

Oitocentos

Arte Brasileira do Império à República

Tomo 2

ARTHUR VALLE

CAMILA FAZZI

(ORG.)



2010

Realização da Publicação

UFRRJ
CEFET-Nova Friburgo

Organização

Arthur Valle
Camila Dazzi

Projeto Gráfico

Camila Dazzi
dzaine.net

Editoração

dzaine.net

Editoras

EDUR-UFRRJ
DezenoveVinte

Correio eletrônico

dezenovevinte@yahoo.com.br

Meio eletrônico

A presente publicação reúne os textos de comunicações apresentadas de forma mais sucinta no *II Colóquio Nacional de Estudos sobre Arte Brasileira do Século XIX*. Os textos aqui contidos não refletem necessariamente a opinião ou a concordância dos organizadores, sendo o conteúdo e a veracidade dos mesmos de inteira e exclusiva responsabilidade de seus autores, inclusive quanto aos direitos autorais de terceiros.

Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República - Tomo 2. / Organização Arthur Valle, Camila Dazzi. - Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010.

1 v.

ISBN 978-85-85720-95-7

1. Artes Visuais no Brasil. 2. Século XIX. 3. História da Arte. I. Valle, Arthur. II. Dazzi, Camila. III. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. IV. Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca. Unidade Descentralizada de Nova Friburgo. V. Colóquio Nacional de Estudos sobre Arte Brasileira do Século XIX.

CDD 709

ISBN 978-85-85720-95-7



9 788585 720957



A XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes e sua significação para a construção da modernidade no Brasil – o Salão de 31

Angela Ancora da Luz



A ruptura com o estilo acadêmico implica a ruptura com o estilo de vida que ele supõe e exprime.

Pierre Bourdieu



XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes passou para a História da Arte brasileira como “O Salão de 31”, ou “Salão Revolucionário”, ou, ainda, “Salão Tenentista”.

Os nomes são provocativos e nos motivam para o início desta reflexão: a construção da modernidade em nosso país.

O Salão buscou a quebra das normas rígidas que engessavam a arte brasileira na tradição da academia, numa relação direta com o que representou a Revolução de 30, demolindo as estruturas vigentes para dar lugar a um futuro de novas possibilidades. Lúcio Costa era a encarnação das mudanças, do novo olhar, da força jovem que chegava à direção da secular Escola Nacional de Belas Artes cerca de quatro anos após ter se formado no curso de arquitetura.

Lúcio Costa aportava ao seu destino com a missão de reformar o ensino, o que causou a reação dos grupos mais conservadores que, numa outra faixa etária, carregavam a tradição como norma e a cópia como forma. A renovação que Lúcio propunha não era alcançada por eles, antes sinalizava a desconstrução de um modelo que eles buscavam eternizar. Não queremos entrar nas questões do ensino, com os novos professores contratados, que representavam a oxigenação modernista, mas nos fixarmos no salão e no que representou no contexto da década de 30 e do Rio de Janeiro.

Até 1933, as mostras oficiais da Academia e, após a República, da Escola Nacional de Belas Artes, eram as Exposições Gerais, razão pela qual o Salão de 31 é, na verdade, a XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes. Ocorre que o nome de Salão, oriundo do *Salon Carré*, espaço nobre do Louvre que foi cedido para a exposição de 1725 na França, identificava o lugar do poder político, pelo prestígio da visita dos reis, dos nobres e da burguesia enriquecida que podia comprar obras de arte. Lúcio Costa chegava prestigiado pelo poder político de Rodrigo Melo Franco de Andrade, chefe de gabinete de Francisco Campos, então Ministro da Educação e Saúde, responsável por sua indicação para ocupar o cargo de diretor da Escola. Com o ideal deste novo tempo ele

