



Fig. 14. André Kertész. Dobo, dubon, dubonnet. Paris, 1934.



Fig. 15. Dorothea Langer. Três famílias, 14 crianças, 1938.

Um articulista da Revista **O Malho**, de 1932, comentava nos seguintes termos essa troca e mútua influência entre as novas mídias visuais:



Fig. 16. Berenice Abbott. Union Square, Manhattan, 1936.

Esse fenômeno do impacto das novas mídias, constituído desde a virada dos séculos XIX ao XX, atingiu o seu patamar de consolidação nos anos 30, a ponto de ser um consenso, nos textos produzidos entre as duas grandes guerras, a existência de uma nova “linguagem” universal, cuja principal característica seria a imediatividade, simplicidade e comunicabilidade que transpunham as barreiras sociais e nacionais. O famoso texto de Benjamin sobre a obra de arte só pode ser melhor compreendido, inclusive, no interior desse grande fórum de debates provocado pelo assunto em meio à intelectualidade dos anos 30, e não apenas do círculo de teóricos alemães da chamada “Escola de Frankfurt”.

Um sinal significativo dessa nova situação no campo imagético foi a presença de um pavilhão inteiramente dedicado à publicidade na Exposição Internacional de Paris, de 1937, demarcando o estágio de maturidade atingido por esse setor naquele momento. Comentou-se, na época, que esse fato assinalava, para o setor publicitário, o que havia sido a feira de 1925, ocorrida em Paris, em relação ao *design* (BASTIDE, 1938).

A retração do mercado de pintura contemporânea, observado em graus variados, desde os centros hegemônicos de cultura até a periferia, nos anos 30 e 40, não pode ser

avaliada apenas a partir da recessão da década de 30 e da Segunda Grande Guerra na década de 40, ou tão simplesmente, como é comum na literatura sobre a arte desse período, atribuir a responsabilidade à influência dos regimes ditos “totalitários”. O grande impacto das novas mídias na maneira de conceber e apreciar arte, provocando um deslocamento sem precedentes no próprio conceito de arte, levou Walter Benjamin a realizar uma arqueologia da modernidade, a partir da qual se pode melhor avaliar o fenômeno que ele observava nos anos 30 e que tinha, segundo o autor, não apenas implicações estéticas, mas também políticas.

Enquanto a pintura, a gravura e a escultura modernas refugiavam-se em círculos fechados da intelectualidade dissidente e no segmento minoritário da alta burguesia liberal, a fotografia e o cinema passavam a ser os principais veículos de auto-compreensão da modernidade pelas massas urbanas, provocando, com isso, um grande abalo no campo artístico, com uma retração e indefinição no mercado de arte, por mais de duas décadas.

Com o final da Segunda Grande Guerra, a emergência da Guerra Fria e sua expansão no campo ideológico, mais o gradativo declínio do cinema, com o surgimento da televisão, uma nova configuração no campo artístico veio a surgir.

O primeiro impacto que os anos 20 e 30 vivenciaram com as novas mídias foi, aos poucos, sendo assimilado. A vitória da burguesia liberal, na Segunda Grande Guerra provocou uma busca por novos signos de distinção social, que não poderiam ser mais aqueles adotados pela burguesia do século XIX. Esses já havia se tornado obsoletos, face ao reordenamento do campo visual depois das mudanças trazidas pelas novas mídias.

A perseguição aos artistas de vanguarda, tanto na URSS como na Alemanha, inspiraram a burguesia liberal a montar um discurso ideológico que tinha na liberdade de expressão e criação o seu discurso de legitimação. O que antes representava apenas o gosto de uma minoria intelectualizada e sofisticada, bravamente defendida pelos trostkistas, durante a perseguição stalinista e nazista, foi incorporada pelos liberais vitoriosos como modelo e bandeira ideológica para a defesa do “mundo livre”, durante a Guerra Fria.

O movimento comunista, gravemente ferido na guerra pelos nazistas e que teve como inimigos os seus aliados, tentou ainda construir um modelo estético alternativo, baseado no realismo crítico, cujo principal defensor fora George Lukács, mas que, aos poucos, foi sucumbindo na luta ideológica feroz dos anos 50 e, principalmente, após o XX Congresso do PC Soviético de 1956, que abriu caminho à dissolução do socialismo no Ocidente.

CAPÍTULO 3

A FORMAÇÃO DO CAMPO ARTÍSTICO NO BRASIL E A LUTA NO INTERIOR DA MÁQUINA DO ESTADO.

3.1 A Crise dos Anos 30

Se as três primeiras décadas do século XX foram momentos de euforia e mudança vertiginosa no campo das artes plásticas, marcados pela eclosão das vanguardas e por um grande aquecimento do mercado de arte, a situação mudou, drasticamente, com a quebra da bolsa de Nova York. O padrão burguês de consumo de obras de arte tinha se generalizado em escala planetária e as elites regionais tentavam imitar esse padrão ditado pelos principais centros europeus de cultura, tentando reproduzi-lo, mesmo que, às vezes, canhestamente. Até mesmo as correntes mais radicais começavam a ser divulgadas fora do continente europeu e consumidas por uma minoria rica das elites que mantinha contato freqüente com aquele continente. Todo esse mundo construído com muito otimismo desde a Belle Époque desmoronou como um castelo de cartas. Não bastasse isso, os anos 30 também assistiram ao *boom* da Indústria Cultural, que, sob os escombros do modelo clássico da burguesia liberal implantava, como um rolo compressor, uma nova visualidade e um novo gosto, fundado na banalização icônica trazida pelo aperfeiçoamento das técnicas de reprodução em série.

A crise de 1929 abalou imensamente o mercado de arte internacional. Obras de arte cobiçadas até então como atrativos de alto lucro tiveram uma desvalorização vertiginosa, acompanhando a tendência dos papéis na bolsa de valores.

O marchand Daniel Wildenstein disse que os preciosos quadros adquiridos do Ermitage despencaram vinte por cento do valor comprado em Nova York;

Não eram só os *marchands* que choravam. Os clientes também. Nossos clientes. Se para nós era o apocalipse, imagine para eles. Na América, estavam nos devendo somas enormes. Quando se vendem quadros, os clientes não pagam logo. Pagam em seis meses, um ano. Pois bem, nossos clientes estavam se jogando pela janela. Não tinham mais nada, estavam

arruinados. E os quadros, sendo devolvidos... Nem todos, porém. Muitos haviam sido confiscados pela justiça. Eram vendidos nos leilões, a preço de banana, e não podiam nem mesmo recuperá-los. A confusão era geral na América. Na Europa também. (WILDENSTEIN, 2004, p. 86).

A crise no mercado de arte internacional perdurou de 1929 até 1935, quando a situação começou a se recuperar. Se isso acontecia até mesmo com os grandes mestres da pintura, cuja valorização no mercado de arte estava consolidada há muito tempo, a situação dos artistas modernos que, até aquela época, ainda lutavam para serem reconhecidos pelo mercado, era ainda pior, uma vez o investimento em arte de vanguarda sempre foi de risco. O Brasil, é verdade, não participava do grande fluxo de obras de arte do mercado internacional, restrito, até então, ao eixo Europa-EUA. Mas a repercussão desses fatos ocorridos nos países hegemônicos chegava, de alguma forma, aos incipientes mercados periféricos.

A década de 30 foi um período difícil para o mercado de arte. Os preços desabavam também na Europa. Um Utrillo ¹⁴, que antes valia 50.000 francos, passava a valer 4.000 francos. Por essa época, foi criado, na França, um sindicato para ajudar os artistas nas vendas. Nas exposições eram muitos os visitantes e raros os compradores. Até o final dos anos 30, o mercado de arte vivia um equilíbrio precário, apesar da recuperação na segunda metade da década. Mas a decretação da guerra pôs fim à tímida recuperação, e o ano de 1939 abriu nova crise no mercado europeu de arte que até então regulava o mercado mundial. (ASSOULINE, 1988).

Logo após a quebra da bolsa de Nova York, fecharam mais de um terço das galerias em Paris e conseqüentemente, contratos de exclusividade com artistas foram rompidos, até mesmo com pintores famosos e estáveis, a exemplo de Marquet (MOULIN, 1967). Galerias, como a de Kahnweiler, criaram um sistema de ajuda mútua entre os artistas, com cotas de participação nas vendas num fundo comum de auxílio que depois seria pago com obras de arte dos próprios artistas-sócios. Era uma espécie de consórcio entre os próprios artistas, solidários entre si, emprestando dinheiro, depois pago com obras da própria galeria (KAHNWEILER, 1989).

Por volta de 1932, em Nova York, a Sociedade de Artistas Independentes na sua exposição anual, chegou a anunciar a troca de quadros por alimentos e hospedagem. A

¹⁴ Utrillo foi um artista francês que atuou no início do século 20 e cujos trabalhos tinham grande liquidez no mercado de arte apesar de sua fatura *naïf* e pouco inovadora.

tendência da criação de associações nos anos 30, inclusive no Brasil, era uma resposta dos artistas para tentarem sobreviver a essa crise no mercado (SOUZA, 1932).

No Brasil, já no início da década de 30 (1931) foi fundado o Núcleo Bernadelli, seguido depois pela Associação Pró-Arte Moderna (SPAM), pelo Clube de Artistas Modernos (CAM), ambos em 1932, na cidade de São Paulo, pelos grupos Santa Helena e Seibi, também em São Paulo e, ainda, pelo Grupo Portinari, no Rio, os três últimos em 1935. A idéia de associação para defender-se da crise econômica e, de alguma forma, lutar para a construção de um espaço adequado de circulação e comercialização das obras de arte esteve presente em toda a década de 30, no Brasil, desde a Fundação do Sindicato de Trabalhadores em Arte, criado por arquitetos, em 1931, no Rio, até a fundação da Associação Francisco Lisboa, em 1938 em Porto Alegre. Papel importante na divulgação dos artistas modernos foi também o do Sindicato dos Artistas Plásticos em São Paulo (1936-7), através dos seus salões. A ressonância dessa tendência dos anos 30 ainda se fez ouvir em Fortaleza (CE), nos idos da década seguinte, com a criação do Centro Cultural de Belas-Artes (CCBA), em 1941. Esse fenômeno aconteceu, principalmente, entre os emergentes, notadamente os artistas modernos em luta para se firmarem no incipiente campo artístico brasileiro, uma vez que os artistas acadêmicos, em sensível declínio de influência, ainda sobreviviam das poucas galerias de arte em funcionamento na época.

O Rio de Janeiro permanecia o centro cultural do país, com um incipiente mercado de arte, mesmo após a renovação modernista, iniciada no estado de São Paulo. A tentativa das elites agrárias paulistas da República Velha de transferirem para São Paulo o pólo cultural do país foi interrompida com a crise de 29 e a Revolução de 30, e só seria retomada no pós-guerra, pela burguesia industrial emergente, cujo carro-chefe foi a Bienal de São Paulo.

Mas a revalorização do Rio de Janeiro como pólo cultural nacional, nos anos 30 e 40, também se deu pelo significativo investimento na área da cultura, durante o governo Vargas, que punha, novamente, a Capital Federal como foco das atenções nacionais. A criação do Museu Nacional de Belas-Artes, do Serviço Nacional de Teatro, da Orquestra Sinfônica Brasileira, e a renovação no campo da arquitetura, com alguns projetos de repercussão internacional, como o prédio do Ministério da Educação e a sede da ABI, tornavam a capital da República um espaço de referência.

