste trauma.

O deslocamento humano e seus impactos na vida em sociedade são temas ligados à preocupação com o social que alguns artistas manifestaram, sobretudo a partir do século XIX. No Brasil, a história da imigração se funde à história nacional. Para além da questão da ocupação portuguesa e do fluxo de africanos traficados para a escravidão, a imigração foi parte fundamental da formação não só da mão de obra, como da sociedade brasileira. Ao final do século XIX, quando a abolição já despontava num horizonte próximo, a necessidade de mão de obra barata atraiu – com incentivos do próprio Estado – majoritariamente aqueles que, fugindo de guerras na Europa e da miséria que estas acentuavam, procuravam um local em que pudessem sobreviver.

Antonio Rocco faz parte de um grupo de artistas que se debruçaram sobre o tema da imigração e que compõem um amplo movimento de representação da realidade buscando a objetividade. Pobreza, fome, miséria e trabalho são alguns dos cenários escolhidos para retratar a vida humana, muitas vezes no seu limite, à margem da cultura burguesa ascendente na Europa e em suas colônias. Assim, a imigração era potencialmente um terreno para a arte chamada naturalista.

Por naturalismo entendemos um tipo de pintura que se desenvolveu concomitantemente ao movimento de Émile Zola na literatura, nas últimas décadas do século XIX, e que foi bastante explorada

¹ Mestranda em História da arte pelo IFCH - Unicamp.

² ROSA, Miriam Debieux. “Migrantes, Imigrantes e Refugiados: a Clínica do Traumático”. *Revista de Cultura e Extensão USP*, São Paulo, v. 7, p. 67-76, 2012.

pelos autores Celestine Dars e Edward Smith no livro *Work and Struggle: the painter as witness*, de 1977. Na pintura, o movimento, de caráter internacional bastante homogêneo, seria marcado pela preocupação em descrever e situar socialmente os objetos apresentados. Para o historiador da arte Jorge Coli, a temática do naturalismo, perfeitamente circunscrita, esteve associada a aspectos humildes, duros e revoltantes da vida humana e se manifestou numa prática que dispôs dos instrumentos picturais adquiridos e dominados e numa técnica muito erudita e precisa³.

O italiano Antonio Rocco, nascido em Amalfi, em 1880, assim como muitos de seus conterrâneos e contemporâneos, seguiu o fluxo de emigração do começo do século XX e mudou-se para o Brasil em 1913. Formado pelo Instituto de Belas Artes de Nápoles, escola marcada especialmente pelo estudo de paisagem, o pintor, e professor, frequentemente tem as décadas iniciais de sua produção analisadas como uma “primeira fase” naturalista/realista, engajada com questões sociais. Dentre estas obras está “Os emigrantes”, um óleo sobre tela produzido em 1910 e adquirido pela Pinacoteca do Estado de São Paulo em 1918.

Na cena podemos ver um grupo errante. Caminham para a mesma direção de frente ao espectador e quase em tamanho real. Dessa maneira, quem observa se coloca no caminho dos emigrantes, que ascendem a um movimento de quase “sair da tela”. O corte de uma das figuras humanas à esquerda desloca o enquadramento da cena e dá destaque a um portão à direita, que pode ser pensado como metáfora para o “o fechar” de portas da pátria mãe aos seus filhos emigrantes ou “o abrir” de portas do país de destino. A condição de deslocamento também se manifesta na ausência de paisagem ao fundo. Não sabemos precisamente para onde o grupo está indo, ou de onde está vindo. Numa situação em que a questão identidade se coloca em evidência, como é a imigração, os limites do próprio reconhecimento são visíveis, tanto para quem observa a cena que não sabe – exceto pelo título da obra – se é o momento da chegada ou da partida, quanto para os próprios personagens.

A repercussão da obra de Rocco no Brasil é notável. Em sua exposição individual em 1918, em São Paulo, o Palacete Prates recebeu pedidos para que as quatro salas, com centro e vinte quadros, estivessem abertas para visita das 18h às 21h, além de seu horário normal. Mesmo com tamanha aceitação do público paulistano, não apenas faltam estudos sobre sua obra, tanto no Brasil, quanto na Itália, como, de maneira geral, a representação visual da diáspora italiana entre os séculos XIX e XX foi pouco investigada. Segundo o historiador Alexander Miyoshi, a ausência destes estudos deve-se ao fato de os grandes movimentos populacionais não terem sido um dos assuntos mais retratados pelos realistas sociais, embora houvesse potencial para sê-lo⁴. O tema da imigração também foi pouco explorado na literatura italiana, mesmo coincidindo com uma tendência literária compromissada com a exposição das questões sociais como foi o

³ COLI, Jorge. *O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura no século XIX*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, pp. 287-9.