organiza a Exposição Geral em outros moldes, de acordo com as transformações que revolucionavam o panorama brasileiro, quando a mulher é considerada apta a exercer o direito do voto e começa a cortar os cabelos numa sinalização para a sua inclusão social e política. Nesta década a indústria concretiza as primeiras conquistas nacionais e o cinema falado rompe o mutismo de uma comunicação por gestos e legendas, em que o som não era articulado pela voz, mas apenas se fazia ouvir na música de fundo que animava os personagens. Lúcio Costa deseja um salão, mais que uma exposição. Para isto ele convida Anita Malfatti, Cândido Portinari, Celso Antonio e Manuel Bandeira para que, junto com ele, organizassem a grande mostra de 1931. Uma das primeiras medidas foi a de não convocar um júri para a seleção das obras e, conseqüentemente, foi fixado um limite de obras a serem inscritas pelo artista. Outra novidade foi a supressão do prêmio de viagem ao estrangeiro para os melhores artistas, que era a grande atração dos expositores. Quebrou-se a hierarquia da mostra oficial, com seu escalonamento de prêmios e medalhas, e elaborou-se um catálogo com outra diagramação, compatível às poéticas sintonizadas pelo jovem diretor. O resultado foi uma revolução nas artes e uma revolta em torno das propostas, sobretudo pelos estudantes simpatizantes do pensamento da “academia”, contra o caráter modernista que configurava a XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes, portanto, o nome de Salão Revolucionário, ou Salão de 31 expressa melhor o que ocorria naquele espaço.

A Exposição Geral foi inaugurada no dia 1º de setembro de 1931 e, antes de seu encerramento, a demissão de Lúcio Costa à frente da Escola Nacional de Belas Artes tornou-se o assunto principal do meio acadêmico e artístico. José Mariano Filho, que dirigira a Escola de 1926 as 1927, liderou o movimento para derrubar o jovem diretor. A tensão ocasionada pelas reformas já havia começado mesmo antes que se inaugurasse a XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes, pois Francisco Campos, que nomeara Lúcio Costa como diretor da ENBA, demitira-se de seu cargo. Mas os ventos modernistas se fizeram sentir sob a gestão de Lúcio Costa, trazendo uma nova disposição que, se não resultou imediatamente na transformação pretendida pelo arquiteto e urbanista, foi fundamental para que as primeiras mudanças comesçassem a aparecer.

Essas transformações, realmente revolucionárias, contribuíram para que a XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes ficasse conhecida, também, pelo nome de “Salão Tenentista”, conforme Manuel Bandeira gostava de referir-se à importante mostra oficial, por analogia à Revolução tenentista de 1930.

Tenentes e Generais, ou Modernos e Acadêmicos, numa clara alusão à dicotomia que se estabelecera no momento político da Revolução de 30, pois os “tenentes”¹ apoiaram o governo provisório de Getúlio Vargas, ocuparam cargos significativos na administração e lutaram por reformas, buscando uma renovação que, guardadas as proporções, estava sendo buscada pelos jovens artistas que apoiavam Lucio Costa e simpatizavam com os modernistas, pois, muitos deles eram oriundos da Semana de 22.

O “Salão de 31” também pretendia provocar a renovação de conceitos nas exposições oficiais. Houve uma expressiva participação de modernos, o que culminou com a reação dos acadêmicos que durante muito tempo tinham ditado as diretrizes das exposições. O Júri resolveu aceitar todas as obras inscritas e Lúcio Costa estava à frente desta organização.

Em meio às mudanças, Lúcio Costa, como diretor da ENBA, ficaria à frente da organização da XXXVIII Exposição Geral. A Comissão Organizadora deveria fazer os convites, mas haveria total liberdade, sem restrições impostas pelos julgamentos e seleções dos salões tradicionais, sem cortes e sem obstáculos a qualquer artista. O julgamento viria do público.²