A criação do Museu Nacional de Belas-Artes, em 1937, a partir do acervo da Escola Nacional de Belas-Artes e de seu prédio na Av. Rio Branco e, principalmente, a modernização da sua reserva técnica (VALLADARES, 1946) fez dessa instituição um pólo aglutinador das

artes plásticas brasileiras na primeira metade dos anos 40, construindo um equipamento fundamental para a construção do campo artístico no Brasil.

Para lá continuavam a migrar vários artistas de todo o país, como o ilustrador, pintor e cenógrafo Santa Rosa (1932) e o crítico Antonio Bento (1923), ambos paraibanos; os pernambucanos Augusto Rodrigues (1935), Abelardo da Hora (1946), Abelardo Rodrigues; o paranaense De Bona; os cearenses Antonio Bandeira (1945) e Aldemir Martins (1945); os gaúchos Carlos Scliar (1956), Danúbio Gonçalves, Glauco Rodrigues (1949) e Iberê Camargo (1942); o potiguar Rossini Perez (1945); o baiano Carlos Bastos (1946); o mineiro Amílcar de Castro (1952). Comentando essa migração para o Rio de Janeiro, Santa Rosa disse “as novas vocações artísticas se formam e se fazem conhecer na metrópole, onde procurarão depois desenvolver suas aptidões reprimidas” (SANTA ROSA, 1943).

Desde o final do Império, esse afluxo de artistas de vários estados para a Capital Federal era uma rotina, invertendo uma tendência descentralizadora que perdurou no período colonial. Alguns artistas, diante da grande concorrência existente no Rio de Janeiro, tentaram, depois de sua passagem pela Capital, criar, nos seus respectivos estados de origem, o embrião do que seriam depois os pequenos mercados regionais de arte. Foi assim com Telles Jr., no Recife; com Manuel Lopes Rodrigues, na Bahia; e com Rosalvo Ribeiro, em Alagoas. Mas as dificuldades encontradas por eles eram muito grandes, quase tudo estava para se fazer e o ambiente local era ainda muito refratário ao consumo de obras de arte. Não surpreende, portanto, que duas ou três gerações de artistas de vários estados do país retornassem ao Rio de Janeiro, para tentar a sorte profissional.

Até mesmo São Paulo, com vida cultural autônoma e relativo lastro desde o início do século XX, graças ao crescimento econômico e à presença de migrantes, com importantes currículos, a exemplo de Lasar Segall e Fiori, vê partirem, Ado Malagoli (1933), Bruno Giorgi (1943), o crítico Mario de Andrade e dois membros do grupo de artistas japoneses Seibi-Kai, Tanaka e Tamaki, para o Grupo Bernadelli do Rio. Lasar Segall, que não dependia de sua pintura para viver e tinha fiel clientela em São Paulo, chegou a ter ateliê montado no Rio de Janeiro, nos anos 40. Provavelmente este artista estava de olho em um significativo grupo de refugiados estrangeiros, muito ligado à área cultural e que chegou ao Brasil por volta de 1939, em pleno Estado Novo, para residir no Rio de Janeiro.

Mas em São Paulo, ao contrário do Rio, os artistas viviam sem apoio governamental. As instituições eram criadas por eles mesmos, já que o governo estadual, como lembra a

historiadora Marta Rossetti, “não tinha projeto cultural capaz de comprometer os artistas modernos como era o caso do Rio” (DO MODERNISMO À BIENAL, 1982).

Segundo o crítico paulista Sergio Milliet, o que faltava em São Paulo não eram colecionadores, mas dinheiro; o preço das obras estava muito acima do poder aquisitivo da população de classe média. Ele sugeriu a produção de aquarelas em função dos custos menores, dado o fato de as tintas importadas serem muito caras e taxadas como supérfluo, o que grande parte dos artistas já vinham fazendo, como Rebouças e Paraguassu, na Bahia. De acordo com o crítico, só os ricos e os museus podiam comprar telas a óleo. “Ora, estes não existem no Brasil, e quanto aos ricos, nos países novos, eles também são novos e raramente brilham pelo excesso de cultura...” Milliet queixa-se também da inexistência, até a data do artigo, feito antes de 1940, de uma galeria de exposições em São Paulo (MILLIET, 1940).

Quanto à Capital Federal, esta era pólo de atração desde o Império, não apenas pela vida cultural, mas também pela vida boêmia, muitas vezes se confundida com aquela. Nos anos 30 e 40, estes hábitos impunham sobre São Paulo, a ponto de Mário de Andrade afirmar: “... os costumes e maneiras morais desta gente de grande capital, com que não me acomodo, me assustam, me fazem medo...”(CASTRO, 1989). Para ele, na sua famosa conferência sobre o movimento modernista, realizada no Itamaraty, em 1942, “o Rio era muito mais internacional, como norma de vida exterior, enquanto São Paulo é caracterizada como “caipira de serra-acima, conservando até agora um espírito provinciano servil” (ANDRADE, s/d).

O contato entre artistas de São Paulo e Rio de Janeiro, nessa época, deu-se, principalmente, pela melhoria dos transportes entre as duas grandes metrópoles. Havia o trem noturno com vagão leito e o transporte aéreo, que o crítico Mário de Andrade chegou a utilizar quarenta e duas vezes (CASTRO, 1989).

A situação dos artistas que moravam em estados mais distantes passava a ser ainda mais precária, sobretudo numa época em que o país passava por um processo de reorganização do Estado, cuja nova máquina administrativa e a concentração de recursos dela resultante esvaziavam ainda mais o poder econômico, político e cultural dessas regiões periféricas. Apenas o estado de São Paulo, onde se deu o novo processo de industrialização do país, ainda guardava, na Segunda República, uma relativa autonomia em relação à Capital Federal.

Essa tendência perdurou mesmo após a transferência da Capital Federal, por mais uma década, a despeito dos fortes investimentos realizados em São Paulo nos anos 50, na área cultural, como a realização da Bienal, a construção do MAM e do MASP, que tinham como objetivo estratégico deslocar o centro polarizador do Rio de Janeiro para a capital bandeirante.

Mas essa migração de artistas nem sempre era motivada por questões de mercado. De Bona, por exemplo, tinha já uma clientela fiel em Curitiba. O artista sempre retornava ao Paraná para realizar exposições que lhe davam bons resultados financeiros (DIEZ, 1995). Santa Rosa tinha um emprego fixo e bem remunerado no Banco do Brasil de Maceió, mas alimentava o sonho de ir para o Rio de Janeiro dedicar-se às artes (BARSANTE, 1982). A Capital Federal atraía como centro polarizador de artistas e local de troca de experiências múltiplas; uma boa parcela de estrangeiros a havia escolhido, durante a Segunda Grande Guerra, como local de refúgio ou morada. Entre os muitos artistas que escolheram o Rio para morar e trabalhar, podemos citar Paul Gagarin (1921), Bruno Lechowski (1925), Geza Heller (19256), Zamoyski (1926), D. Ismailovitch (1927), Fiori (1936), Nivouliés de Pierrefort (1938), Jan Zach e Henrique Boese (1939), e, por volta de 1940, Arpad Szènes, Vieira da Silva, Augusto Zamoyski, Axl Leskoschek, Pierre Chabloz, Emeric Marcier, Wilhelm Woeller, Maria Kikoler, Lazlo Meitner, Tikashi Fukushima e Tdashi Kaminagai, Milton Goldring; logo depois lá acorreram Roger van Rogger (1943) e Sanson Flexor (1946), Kazmer Fejer (1949), dentre outros. Alguns desses artistas, como Arpad Szènes e Vieira da Silva retornaram à Europa depois da guerra; outros, como Flexor, Marcier e Fiori, se integraram ao movimento artístico brasileiro; outros ainda, deram sua contribuição a nível técnico, preparando a nova geração de artistas brasileiros dos anos 50.

A vinda do livreiro Miécio Askenazy para o Rio de Janeiro, por sua vez, criou um pólo catalisador de artistas no final do Estado Novo, que conseguiu congrega, na sua galeria de arte, no centro da Capital, um espaço de resistência exclusivo da arte moderna, onde foram projetados novos artistas, a exemplo dos recém-chegados cearenses Antonio Bandeira e Aldemir Martins.

A migração de intelectuais, de uma maneira geral, já era assunto na imprensa do Nordeste. O poeta pernambucano Pereira de Assunção, ao comentar a decadência do movimento literário do Recife, nos idos da década de 30, já falava da migração para o Sul do país de intelectuais, o que esvaziava completamente a vida artística local, num momento em que a política absorvia todas as atenções (A VIDA LITERÁRIA DE RECIFE, 1932).

Esse grande êxodo de artistas de todas as regiões e, especialmente, do Nordeste, foi uma das causas principais de a vida cultural em cidades como o Recife não ser, naquela época, estruturada profissionalmente; ao mesmo tempo, também foi consequência da falta de condições básicas para a fixação desses artistas (SANTOS, M., 1978).

Vemos, assim, que a década de 30 foi um período de forte refluxo da atividade artística no mundo e no país, seja pela crise econômica e a recessão, seja pelo impacto das novas mídias visuais relativizando a importância das artes plásticas tradicionais, seja pela atenção dispensada apenas aos problemas políticos que, de um lado, esvaziavam os debates artísticos e, de outro, desarticulavam, por falta de apoio às iniciativas dos artistas; já a década seguinte, principalmente nas Américas, de uma maneira geral, e no Brasil, em particular, foi um período de gradativa recuperação e montagem de uma infra-estrutura que se tornou vital, para a retomada de um novo ciclo de expansão. Este processo foi gradativo e lento, mas se deu num crescente, reforçado pela presença de um grupo significativo de artistas estrangeiros que se, por um lado, não estavam na linha de frente da renovação artística européia, à exceção de Vieira da Silva, por outro traziam ao Brasil uma boa experiência no campo do domínio técnico.

O público das exposições não era o mesmo da época do Império e do início da República, quando a visitação ao Salão Nacional era um acontecimento popular mobilizando milhares de pessoas. E mesmo o Salão de 1940, introdutor da seção de arte moderna, não conseguiu reverter essa situação. As imagens aí exibidas e que despertaram tanta curiosidade no público do Rio de Janeiro no passado, agora o faziam indiferente e pouco motivado, enquanto, a poucos metros, na Cinelândia, uma fileira de cinemas apresentava imagens monumentais a cores, em movimento, e as bancas de revistas exibiam dezenas de periódicos ilustrados.

Comentando esse comportamento do público, a **Revista da Semana** escreve:

O nosso Salão de Belas-Artes deveria encerrar-se logo após a divulgação dos resultados dos diversos júris. Isso porque, uma vez publicados, os nomes dos contemplados, pelas comissões julgadoras, o Salão perde o interesse de nossa reduzidíssima classe de artistas plásticos, a única interessada na realização desse *certamen* anual, de vez que o público em geral continua alheio ao nosso meio artístico. Nem mesmo o Salão de Arte Moderna, com o bizarrismo dos seus motivos e a extravagância de sua técnica, logrou despertar atenção do carioca pelo Salão Oficial, inaugurado modestamente no domingo à tarde... (ENTRE A ALEGRIA ...1940, p. 2 e 3).