⁴ MIYOSHI, Alexander Gaiotto. “Os Emigrantes, de Antonio Rocco: retrato de quem veio”, *Boletim* (USP. Grupo de Estudos do Centro de Pesquisas em Arte & Fotografia do Departamento de Artes Plásticas), v. 1, p. 85-102, 2012.

realismo. Uma das questões que poderia explicar esse silêncio com relação a um tema tão importante, inclusive na formação da identidade da Itália recém-unificada, seria justamente o trauma, uma vez que, ainda segundo Rosa, “a fixação ao instante traumático promove uma resposta subjetiva bem específica: o silêncio, a mordada da palavra”⁵.

Mesmo assim, é possível dialogar “Os Emigrantes” de Rocco com algumas das obras que retrataram essa temática e foram produzidas no final do século XIX, quais sejam: “*Emigranti*” (1894), de Raffaello Gamboni [Fig. 02], “*Gli emigranti*” (1896), de Angelo Tommasi [Fig. 03] e “*Gli emigranti*” (1896-98), de Noè Bordignon [Fig. 04].

Nas quatro obras supracitadas destaca-se o momento da *partenza*, o instante de deixar a terra natal, marcado por melancolia, tristeza e lamentação. No caso de Gamboni e Tommasi, a espera pelo navio que fará a travessia. No caso de Bordignon e Rocco, a condição errante dos migrantes. Neste último, as cores terrosas, somadas às expressões e olhares desviantes e cabisbaixos (com exceção dos olhos do garoto), reforçam o estado melancólico de desesperança dos personagens remetendo-nos a uma esfera dramática de sofrimento.

Gostaria de chamar a atenção na análise destas obras para um recorte que também se mostra carente de estudos: a iconografia da mulher migrante. Segundo a historiadora italiana Maila Pentucci, no geral, a história da imigração foi considerada sempre uma história dos homens, sobretudo pelo papel passivo atribuído à mulher. A decisão de partir frequentemente é explicada como reservada ao componente masculino da família. Assim, a mulher esteve, inclusive juridicamente, condenada à invisibilidade. No entanto, a experiência de mobilidade teria modificado o comportamento feminino e, sobretudo, influenciado e pesado sobre a vida material, nas relações trabalhistas e familiares⁶.

A subordinação feminina no movimento migratório seria possível, principalmente, pela reprodução do estereótipo de uma mulher dependente e improdutiva. Porém, trabalhos, como os da historiadora Cleci Eulalia Favaro, “Imagens Femininas”⁷, mostram que as mulheres, sobretudo do norte italiano, de estratos sociais menos favorecidos, estavam habituadas a exercer atividades remuneradas dentro e fora do espaço doméstico. Com isso, a transferência para a América deve ter promovido profundos abalos no processo de construção do “eu”, uma vez que essa mulher que se deslocou teve que caber no estereótipo de “boa mulher”.

⁵ ROSA, Miriam Debieux; BERTA, Sandra Letícia; CARIGNATO, Taeco Toma, ALENCAR, Sandra. “A condição errante do desejo: os imigrantes, migrantes, refugiados e a prática psicanalítica clínico-política”, *Revista Latinoamericana de Psicopatía Fundamental*, São Paulo, v. 12, n. 3, p. 497-511, setembro 2009, p. 502.

⁶ PENTUCCI, Maila. “Identità femminile e Grande Emigrazione. Donne che partono e donne che restano tra le colline marchigiane e la Pampa argentina”, *Diacronie, Studi di Storia Contemporanea: Storia transnazionale e prospettive transnazionali nell’analisi storica*, N. 6, 2|2011.

⁷ FAVARO, Cleci Eulalia, *Imagens Femininas: contradições, ambivalências, violências*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

Favaro cita uma publicação de *La Libertà* (semanário que deu origem ao “Correio Riograndense”), de 1909, editada em italiano e português na cidade de Garibaldi, na qual estava descrito o decálogo de uma “boa mulher”. Entre outras coisas, estão como “virtudes” femininas: “não discutir”, “não pedir dinheiro”, “fazer com que a última palavra seja dele” e “ser companheira”⁸, ou seja, atributos que reforçavam a importância de não perturbar o marido. Assim, vemos que, para a mulher, pesava a validação de seu comportamento pacífico perante o outro sexo. Bem como para muitos recém-chegados, sobreviver implicava fundamentalmente ser reconhecido como “bom imigrante”, o que significava ser pacífico e trabalhador.