As Exposições Gerais tinham caráter nacional, uma vez que nela expunham artistas de todo o Brasil. A afluência era expressiva, pois o salão abria as portas para a carreira do jovem artista pela visibilidade que promovia. Apesar da “Semana de 22” ter se configurado como um evento da maior significação para o advento de nossa arte moderna, as três décadas iniciais do século XX no Brasil não podem ser pensadas em paralelo com o mesmo período na Europa, pois a arte brasileira não apresentara qualquer ruptura notável com os movimentos do século XIX, como ocorreu nos principais centros europeus. Se lá as vanguardas históricas romperam com a arte unívoca, no Brasil, a tradição acadêmica engessara as manifestações pluralistas da modernidade. Se a “Semana de 22”, conforme Antonio Bento gostava de afirmar, tinha promovido um “batismo” na modernidade, o “crisma” aconteceria no Rio de Janeiro, no Salão de 31, como pólo de discussão da intelectualidade brasileira e, ainda, como evento que impulsionaria o aparecimento de novas propostas. A geração dos “tenentes”, ou seja, modernos, impôs aos “generais”, os acadêmicos, a força de suas poéticas, com o destaque que Lúcio Costa garantiu na liderança da organização daquela mostra.

Devemos observar alguns pontos significativos nas mudanças estabelecidas para a grande exposição. Foram abolidas as premiações, que obedeciam a uma hierarquia e contemplavam os

¹ “A Revolução de 1930 colocou um ponto final na Primeira República. Era hora de promover uma renovação nos quadros dirigentes do país. Para isso, Getúlio Vargas iria recorrer a um dos mais importantes grupos que participaram do processo revolucionário: os “tenentes”. Muitos não tinham mais essa patente, mas o título havia-se generalizado ao longo do movimento tenentista.” Disponível em: http://www.cpdoc.fgv.br/nav_historia/htm/anos30-37/ev_tenente.htm

² LUZ, Angela Ancora da. **Uma breve história dos salões de arte** – da Europa ao Brasil. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005, p. 104-105.

artistas de acordo com uma “carreira” no salão. A comissão teve liberdade para atuar, e os expositores não tiveram que limitar seus trabalhos, podendo apresentar o número que achassem conveniente.

*O Salão de 31 reuniu o maior número de artistas e de obras da história dos salões de artes plásticas. Participaram dele artistas e arquitetos que apresentaram 506 pinturas, 129 esculturas e gravuras e 35 projetos de arquitetura. Nele estava refletida a diversidade de linguagens artísticas e tendências experimentadas no país desde a criação da Academia Imperial de Belas Artes.*³

Os modernistas foram agraciados com uma sala onde a disposição linear das obras permitia que as mesmas se destacassem, enquanto os acadêmicos tiveram suas obras montadas em salas contíguas, onde foram dispostas ocupando totalmente a parede, superpondo-se umas às outras, como nos salões do século XIX. Logo estas salas seriam apelidadas de “nada além de 2\$000 réis”, numa clara referência ao desprestígio que os acadêmicos sentiram o que acirrava, ainda mais, os ânimos dos conservadores.

No mesmo ano em que ocorreu o Salão de 31, a Sociedade Brasileira de Belas Artes com a colaboração da Associação de Artistas Brasileiros realizou, em junho daquele ano, o 1º Salão Feminino de Arte, contando com a organização de Georgina de Albuquerque, Regina Veiga, Cândida Cerqueira, Nestor Figueiredo e Marques Júnior. Era a primeira mostra de valorização da mulher no espaço artístico da cidade e, como não poderia deixar de ser, teve uma repercussão significativa.

Neste mesmo ano, o Núcleo Bernardelli se estabelece no Studio Nicolas com anseios semelhantes aos que seriam observados no Salão de 31, ou seja, a busca de uma outra direção, em que a liberdade criadora apontasse o caminho a ser percorrido. Quirino Campofiorito, Manoel Santiago, Milton Dacosta e José Pancetti são alguns nucleanos notáveis, assim como Edson Motta, o primeiro presidente do Núcleo, que explicou os objetivos que os irmanava:

*Queríamos liberdade de pesquisa e uma reformulação do ensino artístico na Escola Nacional de Belas Artes, reduto de professores reacionários, infensos às conquistas trazidas pelos modernos. Foi esta a razão de ter sido dado ao nosso movimento o nome de Núcleo Bernardelli. Henrique e Rodolfo, este, sobretudo, insurgiram-se contra o ensino na escola, propugnando sua reformulação.*⁴

³ CHAVES, Chico. **Salão de 31**: o Rio na vanguarda modernista. Rio de Janeiro: IPHAN/MNBA, s/d, p. 9; FERREIRA, Maria da Glória (coord.).