Essa indiferença do público já era apontada no 1º. Salão Oficial Carioca, organizado por Lourival Fontes, na Feira de Amostras de 1935 (SILAS, 1935). O evento foi importante para avaliar a produção industrial na época; nele também foi exibida, três anos antes, uma exposição de cartazes publicitários. Numa época em que imagens se banalizavam e ganhavam novas formatações, a motivação pela tradição da pintura não conseguia mais ser a mesma (FEIRA DE AMOSTRAS, 1932).

3.2 O Mercado de Arte: Colecionadores

O Rio de Janeiro, enquanto capital do Império e depois da República, foi o local onde começaram a surgir as primeiras coleções privadas brasileiras, na sua maioria compostas por obras estrangeiras. Alguns nomes nelas se destacaram, por deterem grandes conjuntos de peças, como Salvador Mendonça, a viúva do Barão de São Joaquim, Luiz de Resende e Alberto Lamego. Algumas dessas coleções foram preservadas ao serem doadas ao Museu Nacional de Belas-Artes e, com isso, fortaleceram, no Brasil, a referência institucional do campo artístico nacional, ao mesmo tempo em que legitimaram socialmente seus doadores, consagrando-os como benfeitores. A maior parte das obras dessas coleções era produto das constantes viagens à Europa feitas por esse segmento da elite brasileira (KNAUSS, 2001). Boa parte das obras dessas coleções, como a do prefeito do Rio de Janeiro, Pereira Passos, eram acadêmicas, de autores nacionais e estrangeiros consagrados. O que fundamentava a formação dessas coleções, além do gosto burguês pelo deleite estético, era o de conquistar maior prestígio e, ao mesmo tempo, afirmar alta posição social, ao reproduzir no Brasil os hábitos da elite européia. Não havia, por essa época, nenhum mecenato que apoiasse algum artista brasileiro a se projetar. As obras eram adquiridas por já serem consagradas no mercado, de preferência aquelas premiadas nos salões da Academia (LENZI, 2001).

Alguns artistas acadêmicos brasileiros, como Antônio Parreiras, com oportunidade de garantir uma larga clientela, mais preocupada em adequar seus lares aos padrões decorativos burgueses da Europa do que propriamente em possuir uma coleção de arte,

também formavam pequenas coleções com obras de outros artistas nacionais. Mas essa elite do final do Império e início da República Velha entrou em declínio com a crise de 1929 e a Revolução de 30, que afetaram boa parte das antigas lideranças políticas, das quais também faziam parte pequenos colecionadores de obras de arte destinadas a decorar seus palacetes.

O comércio de obras de arte assinala, nas décadas de 30 e 40, a emergência de um novo segmento burguês mais preocupado em afirmar seu novo *status* através da aquisição de antiguidades de ostentação, como pratarias e ourivesarias coloniais, e não de coleções de quadros e esculturas de artistas contemporâneos. Bem representativo dessa tendência nacional, no Nordeste, foram os colecionadores Carlos Costa Pinto, na Bahia; Brás Ribeiro, em Pernambuco; e Leon Clerot e Horácio de Almeida, na Paraíba. Outro fator importante que redirecionou o colecionismo de antiguidades no Brasil, foi o desejo de preservação da memória do passado, fruto da criação de instituições de preservação, ainda na década de 20, em Pernambuco, e, principalmente, na Bahia, com a fundação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Outro aspecto que contribuiu muito para esse colecionismo de antiguidades existente no Brasil, desde o final do século XIX, foi a grande demolição de igrejas e sobrados nos centros históricos brasileiros, de São Paulo a João Pessoa, além da substituição, em muitas paróquias, das imagens barrocas por santos de gesso importados da França. Com a aproximação da Segunda Guerra Mundial e a sua eclosão, os ricos colecionadores, que antes adquiriam obras de arte estrangeira em suas viagens, passam a comprar esse acervo colonial disponível no mercado de antiguidades. Outra parcela dessa classe prefere alguns artistas acadêmicos brasileiros de tendência impressionista, como Visconti e Georgina de Albuquerque, e só uma diminuta parte apostou nos artistas modernos, notadamente naqueles consagrados pelo poder e por premiação no exterior, como Cândido Portinari.

Uma das exceções a essa regra, na época, no Rio, foi o industrial e diplomata Raymundo Castro Maya, cuja eclética coleção incluía peças coloniais dispostas ao lado de paisagens de artistas viajantes e de uma significativa coleção de arte moderna nacional e estrangeira, além de obras de arte oriental (MUSEUS RAYMUNDO CASTRO MAIA, 1994).

Os raros colecionadores existentes - sobretudo os “novos-ricos” surgidos com o Estado Novo - preferem as antiguidades, os móveis de estilo, as gravuras de viajantes oitocentistas ou os objetos artísticos e decorativos do período colonial (SIQUEIRA, 2001).

Ao comentar o campo artístico brasileiro, em 1939, o pintor paraibano Santa Rosa afirmou ser ele extremamente limitado e mesmo quase inexistente. Para este artista paraibano, não bastava a realização de exposições, pois o que definia o ambiente de arte no Brasil era a situação em que se encontrava o artista.

Desamparado pela indiferença de dois públicos estranhos à preocupação do seu mundo - um público letrado, na sua maioria, por um 'snobismo' que só aceita a realidade das modas e um público iletrado, mais próximo do artista, porém sem a educação que permita gozar os prazeres da arte - assim transcorre a sua vida solitária e amarga, cheia de problemas gravíssimos... Compra-se um automóvel um cavalo, uma jóia por uma fortuna. Nunca uma obra de arte, pois esta não dá realce na sociedade ao seu possuidor. É mais um prazer último, uma satisfação delicada, sem os rumores que envaidecem... (SANTA ROSA, 1939. Não paginado.).

3.3 O Mercado de Arte: Galerias

O poeta Manuel Bandeira, ainda em 1928, escrevia no artigo "O Brasil que insiste em pintar" que apesar de os Salões da Escola de Belas-Artes estarem repletos de telas, essas não eram adquiridas posteriormente. Segundo ele, havia um desinteresse do público em comprá-las.

Ao comentar a coleção da poetisa Beatrix Reynal, com quadros de Monet, Chagall, Marie Laurencin e Marquet, a revista **O Cruzeiro** registra, em 1936:

São raras, raríssimas no Brasil as oportunidades de contemplar verdadeiras obras de arte, porque as galerias públicas são pobres e as privadas quase inexistem. O governo se desinteressa da sua aquisição e os particulares, em sua maioria, não estão em condições de o fazer e aqueles que estão, faltalhes, em geral, o gosto, o critério para a seleção (DE MONET A CHAGALL, 1936, p. 23).

O mercado de arte, na Capital Federal, estava, praticamente reduzida a uma única galeria, localizada na Rua da Quitanda e de propriedade de um moldureiro português, que vendia aos clientes ricos o "refugio da rotina européia", segundo o poeta pernambucano. Essa

foi talvez a mais antiga galeria de arte brasileira, fundada ainda em 1908, por Jorge de Souza Freitas, e que, por isso, era conhecida ora como Galeria Jorge, ora como Galeria Freitas. O proprietário fora gerente, entre 1891 e 1900, da Casa Vieitas, local onde vários pintores brasileiros, a exemplo de Castagneto, exibiam e vendiam seus trabalhos no final do século XIX. Foi a partir dessa experiência anterior que Jorge Freitas montou sua galeria, onde expunham também os amigos do proprietário e alguns notáveis acadêmicos, como Amoedo e Batista da Costa (VIEIRA, 1984). Para a Galeria Jorge confluíram acadêmicos de várias partes do Brasil, no início do século XX, como Andersen, vindo do Paraná, em 1918, além do paulista Pedro Alexandrino e do baiano Valença (FERREIRA, 2001) Ela garantia, em plena emergência do movimento modernista brasileiro, a conservação do mercado para os artistas acadêmicos, como Parreiras, Décio Villares, Carlos Oswald, Visconti, Georgina de Albuquerque, Lucílio de Albuquerque, Oscar Pereira da Silva, Hélios Seelinger, Dakir Parreiras, Marques Jr., Henrique Cavalheiro, Euclides Fonseca, Almeida Jr., Oswalo Teixeira, Theodoro Braga, Chamberlland, além de portugueses como Columbano, Carlos Reis, José Malhõa. (A GALERIA JORGE E A ARTE NACIONAL, 1930).

Esta galeria localizava-se no lado ímpar da Avenida Rio Branco, entre a Rua 7 de Setembro e a Rua do Ouvidor (VALLADARES, 1980). Em 1917, ela instituiu um prêmio para ser entregue aos selecionados do Salão Nacional, tendo aberto uma filial também em São Paulo que se manteve até meados dos anos 40. Em 1923, Portinari recebeu esse prêmio com o retrato de Paulo Mazuchelli (CALLADO, 1979).



Fig. 17 e 18. Galeria Jorge. Rio de Janeiro, déc. 30.

Por tudo isso, a Galeria Jorge era o centro de referência da arte brasileira e um dos poucos espaços permanentes do incipiente mercado de arte nacional, ainda a merecer um estudo mais minucioso de suas atividades. Ela, porém, não absorveu os artistas modernos, como veio a fazer, mais tarde, a Galeria Santo Antonio.

A produção acadêmica da época ganhou reforço também com o aparecimento da impressão a cor nas revistas de luxo, que reproduziam obras desses artistas em suas capas, como a **Revista da Semana**.

No mesmo padrão da Galeria Jorge, mas com perfil acadêmico, a Galeria Lebreton, aberta em 1945, funcionou, na década de 40, à Rua 7 de setembro, nº. 52, no Rio de Janeiro, com um modelo de apresentação que lembrava uma sala de visita da alta sociedade com tapetes, móveis em estilo rococó e colunas clássicas (GALERIA LEBRETON, 1945).

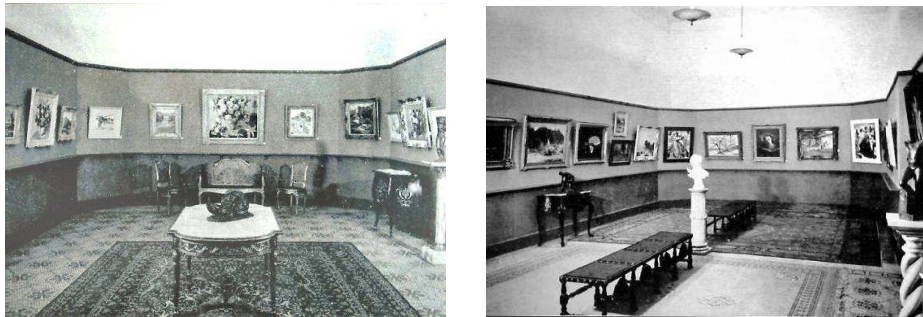


Fig 19 e 20. Galeria Lebreton, Rio de Janeiro, 1945.

Papel importante que se estendeu, desde a década de 20 até o final dos anos 40, foi o da Galeria do Palace Hotel, da família Guinle, onde os modernistas da primeira geração se apresentaram revezando-se com pintores acadêmicos e pintores estrangeiros caça-níqueis.