Nesse sentido, reforçou-se sobre a mulher uma série de estigmas e, sobretudo, a exigência da maternidade como fonte de produção de força de trabalho, uma vez que as famílias de imigrantes necessitavam de seus filhos para lavrar a terra. Não por acaso, podemos perceber, nas representações da mulher migrante, a tão conhecida figura da *mamma italiana*, sobre quem recaía o discurso do sacrifício e da renúncia em prol da família.

Nos cenários descritos por Tomasi, Gamboni, Bordignon e Rocco o que vemos são trabalhadoras, pobres, mães, entre o sofrimento e a luta pela sobrevivência, marcadas pelo cansaço e a esperança de uma vida melhor rumo ao desconhecido. O melodrama familiar, recorrente nas obras em questão, invariavelmente inclui a figura feminina como personagem essencial nas perspectivas destes pintores. Para Favaro, o imaginário da *mama* era constantemente alimentado pela idealização a ser atingida. Podemos ver, por exemplo, em uma passagem de 1916 de um periódico italiano, também da cidade de Garibaldi, chamado *Il Colono Italiano*, a descrição de que “o coração da mãe é uma fonte inexaurível de contínua solicitude; ela ama seus filhos acima de qualquer coisa no mundo, mais do que a si mesma”⁹.

Esta perspectiva também está presente no olhar dos fotógrafos do início do século XX. São muitas as fotografias de chegada de imigrantes nos portos e hospedarias de diferentes lugares da América em que podemos observar a recorrência de mulheres retratadas junto a seus filhos¹⁰. A de Lewis Hine [Fig 05], por exemplo, mostra uma mãe e seus filhos chegando ao porto de Nova York, em 1905. Diversas vezes estas imagens partilham de ângulos similares aos das pinturas do final do XIX, no sentido em que enfatizam a melancolia feminina e a maternidade, o que seria mais um componente importante na construção do estereótipo da “mulher-mãe” migrante, que viria a ganhar, na década de 1930, uma obra que cravou no imaginário coletivo uma face: a fotografia *Migrant Mother* (1936), de Dorothea Lange [Fig. 06].

No entanto, é necessário colocar à luz uma questão de gênero: sobretudo nas pinturas, à mulher cabe a esfera do sofrimento e a posição de mãe, enquanto que, ao homem, cabe a luta e o guiar pelos novos caminhos. Há um sofrimento masculino muito menos associado à lamentação, sendo esta retratada como

⁸ Idem, pp. 116-117

⁹ *Il Colono Italiano*, Garibaldi, 30 de novembro de 1916, p. 1. Apud in FAVARO, op.cit.

¹⁰ Pesquisa realizada no acervo digital do Museu da imigração de São Paulo e Allinari Archives (<http://www.alinariarchives.it/it/search>).

própria da condição feminina. Tal diferença pode, inclusive, ser analisada como um *topos* da história de arte, se pensarmos em o Juramento dos Horácios (1784), de David, por exemplo, e em toda uma tradição de representação da melancolia e fragilidade feminina em diálogo com a potência masculina, acabando por reforçá-la.

Pensando ainda que, no caso de Rocco, a criança que encara o futuro – e o espectador – é um garoto do sexo masculino, esse imaginário se reforça. A criança é a pessoa que sente o deslocamento de forma diferenciada, pois crescerá longe das suas raízes e formará sua identidade no conflito do deslocamento. Esta figura é a única que na obra olha, literalmente, para frente, metáfora do futuro. A potência do olhar infantil é grande: coloca o espectador diante do sofrimento mais genuíno que se pode ter e, mais uma vez, está associado à possível força masculina diante da situação adversa.

A análise das imagens aqui abordadas e de suas relações, portanto, acontece no sentido de entender a importância e os impactos que a difusão visual de arquétipos sobre a mulher migrante, especialmente italiana, teve na formação de um imaginário coletivo. Além disso, a partir dos apontamentos feitos aqui, mostra-se ainda necessário investigar como os artistas da época abordaram as diferentes visibilidades e produções de sentido para as representações femininas e masculinas, aliado a uma concepção de pintura que trabalha, essencialmente, com as vicissitudes da história humana, ao invés de glorificar as noções de nação, progresso e povo.



Figura 01: Antonio Rocco, *Os emigrantes*, óleo s/ tela, 202 x 231 cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo.



Figura 02: Raffaello Gambogi, *Emigranti*, 1894, óleo s/ tela, 146 x 196 cm, Museo cívico Giovanni Fattori, Livorno.