⁴ MORAIS, Frederico. **Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro – 1816–1994**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 144.

Além disso, desejavam facilitar o acesso dos jovens ao Salão, buscando outras formas para que se efetivasse o sistema de seleção de obras e de aceitação do expositor. Sonhavam com a reformulação do ensino artístico, o que os torna, nos ideais, sintonizados com as lutas de Lúcio Costa.

Em novembro de 1931, Belizário Pena, então Ministro da Educação e Saúde, permite que o Núcleo ocupe os porões da Escola Nacional de Belas Artes, onde permaneceriam até 1935. Eles se encontravam a noite, ocasião em que pintavam e discutiam, permitindo que a luz da modernidade rompesse as trevas e iluminasse a tradição da escola, pois, em cada manhã seguinte, os alunos regulares que chegavam para as aulas tradicionais encontravam trabalhos de nucleanos expostos nas paredes dos porões.

As reformas pretendidas por Lúcio Costa ficaram em seus primeiros movimentos. O jovem diretor não permaneceria à frente da Escola após o salão. Nem mesmo completou o tempo da exposição como diretor da ENBA. Mas a tradição da escola estava abalada. Nada mais seria igual. A geração que se levantara começaria a lutar em prol da cultura moderna, rejeitando os dogmas dos conservadores que desejavam agrilhoar o ensino, nos moldes da academia, numa tradição monolítica.

A década de trinta, no Rio de Janeiro, assistiria a confirmação de artistas como Di Cavalcanti, Portinari, Ismael Nery, Guignard, Cícero Dias, Flavio de Carvalho, Afonso Reidy, Marcelo Roberto entre outros tantos que participaram do Salão de 31.

Em 1934 o Ministro Gustavo Capanema lança o concurso para o edifício do Ministério da Educação e Saúde, a ser construído entre as ruas Araújo Porto Alegre, Santa Luzia e Avenida Graça Aranha. Archimedes Memória, então diretor da ENBA e que lograria despejar o Núcleo Bernardelli dos porões da Escola, seria o vitorioso. Ele era um arquiteto prestigiado e forte politicamente. Mesmo assim, Gustavo Capanema recusa entregar-lhe a incumbência, por não concordar com a estética de sua proposta vitoriosa.

*Gustavo Capanema recusou, entretanto, o seu projeto por considerá-lo horrível, em estilo 'marajoara', apesar de pagar a importância de 100 contos de réis, valor do prêmio. Formou, em seguida, uma comissão para elaborar um novo projeto, integrada por Afonso Eduardo Reidy, Ernany Vasconcelos, Carlos Leão, Jorge Moeira, Oscar Niemeyer e Lúcio Costa.*⁵

Lúcio Costa assumia a posição que lhe conferiria, junto aos demais jovens arquitetos da preferência do Ministro de Vargas, a consagração da modernidade na arquitetura brasileira. Apesar

⁵ Idem, ibidem, p.152

da reação de Archimedes Memória, ferido na sua vaidade, Gustavo Capanema não volta atrás de sua escolha e, ainda, sugere o nome de Le Corbusier para supervisionar o projeto.

Os frutos do Salão Revolucionário começavam a amadurecer. Em 1940, uma nova vitória dos modernistas fortaleceria, ainda mais, suas posições. O que era apenas sintoma de modernização, no Salão de 31, se estabeleceria como realidade, pois se cria, pelo Decreto Nº. 140, de 25 de julho de 1940 a Divisão dos Modernos no Salão Nacional de Belas Artes. No ano seguinte, José Pancetti recebe o prêmio de Viagem ao Estrangeiro com a tela *O chão* e consuma o reconhecimento dos modernos nos salões oficiais. Mas a luta ainda não estava ganha. No ano seguinte, por ocasião da exposição anual dos estudantes, o então diretor da Escola Nacional de Belas Artes, não permitiu a mostra de obras dos alunos que se distanciaram das regras da academia, suscitando uma reação violenta, por parte daqueles que se mantiveram fiéis à tradição, pois, em defesa dos ideais acadêmicos, estes estudantes julgaram e destruíram muitas obras. Os modernos retiraram suas obras e as expuseram na Associação Brasileira de Imprensa, causando grande repercussão entre os intelectuais que apoiavam a liberdade criadora e, com isso, aproveitavam a ocasião para enfatizarem suas próprias idéias. Em 1943 aconteceria o II Salão dos Dissidentes, também na ABI, mas sem a força do primeiro, porque a motivação havia perdido a força da reação contrária à destruição de obras, conforme ocorrera no ano anterior.