Em 1936, foi aberta, na Avenida Rio Branco, a Galeria Heuberger, cujo comércio se concentrava em objetos decorativos, mas que também expunha pintores acadêmicos e modernos, além de palestras de importantes críticos de arte. Os artistas modernos tiveram lá o seu primeiro espaço de galeria comercial aberto à arte moderna, tendo sido acolhidos, entre outros, Fiori, Bonadei e Di Cavalcanti. Lá aconteciam palestras de importantes críticos de arte. Heuberger também foi proprietário da galeria Casa e Jardim, em São Paulo, na Rua Barão de Itapetininga que abrigou várias galerias, entre elas a de Barros, o Mulato. O proprietário era um artista singular, pois saiu de Norte a Sul expondo seus trabalhos, de João

Pessoa e Salvador, em busca de mercado, o que poucos fizeram na época, pelas dificuldades a serem enfrentadas (FERREIRA, 1986/88). No mesmo período, a Casa Leandro & Martins, na Rua do Ouvidor, no Rio, expunha pintura acadêmica. Também funcionou na Capital Federal, nos anos 30, a Galeria Santo Antônio, conhecida como Couto Valle, por seu proprietário ter acolhido e divulgado os artistas do grupo Bernadelli. Ela, assim como a Galeria Montparnasse, aberta em 1943, eram extensões de moldurarias, uma fórmula comercial outras vezes repetida, em vários Estados brasileiros, anos depois.

O mercado de arte, assim, não nascia por iniciativa de *marchands* profissionais, mas de forma improvisada, mais para atrair a clientela dos artistas para o produto das molduras, do que mesmo para vender obras de arte (MORAIS, 1994).

Em São Paulo, a única galeria comercial existente nos anos 30 era a Galeria Ita, à Rua Barão de Itapetininga, onde Portinari expôs em 1934, tendo abrigado também a última edição do Salão de Maio, em 1939 (GONÇALVES, 2005). Ela resistiu até a década de 40, com exposições principalmente de artistas paulistas, a exemplo de Pennacchi e Volpi. Antes os artistas apresentavam seus trabalhos em locais alugados ou improvisados. Dentre esses espaços, os mais freqüentes eram as livrarias, onde circulava um público mais instruído, como a Livraria Moderna, de Jacinto Silva, à Rua 15 de novembro, onde expuseram o pernambucano Vicente do Rego Monteiro, que encantou Monteiro Lobato e Di Cavalcanti. O Palácio das Indústrias também abrigou várias mostras de arte, desde a década de 20 (O ARCO DAS ROSAS, 2001).

Em Porto Alegre, a Casa das Molduras, criada em 1942, foi o primeiro estabelecimento comercial a expor os artistas locais e a vender seus trabalhos. Como o próprio nome explicita, não se tratava de um espaço exclusivo para o comércio de arte, mas de uma molduraria que comercializava obras artísticas. Espaços “anfíbios” como esse, foram encontrados em vários estados brasileiros, até a criação de locais exclusivos para exposição e comercialização de obras de arte (KERN, 1981).

Quanto aos espaços públicos para exposições de artes plásticas, a situação não era menos precária. Só em 1937, com a criação do Museu Nacional de Belas-Artes, os artistas brasileiros ganharam uma galeria especialmente aparelhada para exposições temporárias, espaço em torno do qual passou a gravitar a produção plástica, na Capital Federal, até o final dos anos 40.

Importante, ainda, foi o papel das galerias de entidades de classe, como a da Associação Brasileira de Imprensa, a partir de 1940, para onde ocorreram importantes exposições individuais, coletivas e salões de arte. A sede da Casa do Estudante do Brasil também acolheu exposições a partir desse mesmo período. Além dela, o Instituto Brasil-EUA, em convênio com o Instituto dos Arquitetos, foi um importante espaço de circulação de mostras de artes plásticas na década; nesse espaço a esquerda tinha grande presença e influência. Por ele passaram boa parte dos artistas modernos emergentes.

Em São Paulo, por volta de 1940, foi criada a Galeria Prestes Maia, espaço amplo que acolheu as duas grandes mostras de arte francesa de 1940 e 1945. Se, nas duas principais metrópoles brasileiras, a infra-estrutura básica para a circulação de obras de arte só existiu a partir do final dos anos 30 e início dos 40, não se poderia esperar, dos demais estados brasileiros, condições melhores. Foi assim que a importante Exposição de Arte Moderna, acontecida em Belo Horizonte, em 1944, reunindo a melhor produção do eixo Rio-São Paulo, teve como local expositivo salas improvisadas no Edifício Mariana. Poucas eram as capitais brasileiras que possuíam, a exemplo de Salvador, um espaço público especialmente destinado às artes plásticas, como a Galeria Conde dos Arcos, na Biblioteca Pública do Estado.

Mas a indiferença do público em relação à produção brasileira, principalmente à produção moderna, nem sempre se repetia quando se tratava de uma celebridade vinda da Europa, como foi o caso do pintor japonês Fujita, adepto da Escola de Paris, que deixou muitos quadros no Brasil quando expôs, em 1930, no Rio e, depois, em São Paulo, segundo depoimento da viúva de Guilherme de Almeida (BECCARI, 1984).

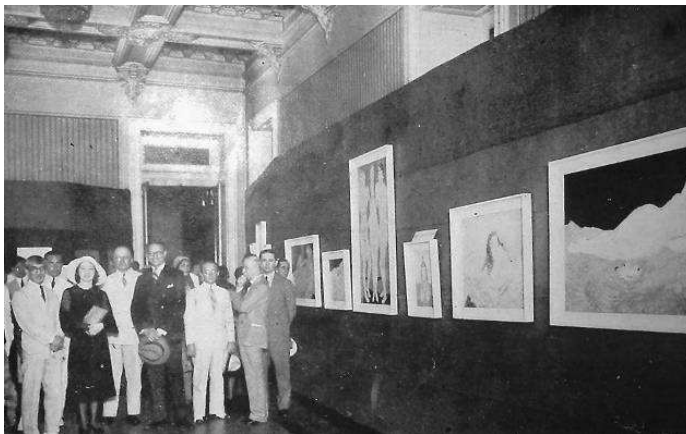


Fig. 21. Exposição de Fujita. Palace Hotel, Rio de Janeiro, 1930.

Mas ser estrangeiro não era, necessariamente, uma chave automática para vendas. A primeira grande exposição de artistas modernos da Escola de Paris, exibida na Galeria do Palace Hotel do Rio de Janeiro, no mesmo ano e local onde o referido artista japonês também expôs, foi um fracasso comercial, apesar de exibir grandes nomes como Picasso, Braque, Miró, Leger, Dufy, Lhote e o próprio Fujita, dentre outros (CAVALCANTI, 2001).

Mesmo a artista portuguesa Vieira da Silva que já havia se destacado em Paris nos anos 30, não teve uma boa acolhida do público e da crítica em suas duas exposições individuais realizadas em 42 e 44, no Rio de Janeiro. As restrições partiam até mesmo de críticos paulistas ligados ao modernismo brasileiro, como Mário de Andrade, Sergio Milliet e Geraldo Ferraz, que não conseguiram alcançar a importância do trabalho da artista, sobretudo, suas incursões pela abstração (ROSENTHAL, 1998).

Outros signos de distinção social começam a prevalecer sobre as obras de arte, as quais gozaram de uma relativa valorização no final do Império e na Primeira República, junto à elite brasileira. Em um anúncio de 1930, na revista **O Cruzeiro**, um rádio Victor foi exibido numa roda da alta sociedade; nesta, o grande aparelho transmissor ocupa um lugar nobre (O CRUZEIRO, 1930). Os grandes espelhos de cristal importados e as telas que fizeram sucesso no passado, compondo o foco decorativo das elites da Velha República, ao desenharem o antigo espaço simbólico da casa, foram, aos poucos, suprimidos com a entrada da nova invenção de Edson, conforme atesta o seguinte depoimento: “Um bom aparelho de rádio constitui, hoje, objeto indispensável a todos os lares proporcionando-lhes horas de inefáveis satisfações” (NOS DOMINGOS DA RADIOFONIA, 1930, p. 8).

A decoração pesada e sufocante, com excesso de quadros para deleite privado, passa a ser visto como algo passadista. As casas modernas pedem espaços arejados e despojados, com pouca mobília e elementos decorativos (RESIDÊNCIAS MODERNAS EM SÃO PAULO, 1932).



Fig. 22. Móveis modernos, déc. 30.

O espaço interior das casas não era mais o lugar do devaneio, onde as telas exerciam importante papel de estímulo visual e que garantia uma vivência resguardada da rua, como acontecia, ao som do piano, na atmosfera íntima da casa burguesa, na virada do século XIX ao XX. Nos anos 30, as imagens eram evocadas pelas notícias e músicas da rádio, que, a todo momento, apontavam para a rua. O drama social desenvolvido nas calçadas não podia mais ser ignorado. A rádio já trazia do mundo exterior muito mais aspectos da realidade para ser discutidos e comentados do que as imagens das paisagens dominantes nos lares anteriores. Quanto às imagens, essas se encontravam às centenas nas revistas ilustradas, em cima das mesas.

Mas havia outro motivo que limitava o mercado de arte no Brasil, principalmente para os artistas modernos: a desinformação dos colecionadores, ainda muito apegados à tradição clássica. O pintor Quirino Campofiorito descreve assim a situação do limitado círculo de compradores:

Na época existiam alguns colecionadores, e todos muito conservadores, muito ligados à arte, à pintura tradicional, evoluindo muito vagarosamente. Os colecionadores jamais acreditavam nos jovens, o homem tinha que envelhecer, chegar aos 40, 45 para então o colecionador achar que estava fazendo alguma coisa que pudesse ser comprada... Não havia comércio de arte (VIEIRA, 1984).

Outro espaço que desempenhou papel importante na divulgação dos artistas brasileiros, na Capital Federal, foi a Galeria do Palace Hotel, onde expuseram vários artistas como Tarsila do Amaral e Portinari. Não havia *marchand*, os quadros eram comprados diretamente dos artistas, e o espaço era alugado. O crítico de arte Antonio Bento relatou que se vendia pouquíssimo no final dos anos 1920, a ponto de um artista importante e muito conhecido nos círculos intelectuais e artísticos da época, como Ismael Nery, nunca ter vendido qualquer trabalho seu.

O pintor pernambucano Cícero Dias lembrou que era rara a casa que tivesse, ao menos, uma gravura pendurada nas paredes, devido ao gosto muito conservador dos proprietários. Se alguém fizesse algo diferente havia graves reações. As compras de arte moderna eram feitas, em geral, nos círculos de amigos, uma vez que, os artistas não conseguiam penetrar no mercado da alta sociedade pelas limitações do capital cultural dessa mesma elite.

Mas a crise dos anos 30 vai se arrefecendo na década seguinte. Em 1941, a revista **O Malho** dá destaque às vendas ocorridas no Salão Nacional e sugere a hipótese de ter sido a guerra a responsável pela dificuldade da elite em gastar com outros itens considerados supérfluos. As vendas melhoraram também para os artistas, a exemplo de Heitor Pinho, que, numa exposição em 1938, nada vendeu e, em agosto de 1941, teve quatorze telas adquiridas. Leopoldo Gutozzo obteve mais sorte e vendeu quarenta e seis trabalhos no mesmo ano.

As galerias do Rio não chegam para o número de artistas que vão procurando aproveitar os bons ares da estação, pois o interesse do público se acha em fase de maré alta com a presença dos artistas de fora. O prestígio da consagração estrangeira, como sempre. Nos salões da Escola de Belas-Artes, da ABI e do Palace Hotel as exposições se revezam às dezenas (DESENHISTAS, 1940. Paginação irregular)

Mas existiam muitas limitações nesse incipiente mercado de arte nacional. Uma obra do artista Aníbal Matos, por exemplo, a qual havia despertado o interesse de uma compradora, foi imediatamente descartada para aquisição, depois da cliente saber que o brasileiro era o autor da obra e não um pintor francês (PINTURA, 1941).