Figura 03: Angelo Tommasi, *Gli emigranti*, 1896, óleo s/ tela, 262 x 433 cm, Museo Nazionale d'Arte Moderna, Roma.



Figura 04: Noè Bordignon, *Gli emigranti*, 1896-98, óleo s/ tela, 174 x 243 cm, Montebelluna, Veneto Banca Holding – particular.



Figura 05: Lewis Hine, *Italian immigrants arriving at Ellis Island*, 1905, Biblioteca Pùblica de Nova York.

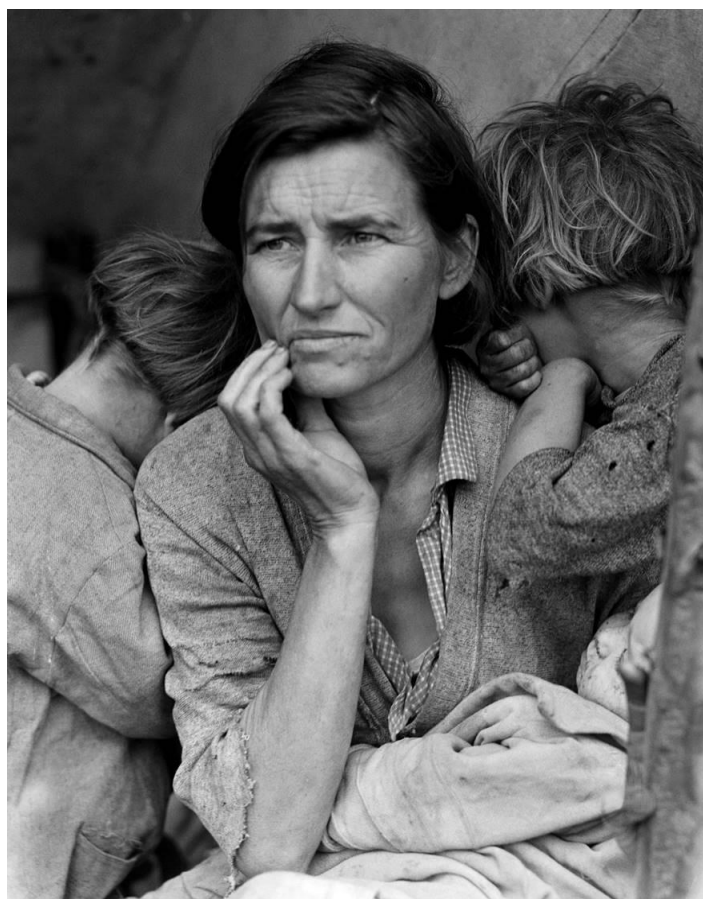


Figura 06: Dorothea Lange, *Migrant Mother*, 1936, Gelatin silver print, 28.3 x 21.8 cm, MoMa, Nova York.

Referências Bibliográficas

- COLI, Jorge. *O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura no século XIX*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- FAVARO, Cleci Eulalia, *Imagens Femininas: contradições, ambivalências, violências*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.
- LUCIE-SMITH, Edward; DARS, Celestine. *Work and Struggle: the painter as witness 1870-1914*. Londres: Paddington Press LTD, 1977.
- MIYOSHI, Alexander Gaiotto. “Os Emigrantes, de Antonio Rocco: retrato de quem veio”, *Boletim (USP. Grupo de Estudos do Centro de Pesquisas em Arte & Fotografia do Departamento de Artes Plásticas)*, v. 1, p. 85-102, 2012.
- PENTUCCI, Maila. “Identità femminile e Grande Emigrazione. Donne che partono e donne che restano tra le colline marchigiane e la Pampa argentina”, *Diacronie, Studi di Storia Contemporanea: Storia transnazionale e prospettive transnazionali nell’analisi storica*, N. 6, 2|2011.**
- ROSA, Miriam Debieux; BERTA, Sandra Letícia; CARIGNATO, Taeco Toma, ALENCAR, Sandra. “A condição errante do desejo: os imigrantes, migrantes, refugiados e a prática psicanalítica clínico-política”, *Revista Latinoamericana de Psicopatia Fundamental*, São Paulo, v. 12, n. 3, p. 497-511, setembro 2009.
- ROSA, Miriam Debieux, “Migrantes, Imigrantes e Refugiados: a Clínica do Traumático”. *Revista de Cultura e Extensão USP*, São Paulo, v. 7, p. 67-76, may 2012. ISSN 2316-9060. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rce/article/view/46597>>. Acesso em: 27 jan. 2018.