Os reflexos revolucionários do Salão de 31 estavam, no entanto, cada vez mais fortalecidos e, em 1945, criou-se o Prêmio de Viagem exclusivo para os Modernos, pois, até aquela data ele era apenas um distribuído em anos alternados para uma e outra divisão. Os ânimos se afloram, os acadêmicos pressentem o avanço dos modernos e não se aquietam.

Em 1946 o salão não ocorreria No trânsito de suas influências políticas os acadêmicos aproveitaram a 'gaucheria' dos modernos, considerados perigosos ao regime, tentando obter um novo regulamento para o Salão que impedisse o crescimento daquela divisão, e ceifando a possibilidade de que continuassem a receber os prêmios de viagem. Era uma tentativa extremada, por parte dos acadêmicos, contra a nova postura epistemológica, ou seja, a modernidade.⁶

Em 1946 o Curso de Arquitetura já havia se emancipado da Escola Nacional de Belas Artes, pelo Decreto Nº. 7918, de 31 de Agosto de 1945, vindo a constituir-se na Faculdade Nacional de Arquitetura. Em síntese, mesmo com a saída de Lucio Costa da direção da ENBA em 1931, as discussões se mantiveram acesas na dualidade entre modernos e acadêmicos e na dicotomia entre uma arte projetual e “de doutores”, que se queria moderna, no compasso das grandes transformações européias, e uma arte de cavalete, que lutava internamente entre a busca da liberdade

⁶ LUZ, op. cit., p.123

e os grilhões da tradição. Se, para o acesso a ENBA, no caso dos estudantes de arquitetura, lhes era exigido, além das provas regulares, uma de matemática, que exigia um conhecimento apurado da matéria, para os demais artistas as provas eram apenas de teor prático havendo ainda, para estes últimos, a possibilidade de cursarem somente as cadeiras concernentes à formação de ateliê, nos chamados Cursos Livres. Se por um lado esta possibilidade resultou em que pudéssemos abrigar um Cândido Portinari, filho de lavradores humildes, emigrantes pobres sem condições sociais, mas que viria a tornar-se o grande nome da pintura moderna brasileira, por outro lado, esta diferença aprofundava a separação entre artistas e arquitetos, no seio da Escola Nacional de Belas Artes, numa clara diferença de classes. De qualquer modo, a modernidade pretendida pelos arquitetos, alimentada pelas formas puras de Le Corbusier, não estava tão distante daquela que era procurada por Portinari, no contato com o mais verdadeiro expressionismo, onde a mão do artista alcançava além do que os olhos pudessem ver, na pura emoção de sua interioridade. E não foi, por acaso, que Portinari sentou-se à mesa dos jurados do Salão de 31. Mas os movimentos da década de 40 apenas confirmaram o que havia sido iniciado, dez anos antes, pela audácia de um jovem diretor.

Em 1947 a Divisão Moderna volta a acontecer pela revogação da lei que havia impedido sua montagem no ano anterior. Iberê Camargo recebe o prêmio de Viagem ao estrangeiro com a tela *Lapa*. Apesar de guardar o espaço tridimensional, observa-se a diminuição da profundidade, as conseqüentes distorções e a persistência do figurativismo narrativo com o qual recorta uma esquina do bairro boêmio do Rio de Janeiro. Em tudo isto, entretanto, o artista já se coloca emancipado do rigor da tradição. A fatura gorda, a pincelada expressiva, a solidão da figura humana e os tons quase monocromáticos empregados pelo pintor anunciam a presença daquele que seria um dos mais insubmissos expressionistas brasileiros, contrário aos grilhões da academia.