Se a arte moderna trazia consigo a liberdade em relação aos padrões técnicos e estéticos da academia, propiciando, com isso, maior invenção e descoberta para os artistas, por outro lado, tornava também mais fluidos os parâmetros de julgamento e resultava em uma maior dificuldade do público para discernir as “boas” obras de arte. Isso repercutiu, imediatamente, nos esforços dos artistas modernos de construir um mercado para suas obras. O crítico carioca Campofiorito apontou a diferença entre o fenômeno do comércio de arte *kitsch*, que, cada vez mais ganhava espaço com preços aviltados, e a arte moderna. Com postura militante, ele propôs que se denunciasse a produção de má qualidade e o baixo comércio de arte. Para ele, essa produção anulava todo o esforço educativo dos críticos de familiarizar o público com a nova arte. Essa conscientização do público seria dirigida

(...) desde os que adquiririam obras, na idéia de que se assenhoreavam de um valor garantido, artisticamente, até os que pensaram tirar conclusões de valor artístico diante do efeito sedutor que lhes ofereciam (CAMPOFIORITO, 1946 p.3).

Para Sergio Milliet, o que faltava não era amadores, mas dinheiro, pois as telas estavam bem acima da capacidade de aquisição das classes médias. Por isso, recomenda a produção de aquarelas, por elas serem mais acessíveis, com custos mais baixos para os artistas.

Já as telas a óleo só os ricos as podem adquirir hoje em dia. Os ricos ou os museus. Ora, estes não existem no Brasil, e quanto aos ricos, nos países novos em que eles também são novos, raramente brilham pelo excesso de cultura (...) (MILLIET, 1940, p. 105).

O crítico paulista também apontou como uma das dificuldades para o funcionamento de um mercado de arte em São Paulo o escoamento da produção dos artistas devido à inexistência de uma sala de exposições especialmente destinada para esse fim. Ele destacou que o empenho dos artistas não era correspondido pelo público freqüentador das exposições, o qual comprava muito pouco. O Crítico se referia, principalmente, à produção moderna, que enfrentava tanto as limitações de infra-estrutura dos pintores acadêmicos, como a ausência de museus de arte moderna os quais pudessem dar legitimidade à nova produção. Ele culpou sobretudo o Estado por relegar a questão cultural a um plano secundário “sob o pretexto de dar aos problemas econômicos e sociais da época a atenção de que carecem, como se não houvesse equivalência de importância” (MILLIET, 1940).

O fato é que poucos artistas, como Portinari, conseguiam sobreviver de sua arte. Santa Rosa, discípulo dele, afirmava em 1948, que o artista desprovido de cargo público “difícilmente poderá viver e levar adiante - regularmente, o seu interesse pela cultura.” (SANTA ROSA, 1982). O próprio artista vivia mais de seus trabalhos gráficos do que da venda de quadros.

3.4 A Condição do Artista no Brasil

Pelo exposto, a situação profissional dos artistas brasileiros era bastante difícil nos anos 30 e 40 do século passado. Isso se agravava ainda mais nos estados afastados do eixo

Rio-São Paulo. Guido Viaro, no Paraná, sobrevivia, basicamente, de suas aulas de pintura e desenho, além de pintar paredes e realizar serviços gráficos (BRANDÃO, 1981). O mesmo acontecia com Ado Malagoli, paulista ligado ao grupo carioca Bernadelli, que, na década de 30 trabalhou com jornalismo e retoque de fotografias. Já o pintor Rebolo pintou painéis decorativos em residências ricas, hotéis e restaurantes. Foi estudar restauração, assim como Rescala e Edson Motta, nos EUA, mas não conseguiu emprego ao voltar. Mantinha-se, basicamente de cursos particulares (KLINTOWITZ, 1984).

Os artistas paulistas do Grupo Santa Helena costumavam esperar clientes nas escadarias da Catedral, para serviços de pintor-decorador, função que os mantinha (BRILL, 1984). No grupo Bernadelli do Rio, havia advogados (Dacosta e Manuel Santiago), um engenheiro (Eugênio Sigaud), um jornalista (Campofiorito), um operário e desenhista (Bustamante Sá) e biscateiros e vendedores ambulantes (Tamaki e Tanaka) (PAULA, 1990). O aquarelista e caricaturista baiano Paraguassu começou confeccionando cartazes de cinema que acompanhavam os lançamentos dos filmes e, depois, produzindo pintura de tabuletas de reclames comerciais em bondes e outras partes (PARAGUASSU, O CARICATURISTA, 1951).

Enquanto os artistas acadêmicos da virada do século XIX para o XX conquistaram um relativo mercado de trabalho com a venda dos seus quadros para as elites urbanas do final do Império e começo da República, quando as pinturas e as esculturas ganharam, por essa época, uma grande valorização como símbolos de prestígio social, a geração dos anos 30 e 40 do século passado vivenciou uma situação de relativo declínio desses ícones, com a entrada massiva da indústria cultural. Os novos ícones de maior prestígio passaram a ser, para as elites emergentes, o automóvel e os utensílios elétricos modernos, como o rádio e a geladeira. Em meados da década de 30, a Westinghouse lançava, para esse segmento, maravilhas de eletrodomésticos, como a geladeira, o ferro elétrico, o ventilador, o rádio e o fogareiro elétrico. Esses equipamentos não estavam ainda à disposição da classe média brasileira e não eram apenas objetos utilitários, mas, sobretudo, símbolos de prestígio social ao lado do automóvel, da máquina fotográfica portátil, do telefone e do toca-discos (WESTINGHOUSE, 1936). Se a pintura moderna ainda causava muita resistência em boa parte dessa elite com pouco capital cultural, o mobiliário moderno, as peças de decoração em estilo *art déco*, além da publicidade e do *design* moderno de alguns itens importados, como as cozinhas de armários embutidos e as primeiras geladeiras, eram assimilados, todos eles, com certa avidez,

sobretudo quando eram identificados com as imagens trazidas pelo cinema norte-americano (PADRÕES DE COZINHAS MODERNAS, 1935).

Basta compararmos imagens do interior das casas da pequena burguesia desses dois momentos para percebermos que, enquanto os quadros ocupavam um lugar de destaque nas salas de visita do final do século XIX e começo do XX, nas décadas de 30 e 40 do século passado, prevalecem os modelos sofisticados de transmissores de rádio, para onde o espaço nobre das casas convergia e dava destaque.

Alguns artistas, para sobreviverem de arte, peregrinaram pelo Brasil; o mesmo fizeram alguns artistas latino-americanos embalados pela idéia do pan-americanismo. Comentando uma exposição do aquarelista baiano Paraguassu, Nelson de Souza Carneiro traçou o perfil do artista brasileiro como o de um sacrificado, pois “sem auxílio dos poderes públicos, num país onde uma feijoada, ou um banho de mar desperta mais interesse do que uma exposição, o artista é um abnegado.” (PARAGUASSU, O CARICATURISTA, 1951).

No catálogo da exposição “20 Artistas Brasileños”, realizada e organizada na Argentina, em 1945, pelo pintor Emilio Pettoruti, então diretor do Museu de Bellas Artes de La Plata, temos um retrato bem nítido e sintético da realidade do artista brasileiro ao final da Grande Guerra, assim como os limites do campo artístico no Brasil, até aquela época:

O ambiente artístico brasileiro é difícil, e ser artista no Brasil era uma forma de heroísmo, pois faltavam todos os elementos indispensáveis à formação do conhecimento e do bom gosto. Não tínhamos senão deploráveis imitações de escolas de Belas-Artes e de museus, não tínhamos galerias nem coleções particulares que estimulassem pelo contato a divulgação das obras e o interesse pelas artes. E como tampouco possuíamos publicações especializadas, nos faltava orientação crítica.

Em tal ambiente, o esforço tinha que ser sempre individual o que deu lugar a um auto-didatismo coletivo, fonte de ignorância sobre os problemas fundamentais das artes e de seu conteúdo estético (20 ARTISTAS BRASILEÑOS, 1945).

Mas nem todos passavam pelas mesmas agruras. Havia um clube seleta de artistas, formado por Portinari, Lasar Segall e Brecheret, que recebiam boas encomendas e conseguiam vender suas obras por preços muito altos. O quadro “João Cândido”, de Portinari, foi vendido por CR\$100.000,00 cruzeiros, em 1943, época que um rádio Phillips com 8 válvulas custava CR\$ 800,00 cruzeiros (BARROS, 1943). Nesse mesmo ano, o Solar Calmon foi adquirido em Salvador pelo Governo do estado, por CR\$ 400.000,00. Portinari, depois de

sua premiação nos EUA, manteve sempre altos preços para os seus quadros e foi, certamente, o carro-chefe para a valorização e cotação dos demais artistas no nascente mercado de arte moderna (O SOLAR CALMON... 1943). Na sua exposição de 1939, no Museu Nacional de Belas-Artes, prestigiada pelo próprio presidente Vargas, de um total de 260 obras expostas 60 foram vendidas. Foi um sucesso relativo se comparado ao de sua exposição individual, realizada no ano seguinte, em Nova York e Detroit, nos EUA, na qual foram vendidas todas as obras. Mas, de qualquer maneira, Portinari com o seu prestígio e sua fama, abria espaço para o mercado de arte moderna no país, quando o campo artístico no Brasil ainda estava em fase de construção, e os acadêmicos ainda detinham boa fatia do mercado (DIONÍSIO, 1963).

Portinari defendeu, em 1946, a necessidade de criação de museus e a realização de exposições, para tornar o gosto pelas artes mais popular, o que poderia ampliar o mercado de arte, pois, segundo ele:

Até hoje só os filhos de gente rica têm tido o direito de se educar e de adquirir ilustração. Desta maneira, fazemos agora arte para minoria, é lógico. Mas, desta minoria, são poucos ainda os que entendem ou querem entender as expressões da linguagem de arte mais avançada (PORTINARI - RUMO A PARIS, 1946, p.10).

Por volta de 1944, o mercado de arte no Brasil começou a se aquecer, e a pintura, a ganhar um *status* que havia perdido. A perseguição nazista à arte moderna despertara uma curiosidade especial pelas artes plásticas e uma valorização da arte moderna como expressão do mundo novo que se abria com os vitoriosos do conflito bélico. Ter uma obra moderna na parede era compartilhar valores que estavam vencendo; era, também, de certa maneira, sentir-se igualmente vitorioso. O crítico paulista Geraldo Ferraz assim comentou o referido momento:

... e pintura é coisa que anda complicadamente se valorizando nos últimos tempos. Ouviram dizer que é importante ter quadros e há quem deseje ter alguns quadros em casa. Sem dúvida, está melhorando esse capítulo de nossa cultura artística, o que representa uma outra melhora: a dos negócios dos vendedores de quadros e dos artistas que vendem seus próprios quadros, o que são coisas diferentes (FERRAZ, 1944, p. 1).

Diferente do campo literário que, no Brasil, conseguiu criar, já a partir dos anos 30, uma relação profissional entre editoras e escritores, proporcionando a profissionalização dos escritores, os artistas plásticos teriam de esperar mais algumas décadas para que isso viesse a ocorrer. A literatura havia deixado de ser “um bico” tendo o crítico Sergio Milliet afirmado, no Primeiro Congresso de Escritores Brasileiros, realizado em 1944, que ganhava mais com literatura do que com cargos técnicos.

Ressaltando essa condição da literatura no Brasil, Jorge Amado comentou com as seguintes palavras o campo literário, no mesmo Congresso: “... já existem uns poucos homens no Brasil que sem se vender, sem adular, sem fazer concessões nas suas letras, vivem de seus livros e dos seus artigos assinados” (A BAHIA E O PRIMEIRO CONGRESSO... 1944). O número de escritores que viviam da literatura, até aquela época, era maior do que aqueles que viviam das artes plásticas. Não é casual a íntima ligação dos escritores com os artistas plásticos, entre os anos 30 e os anos 60. Ambos os segmentos, a despeito do maior desenvolvimento do campo literário, estavam ainda na busca comum de construir as bases do campo artístico, no Brasil, do qual nem sempre o estado brasileiro estava disposto a participar.

Ao escrever para o catálogo da exposição de Portinari, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1953, a escritora Raquel de Queiroz descreveu assim os desafios do artista brasileiro e sua luta para a construção do campo artístico no Brasil:

Quando nós, intelectuais brasileiros, desanimamos de fazer alguma coisa que atravesse a grande muralha de silêncio atrás da qual vivemos confinados, devemos pensar em Portinari. Ele sozinho, à força de talento e trabalho, conseguiu irromper a crosta de isolamento, de ignorância, de desconhecimento, que nos envolve, mostrando em Paris e Nova York qualquer coisa de valioso feito aqui (QUEIROZ, 1953).

Os museus de arte moderna e as primeiras experiências de galerias de arte moderna, como a “Domus”, em São Paulo, e a Oxumaré, em Salvador, buscaram abrir espaço profissional para o artista plástico brasileiro no imediato pós-guerra, mas, a despeito da ampliação de canais de divulgação nos anos 50, o mercado de arte no Brasil só conseguiu se assentar em bases sólidas nos anos 60, quando uma nova camada da classe média emergente, com alta escolaridade e maior poder aquisitivo, passou a investir em novos artistas.

3.5 Política Cultural de Getúlio Vargas: Artes Plásticas

Com a depressão dos anos 30, os artistas brasileiros foram entregues a sua própria sorte, situação bem distinta da vivida durante o intervencionismo na área cultural, ocorrido na mesma época, nos EUA. As encomendas oficiais eram poucas e estavam longe de garantir o sustento, mesmo de parcela ínfima dos artistas. A política cultural do governo Vargas, no tocante às artes plásticas, concentrava-se, basicamente, em ações pontuais na Capital Federal. É nesse contexto que se pode entender as seguintes queixas de Portinari feitas, em 1934:

Naturalmente, no Brasil, país em formação, o artista não têm possibilidades. Tudo aqui está por fazer, havendo apenas alguns casos excepcionais. E a causa disso tudo é ainda o governo, que se obstina a não ter, como no México se observa, interesse direto pelas coisas da arte (BALBI, 2003.)

Apesar dessa dura realidade, durante o longo primeiro governo Vargas, de 1930 a 1945, foram feitos grandes investimentos para a remodelação da Capital Federal, tendo sido convocados vários artistas para trabalhar na construção de novos edifícios, em escala monumental. O mecenato estatal ganhou espaço diante do refluxo do mercado privado, ainda bastante reticente em relação à arte moderna e menos motivado face à nova cultura de massas. Isso era muito pouco em relação ao que o governo intervencionista dos EUA estava fazendo para amparar seus artistas, mas bem além do que os governos anteriores brasileiros tinham feito pelos nossos artistas.

Seu poder de intervenção era, portanto, bem menor do que aquele acontecido na mesma época, nos EUA, com o “Federal Art Project”, quando substanciais recursos foram destinados ao setor artístico, criando inúmeros empregos e encomendas em todo o país (BUSTARD, 1998). No Brasil, apesar da tímida iniciativa estatal, restrita, basicamente, ao Rio de Janeiro, o efeito ganhou outra dimensão, pois, ao privilegiar artistas modernos, o governo Vargas abria espaço de legitimação para a produção de vanguarda e, com isso, incentivava, indiretamente, a construção de um mercado de arte moderna, até então praticamente inexistente.

Se se observar atentamente a tendência da política cultural nesse governo, nota-se uma gradativa aproximação em relação à arte moderna e sua adoção como estética oficial.

Utilizando uma tática de acomodação política entre as forças em disputa pelo campo artístico, Vargas fez decisiva opção estratégica pela arte moderna, como o pavilhão da Feira de Nova York, de 1939, que passava a ser, com o seu projeto modernista integrando a arquitetura de Niemeyer, os jardins de Burle Marx e as pinturas de Portinari, a antecipação do que viria a se tornar o prédio do Ministério da Educação e o projeto da Pampulha. A criação, dentro do Salão Nacional, em 1940, da ala moderna, reafirmava a mesma estratégia de acomodação das correntes em disputa, no interior do campo artístico das artes plásticas, ao mesmo tempo em que consolidava e ampliava a posição dos modernos.

No final do Estado Novo, a exposição Pintura Brasileira, em Londres, mostra de arte que teve o apoio direto do Itamaraty e na qual estavam excluídos os artistas acadêmicos, contou com a presença de mais de cinquenta artistas, e já revelava a vitória do grupo modernista no âmbito do governo Vargas (NAVARRO, 1945). Getúlio, como político profissional experiente, desde a República Velha era sensível para discernir de onde sopravam os ventos da renovação e sabia tirar dividendos políticos dessas novas opções.

A encomenda, feita pelo ministro Capanema, da escultura “Prometeu Liberto”, do escultor judeu-lituano Jacques Lipchitz, para decorar uma das paredes externas do Ministério, é um dos momentos reveladores da ousadia de setores ligados à cultura no governo Vargas, em relação à arte moderna. Esta obra de arte foi feita, em 1942, no auge da perseguição nazista aos judeus, o que levou o artista a retomar um projeto iniciado, em 1937, em Paris, para a Exposição Internacional. O ministro havia pedido algo que sinalizasse a esperança na vitória contra o nazi-fascismo, o que levou o artista a retomar seu trabalho do Prometeu, o qual era uma alusão à luta e à vitória do bem e da inteligência sobre o obscurantismo. A obra, escolhida para representar oficialmente o governo Vargas no campo da educação era, portanto, um panfleto estético moderno contra o nazi-fascismo, algo que nem o governo francês do “Front-Populaire” de Léon Blum ousaria fazer, quando da exposição pioneira do projeto de Lipchitz cinco anos antes, em Paris.

Esse projeto integrante do acervo de obras de arte do prédio do Ministério foi um dos mais complexos e mais polêmicos, pois envolvia um artista internacional, cujas peças tinham preços altos em relação às dos artistas nacionais, o que provocou forte reação interna, com grande repercussão negativa na imprensa. Mas nem mesmo as restrições ao esboço da obra do artista, feitas pelo crítico de arte paulista Sergio Milliet, que esteve em Nova York, no ateliê de Lipchitz, demoveu o ministro da encomenda.

A reação negativa da opinião pública contra a obra de Lipchitz foi muito grande e perdurou durante a redemocratização, no governo Dutra. Os artistas brasileiros protestaram, por ter sido um estrangeiro o escolhido. O Jornal **A Notícia** de 26 de junho de 1946 criticou o trabalho de Capanema à frente do Ministério da Educação, por ter protegido os “criadores de monstruosidades”, e qualificou a obra do artista lituano de “extravagância (...) que não passa de uma espantosa ideação de espírito em pesadelo (...)”.

Artistas acadêmicos da Sociedade Brasileira de Artes Plásticas protestaram pelo fato de não ter sido aberto concurso através do qual, artistas brasileiros pudessem ter competido com artistas estrangeiros para compor tal acervo.

Outras esculturas de artistas modernos brasileiros, no Ministério, mereceram também censura qualificada de atentado ao pudor.

Enquanto isso, nos seus contatos com Nova York, Capanema chegou a consultar Philip L. Goodwin, presidente do Comitê de Exposições do MOMA, sobre a possibilidade de adquirir telas de alguns dos principais artistas modernos para a decoração do Ministério, a exemplo de Picasso, Matisse, Miró, Chagall, Derain, entre outros (LISSOVSKY, 1996).

Mas o projeto do Ministério da Educação não era apenas uma obstinação de Capanema, como alguns autores chegaram a sugerir, algo isolado da política global de Vargas. A construção do pavilhão brasileiro, na Feira internacional de Nova York, de 1939, com assinaturas de Niemeyer, Lucio Costa e Burlle Marx destoava pelo arrojo modernista do ecletismo, do *kitsch* e da forte influência do modelo neoclássico, presentes tanto nos pavilhões oficiais norte-americanos, como nos projetos da Itália e da URSS; isso revelava uma das faces que o Estado Novo pretendia apresentar ao mundo. Vale destacar, também, a singular diferença entre o modelo historicista do pavilhão português da ditadura Salazar e o projeto de orientação corbusiana do pavilhão brasileiro da ditadura Vargas.

Alguns autores, no entanto, chegaram mesmo a identificar o Estado Novo com o regime político e mesmo nome instalado por Salazar, em Portugal. Eles tinham em comum o projeto cultural de construir um sentido de nacionalidade e o de fortalecer a unidade nacional (ROLLAND, 2003).

O ministro Antonio Ferro, homem forte de Salazar na área cultural, havia participado do movimento modernista de 22, em São Paulo, ao lado de Oswald de Andrade e Mário de Andrade. Havia também em Portugal, como aqui, uma política de contemporização. O Ministério da Educação português protegia os tradicionalistas, enquanto o Secretariado da

Propaganda Nacional, liderado por Ferro, os renovadores (PORTELA, 1982). Era algo parecido com o que acontecia por aqui com o Ministério da Educação e o Departamento de Imprensa e Propaganda - DIP. Através da revista **Atlântico**, os artistas modernos de Portugal e do Brasil se encontraram nos anos 40, com poemas, contos e algumas pinturas reproduzidas, a exemplo do pernambucano Cícero Dias, então diplomata naquele país. Pode-se até afirmar que o Ministro Antonio Ferro estava para Portugal como Capanema estava para o Brasil.

Mas, apesar dos vários pontos ministeriais em comum, é notória a maior abertura à modernidade do governo Vargas; já Salazar estava mais identificado com a burguesia agrária conservadora, mais próximo das lideranças emergentes da burguesia industrial. Além disso, a arte portuguesa não teve uma repercussão internacional semelhante, por exemplo à arquitetura brasileira, no mesmo período. Por outro lado, Salazar mantinha uma situação de neutralidade política, apesar das simpatias com o fascismo de Franco, enquanto Vargas, noutro contexto espacial, alinhara-se aos EUA.

Se não podemos caracterizar, de forma precisa, uma estética uniforme na política cultural da ditadura do Estado Novo, é inegável que o governo Vargas, mesmo contemporizando com correntes conservadoras, deu significativo espaço preferencial para a arte moderna no seu governo, com o intuito de identificar o arrojo modernista com o projeto político-administrativo do seu governo. Paradoxalmente, a ditadura Vargas antecipou-se aos regimes democráticos na aceitação da arte moderna em projetos oficiais. A feira internacional de Nova York, em 1939, é o maior exemplo disso (APPELBAUM, 1977).