Em 1948, a criação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro confirma o avanço dos modernos. São Paulo também criaria o seu Museu de Arte Moderna, efetivando o diálogo com o Rio de Janeiro. Em nossa cidade, o MAM vai ocupar, provisoriamente, as dependências do Banco Boa Vista. Em 1952 é transferido para os pilotis do Palácio da Cultura e em 1958 seria inaugurado em seu edifício definitivo, de linhas modernas, com toda a exigência do funcionalismo, bem ao gosto dos arquitetos modernos. O projeto de Afonso Eduardo Reidy integrava a arquitetura ao ambiente, recortando a natureza exuberante do Aterro do Flamengo com a eficiente navalha do concreto monumental, de linhas puras, sem adornos, tornando-se ele próprio o objeto de sua modernidade.

No início da década de 50 a Divisão Moderna não caberá mais no Salão Nacional de Belas Artes. Pelo Decreto 1512 de 19 de dezembro de 1951, ela se transforma em Salão Nacional de Arte Moderna e aquela sala que, em 1931, apontava para o futuro, na concepção modernista do jovem diretor da ENBA, chegara ao seu propósito. O artista que expunha no Salão Moderno também não

receberia medalhas, como já havia sinalizado Lúcio Costa no Salão de 31, mas só poderia concorrer ao prêmio de Viagem, o grande atrativo do Salão Moderno, se já tivesse recebido o Prêmio de Isenção de Júri.

Em outubro de 1951, a I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo expande o grito dos modernos e contemporâneos através do território nacional e além dos mares, configurando a internacionalização das artes. Se pensarmos que, com tudo isto, a modernidade estava finalmente implantada nos enganamos, pois o avanço da arte moderna no Brasil encontrava sempre a resistência dos conservadores. A década de 50 se fez moderna em meio à tensão e à obstinação “de poucos cristãos entre muitos mouros”. O que o “Salão de 31” representou pode ser compreendido pela história que se escreveu a partir dele. Se Lúcio Costa não estava mais à frente da ENBA, quando a mostra polêmica foi desmontada, no entanto, ele viveria para assistir o que ela representaria para os movimentos e reações que seriam suscitados a partir dela. É importante lembrar que, em 1954, quando os artistas apresentam os seus trabalhos em branco e preto, como protesto frente à cassação das licenças de importação de tintas estrangeiras, ocorrida em 1952, o Salão Nacional de Arte Moderna vai declarar sua posição através dos artistas que dele participaram:

Nós, artistas plásticos abaixo-assinados, apresentaremos no próximo Salão Nacional de Arte Moderna, a se realizar de 15 de maio a 30 de junho deste ano, os nossos trabalhos executados exclusivamente em branco e preto.

Esta atitude será um veemente protesto contra a determinação do governo em manter proibitiva a importação de tintas estrangeiras, materiais de gravura e escultura, papéis e demais acessórios essenciais ao trabalho artístico; proibição esta que consideramos um grave atentado contra a vida profissional do artista contra os altos interesses do patrimônio artístico nacional. (abril de 1954) ⁷

Esta vontade de liberdade, esta luta pelos ideais e interesses legítimos dos artistas, não estava começando em “preto e branco”. Na verdade, foram precisos mais de vinte anos para que os artistas assumissem suas posições. O exemplo de Lúcio Costa seria marcante, como o seu Salão Revolucionário, ou Tenentista, ou, simplesmente, a XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes. Aliás, a partir de 1933 as grandes mostras não seriam mais conhecidas como “Exposições Gerais”, mas como “Salões”, nome pelo qual já estava consagrado o grande evento organizado pelo jovem arquiteto, à frente da Escola Nacional de Belas Artes, pelo que significou para a construção da arte moderna no Brasil.

⁷ FERREIRA, Maria da Glória (coord.). **A arte e seus materiais** – Salão Preto e Branco. III Salão Nacional de Arte Moderna – 1954. Sala especial do 8º Salão Nacional de Artes Plásticas. Rio de Janeiro: Funarte, 1985, s/n.