Foram inúmeros os projetos arquitetônicos de estilo moderno patrocinados por Getúlio, desde a “obra do Berço” de Niemeyer em 1937, A Estação de Hidroaviões (1937-8) de Atílio Corrêa Lima, aos projetos da Associação Brasileira de Imprensa de 1936-38, o Aeroporto Santos Dumont de 1937-44, o Instituto de Resseguros do Brasil de 1941-42, todos dos irmãos Roberto, no Rio de Janeiro, além do Hotel de Ouro Preto, construído em 1940, e do conjunto da Pampulha (1942-43) de Niemeyer (CAVALCANTI, 2001).

Enquanto Washington ostentava pesadas construções em estilo neoclássico, bem próximo da estética dos países do Eixo, o Rio de Janeiro cercava-se de projetos modernos sob a iniciativa da ditadura Vargas.

O recuo ocorrido com a destituição de Lúcio Costa da direção da Escola Nacional de Belas-Artes e o retorno do Salão Acadêmico, em 1932, exemplifica essa oscilação e tática de acomodação utilizada por Vargas, diante do jogo de pressões. Essa demissão não impediu que

o arquiteto viesse, novamente, a ser convidado para participar dos projetos do Ministério da Educação e do Pavilhão Brasileiro na Feira Internacional de Nova York, em 1939.

Exemplo semelhante aconteceu com o fechamento da Universidade do Distrito Federal, pólo dos modernistas. Alguns de seus professores foram depois convidados pelo governo Vargas para participar ativamente da administração, como Mário de Andrade, no projeto do IPHAN, e Portinari, nos painéis do Ministério. O setor artístico seguiu, assim, as mesmas marchas e contramarchas, em função da correlação de forças presentes na máquina do Estado. O governo Vargas traçava seu governo ao sabor desses movimentos de avanços e recuos, com uma política pragmática de realizar o possível, tendo a conciliação como leme norteador. Como assinalou o prof. Benedito Heloiz Nascimento,

Getúlio, embora estivesse na direção do país, era tolhido de exercê-la com a liberdade necessária, enquanto sua sustentação no poder era precária, dependendo da sua habilidade em manobrar as pessoas, fazer concessões e distribuir prêmios, mesmo a seus inimigos políticos. Todo o esforço no sentido de mudar tendia a ser diluído ou afogado num mar de interesses e vantagens adquiridas (NASCIMENTO, 1992, p. 18).

Assim era possível que um escritor recém-saído da Casa de Detenção e da Ilha Grande, como o comunista Graciliano Ramos, pudesse, pouco tempo depois, se encontrar com o ministro Capanema nos corredores do ministério da Educação e colaborar na revista oficial do governo (CASTRO, 1989). Integralistas, comunistas e liberais disputavam, palmo a palmo, os espaços na máquina estatal, enquanto Vargas trazia para junto de si os atores do conflito, a fim de acomodá-los e melhor poder tirar partido de todos eles, tudo em nome da unidade nacional e de sua permanência no governo.

Com a ditadura do Estado Novo e posterior recuo dos integralistas, após o fracasso do golpe, em 1937, o governo Vargas abandonou, gradativamente, a política de contemporização com os artistas acadêmicos, adotada após a reação ao Salão Revolucionário de 1931, para abrir, cada vez mais, espaços para os artistas modernos. Mesmo assim, em 1938, o diretor do Museu Nacional de Belas-Artes, o pintor e professor Oswaldo Teixeira, firmou um convênio com o governo alemão, na esperança que as “duas raças se entenderão e servirão de maneira prodigiosa à Paz e à Civilização”, já que, para ele não havia mais “lugar para pessimistas e os destruidores”, numa clara referência à corrente modernista (TEIXEIRA, 1938).

Não se pode esquecer que o golpe do Estado Novo, ao afastar, parcialmente, os integralistas do poder, abria, com isso, a possibilidade de um alinhamento com os EUA, até então uma opção problemática. Não por acaso Vargas deixou de ter maiores problemas com os EUA, e este país reconheceu a nova situação política do Brasil, estabelecida a partir do golpe de 1937. Não era a primeira vez que o governo norte-americano, defendendo interesses estratégicos, havia apoiado um golpe militar no Brasil, nem seria a última. Esse alinhamento do Brasil com os EUA, por sua vez, trazia, para a área cultural, uma ponte importante entre o Ministério Capanema, com seu grupo de artistas modernos, e o MOMA de New York, pela mediação de Nelson Rockefeller.

Se, antes, o jogo pendular adotado por Vargas e Capanema garantia uma ampla base de sustentação política tanto à direita como à esquerda, após o golpe de 1937, a necessidade de prestar contas à base política era menor, face ao fortalecimento do governo ditatorial.

Se, na democracia burguesa, os acadêmicos e tradicionalistas conseguiam preservar suas posições, na ditadura, a arte moderna conquistou terreno firme, a partir do qual decolou, sem mais retrocessos.

A imprensa da época já apontava que o governo Vargas boicotava, através de seu ministro da educação, o Salão Nacional, para desarticular os artistas acadêmicos no seu espaço mais importante.

Os escândalos que enredaram a vida do Salão do ano transacto e que deram em resultado o seu fechamento ex-abrupto, deprimente para os artistas, são fatos de natureza a ressequir essa flor de alta cultura que outrora vicejava entre nós ao advento da primavera (SIMAS, 1936, p. ?).

Os artistas se queixaram, ainda, que o governo havia jogado o Salão de 1936 no porão de um edifício e que, mesmo com a volta do local de exposições para a Escola de Belas-Artes, muitos dos tradicionais expositores se recusaram a expor no Salão de 1937. A arte acadêmica no Brasil sofria, já na segunda metade dos anos 30, uma campanha gradativa de desmonte patrocinada pelo governo federal no seu principal reduto, o Salão Nacional. A criação da Seção Moderna do Salão Nacional, em 1940, foi antecedida por várias medidas de enfraquecimento do setor acadêmico, por parte do governo, que não escondia suas preferências pelos artistas modernos brasileiros, através do seu ministro Capanema (O SALÃO DE BELAS-ARTES, 1937).

Muitos historiadores optaram por uma interpretação superficial e mecânica do perfil dessa ditadura no âmbito da cultura, procurando ver identidade imediata entre o regime do Estado Novo e as ditaduras do Eixo. Mas o que se encontra, tanto no discurso oficial, quando na sua prática, é exatamente o afastamento desse modelo, mesmo quando, de forma marginal, alguns artistas simpatizantes do fascismo tiveram suas obras também admitidas nas licitações das obras públicas, a exemplo do edifício da Secretaria de Segurança, em Salvador, do prédio do Ministério da Guerra e do prédio do Ministério da Fazenda.



Fig. 23. Liceu de Ilhéus.

Se comparados entre si, esses prédios e as dezenas de colégios estaduais que foram construídos em todo o Brasil, a exemplo do Colégio Estadual de Salvador, do de Ilhéus, do Liceu Paraibano, na Paraíba, e tantos outros espalhados pelo interior, a partir de projetos baseados na arquitetura moderna européia, revelam que a opção pelo modernismo foi uma constante no governo Vargas, desde a revolução de 30, malgrado alguns recuos e a contemporização com tendências opostas.

Enquanto o apoio à pintura moderna ficava restrito ao círculo de intelectuais e artistas ligados ao Ministro da Educação, no Rio de Janeiro, a arquitetura moderna foi introduzida em todo o Brasil através dos interventores, principalmente na construção de escolas. A resistência à arte moderna, por parte do público, se dava, principalmente, em relação às artes figurativas. Numa *enquete* realizada entre artistas acadêmicos pela revista **O Malho**, de 1934, revela essa diferença, que foi apontada por Modestino Kanto nos seguintes termos: “Em arte moderna, só a arquitetura tem possibilidades e realizações, graças às novas

descobertas das ciências, e a matéria-prima - o cimento armado que tem inspirado novas linhas” (GOMES, 1934, p. 28).

O carro-chefe dessa intervenção a favor da arte moderna, foi, por isso mesmo, a arquitetura. Interessante é constatar a duplicidade que, habilmente, foi adotada por Vargas, ao privilegiar a arquitetura moderna, em detrimento do conservador neocolonial, para os edifícios dos estabelecimentos de ensino, enquanto deixava aos prédios das unidades de segurança a arquitetura fascista. Isso se fazia não apenas em função de os setores mais à direita controlarem os órgãos de segurança e os mais à esquerda, o setor de ensino e cultura, mas, também, era decorrência de uma concepção própria do presidente, cujo pensamento positivista, herdado de Julio de Castilhos, defendia o progresso conduzido pelo olhar vigilante da ordem. Getúlio dava, assim, continuidade à modernização conservadora, que sempre norteou as elites brasileiras desde o Império e, principalmente, a partir do golpe republicano de 1889.

Há, inegavelmente, uma linha de continuidade, malgrado os recuos táticos, entre o Salão Moderno de 1931, a Universidade do Distrito Federal, a construção do prédio do Ministério da Educação e a edificação do complexo da Pampulha, este último construído pelo prefeito Juscelino Kubitschek, nomeado pela ditadura do Estado Novo. Na inauguração da Pampulha, o presidente Vargas fez questão de prestigiar pessoalmente o evento, apesar de toda a polêmica dos setores conservadores, contra o projeto da Igreja, o qual contou com a participação de artistas modernos, ligados aos comunistas. E tudo isso não se fez à revelia de Vargas ou a despeito dele, mas com ele.

O mais importante foi que, em pelo menos três projetos, como os do Pavilhão de Nova York, do prédio do Ministério e da Pampulha, havia uma clara e deliberada proposta de integração das artes: arquitetura, pintura, escultura e paisagismo. Nesses projetos, tem-se como que manifestos em forma de protótipos, colocados para o país como exemplos a serem seguidos, como a burguesia paulista chegou a fazer, uma vez, em escala menor, com a casa modernista de Warchachik, de 1929.

O ex-presidente podia ter gosto muito tradicional e conservador, como a maioria da elite e dos políticos de sua época, mas, inegavelmente, tinha acuidade para perceber, enquanto político sagaz, para onde os ventos sopravam. Enquanto se sentava ao lado dos acadêmicos para a foto tradicional do Salão Nacional, recebia Portinari no Catete, em audiência especial, para ouvir detalhes de “suas impressões colhidas nos EUA resultado de exposição que realizou com sucesso” (O PINTOR PORTINARI NO CATETE, 1940, p. 2).



Fig. 24. Getúlio Vargas no Salão Nacional, ao lado de Visconti. Ao lado, o 2º, e em pé está Guignard

Desde o início da Revolução de 30, com o Salão dos Tenentes de 1931 e mesmo sem a presença de Capanema no Ministério da Educação, Vargas já sinalizava o desejo de identificar seu governo com a arte moderna, o que acabou sendo possível apenas no Estado Novo. Não por acaso o jornalista Carlos Rizzini, adversário de Vargas e admirador da arte acadêmica, afirmava, em 1945, que a pintura deformada, tão em voga, naquela época, retratava bem o Estado Novo, que segundo ele, tinha o aleijão como o seu símbolo. (LISSOVSKY, 1996).

Se, até hoje, os historiadores da arte brasileira hesitam em reconhecer que arte moderna só ganhou terreno firme, no Brasil, graças ao governo Vargas e, principalmente, à ditadura do Estado Novo, os opositores de ex-presidente, fossem eles integralistas ou liberais da época, não tinham dúvida alguma dessa ligação. Nem os defensores da arte moderna, quando convidaram o ex-ministro Capanema, em 1948, para ser presidente de honra do Museu de Arte Moderna do Rio, ignorava esse fato (MORAIS, 1995).

Em relação ao governo Vargas, principalmente ao seu primeiro governo, não existe até hoje um consenso sobre qual teria sido a marca distintiva do seu perfil cultural. Há autores que ora o acusam, de forma sumária, de defender uma estética fascista e nazista; já outros apontam a inexistência de qualquer diretriz coerente nesse campo, notadamente em relação às artes plásticas, em relação às quais a marca da indiferença seria predominante, face a

preferência do ex-presidente pelo cinema e pelo rádio para a consolidação da nacionalidade e do governo (BALBI, 2003).

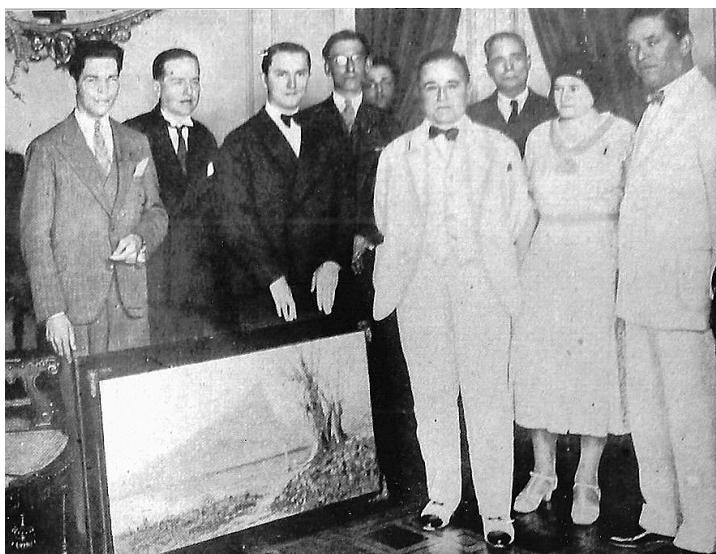


Fig. 25. Quadro apresentado por Levino Fanzeres a Vargas, para a cidade de Petrópolis, 1931.

Num discurso feito ainda em 1934, Vargas apostava principalmente no cinema como veículo mais adequado para a Educação, seguindo a tendência de sua época de valorizar os novos veículos de reprodutibilidade técnica, em detrimento das linguagens plásticas tradicionais:

(...) entre os mais úteis fatores de instrução, de que dispõe o Estado moderno, inscreve-se o cinema. Elemento de cultura, influido diretamente sobre o raciocínio e a imaginação, ele apura as qualidades de observação, aumenta os cabedais científicos e divulga o conhecimento das coisas. O cinema será, assim, o livro de imagens luminosas, no qual as nossas populações praieiras e rurais aprenderão a amar o Brasil, crescendo a confiança nos destinos da Pátria. Para a massa dos analfabetos, será essa a disciplina pedagógica mais perfeita, mais fácil e impressiva. Para os letrados, para os responsáveis pelo êxito da nossa administração, será uma admirável escola (SIMIS, 1997, p. 79).

Há, no entanto, aqueles que identificam, no projeto nacionalista de Vargas, cujo ápice seria o Estado Novo e cujo vértice estaria à busca de uma identidade nacional, raízes nos movimentos culturais dos anos 20. Mas, como, no nacionalismo dos anos 20, havia várias

correntes e projetos paralelos, o governo Vargas optou por acomodá-los lado a lado, como fez no campo da arquitetura, ao dividir espaço entre os defensores do estilo neocolonial e os modernistas. A luta no campo artístico, ao longo das décadas de 30 e 40, fez-se no âmbito da máquina estatal.

Com o alinhamento do governo Vargas à política norte-americana, durante a 2ª Grande Guerra, o grupo modernista viu suas posições serem fortalecidas com as ligações estabelecidas entre os setores governamentais e algumas áreas de ponta da arte moderna norte-americana, como o MOMA de Nova York. Lá foi construído um discurso que identificava, de forma imediata, a arte moderna com o “mundo livre”, em oposição ao controle estético dos chamados sistemas totalitários.

Se os grupos defensores da arte acadêmica utilizaram, na segunda metade dos anos 30, a retórica anticomunista para ampliar seu campo de atuação, ao identificarem o modernismo com o comunismo, principalmente após o golpe fracassado da Intentona de 1935, os modernistas, por sua vez, se ampararam na retórica anti-fascista de defesa da liberdade individual, na sua contra-ofensiva vitoriosa que começou a ocorrer a partir de 1940. O governo Vargas ia administrando e monitorando esse conflito na área cultural de forma pragmática, ora acomodando os segmentos em disputa, ora inclinando-se para um deles, conforme a correlação de forças políticas dadas por cada momento.

Mas é importante lembrar que essa acomodação entre conservadores e liberais, no campo das artes, não era privilégio do autoritarismo do governo Vargas. Essa política de contemporização com as diversas correntes estéticas em disputa ocorria, igualmente, nos EUA, seja nos programas oficiais do governo, seja nas iniciativas privadas que tinham o apoio do Departamento de Estado. Talvez a maior diferença tenha sido a ousada atitude da administração Vargas de ter apostado, de forma mais enfática, na corrente modernista, se compararmos com o que acontecia com as administrações das democracias liberais da mesma época. Para avaliar, de forma pontual, essa diferença, basta que se compare a obra do artista norte-americano George Biddle, oferecida pelo governo dos EUA, para a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, de feição notadamente acadêmica, aos painéis de Portinari, ofertados para a Seção Hispânica da Biblioteca do Congresso Norte-Americano, para a administração brasileira. O presidente Roosevelt, ex-colega de turma de Biddle, chegou até a pressionar para que alguns afrescos do prédio do Ministério da Educação, no Rio de Janeiro, fossem realizados por esse artista (FABRIS, 1996).

Temos, assim, algo talvez paradoxal: enquanto um governo autoritário latino-americano enviava aos EUA uma obra modernista para representá-lo, o governo democrático norte-americano oferecia ao brasileiro obra bem próxima da estética então apreciada nos países de regimes totalitários.

Mas o gosto acadêmico não era privilégio apenas dos políticos norte-americanos. Na Feira de Nova York, de 1939, foi o quadro “Maternidade”, do acadêmico brasileiro Oswaldo Teixeira, que obteve o terceiro lugar numa disputa entre 39 países; esta obra foi adquirida por um milionário norte-americano.

Enquanto o modernista Portinari era o representante oficial do governo brasileiro, com obras no salão nobre do pavilhão do Brasil, o acadêmico Oswaldo Teixeira, diretor do Museu Nacional de Belas-Artes ganhava a preferência do júri internacional da Feira, apesar de suas notórias simpatias pelos países do Eixo e de seu estilo tradicional. O prêmio foi obtido por unanimidade de votos da Comissão Julgadora, formada por artistas, além dos votos do escrutínio popular (SILVA, 1975).

Por outro lado, vale lembrar que o sucesso de Portinari, nos EUA, com exposição individual circulando por museus americanos de prestígio, a exemplo do MOMA, e a publicação de um livro sobre o pintor, tinham o apoio decisivo do governo Vargas, ao mesmo tempo criticado pelos setores integralistas do Exército, através da Revista **Nação Armada**, pelo caráter internacional do referido artista, que estaria em desacordo com “a obra de franco nacionalismo” na qual o Brasil estava empenhado (FABRIS, 1996).

Restrições a Portinari vieram também de liberais, como o ex-ministro da Educação, Clemente Mariani, do Governo Dutra, durante a redemocratização de 46, que afirmou em depoimento não lhe ter impressionado tanto “os quadros abstratos do gabinete reservado do Ministro”, referindo-se, provavelmente, às primeiras obras abstratas produzidas no Brasil e escolhidas, ainda por Capanema, durante o Estado Novo, para decorar sua sala (CAMARGO, 1977).

Mas há outro paradoxo maior da mesma época a merecer referência. Enquanto algumas exposições de arte enviadas pelos EUA, como a mostra “Arte Contemporânea do Hemisfério Ocidental”, em 1941, e pela Inglaterra, como a “Exposição de Gravuras Britânicas Contemporâneas”, em 1942, eram convencionais do ponto de vista da qualidade do acervo, com trabalhos de feição acadêmica, a mostra de pintura de maior importância foi a do governo colaboracionista de Vichy, apresentada ao Brasil, em 1940, não apenas pela

celebridade de muitas das suas obras, mas pelo impacto que causou entre os artistas do Rio e São Paulo, por terem visto, pela primeira vez, um panorama completo da pintura francesa de Ingres a Cézanne. Marquez Rebelo reagiu ao evento dizendo que se tartava de um acontecimento semelhante a chuva no deserto, ou como se ele estivesse tendo uma visão de sonho ou mesmo miragem (REBELO, 2002).



Fig. 26. Exposição Francesa no MNBA, Rio de Janeiro 1940.

Na ocasião, o governo chegou a cogitar a compra de um Van Gogh por oitocentos contos, mas a verba do Museu Nacional de Belas-Artes para aquisição era apenas de vinte e hum contos (REBELO, 2002).

Na exposição de gravuras britânicas, o curador Campbell Dodgson ressaltou que os gravadores ingleses estavam mais afastados das vanguardas do continente e que eles: “têm sabido reconciliar a liberdade de eleição de um tema com uma técnica perfeitamente sã e que ao apartar-se da tradição, não tenham caído na tentação fácil do desleixo.”. Essa era uma forma sutil de dizer que a arte britânica não havia sido contaminada pela desagregação da arte moderna feita no continente (EXPOSIÇÃO DE GRAVURAS..., 1942).

A defesa da arte moderna, nos EUA, era uma iniciativa, basicamente, de setores burgueses influentes econômica e culturalmente, e cujo foco se concentrava, em boa parte, em Nova York. Basta lembrar que, na mesma época em que se lançava nessa cidade o expressionismo abstrato da chamada Escola de Nova York, o presidente Harry Truman,

numa carta a um senador de seu país, condenava a arte moderna. Falando em termos semelhantes aos de Stalin, Truman declarou que a arte tinha de ser realista, isto é, tinha de representar a realidade, para que o povo a pudesse compreender (AMARANTE, 1989). A esmagadora produção financiada pelo governo Roosevelt, através do “Public Works of Art Project”, era de feição realista; a produção de vanguarda não era bem acolhida por ele, por ser identificada como de influência estrangeira. Nesse período, o realismo crítico da esquerda andava lado a lado com os regionalistas conservadores, defensores da pequena propriedade rural e dos valores tradicionais da sociedade protestante norte-americana (BUSTARD, 1998). Enquanto isso, na mesma época, Vargas permitia que as poucas obras abstratas de Portinari, representando os quatro elementos da natureza, fossem adquiridas para decorar o gabinete do Ministro da Educação, ainda no Estado Novo.

Essa identificação entre a arte moderna e a democracia, automática, fortemente utilizada pela ideologia liberal no pós-guerra, em contraste com o realismo e os regimes totalitários, funcionou muito bem como propaganda de guerra no final do conflito e, principalmente, como propaganda política, durante a Guerra Fria, mas, até hoje, compromete a precisão e isenção dos estudos e análises dos historiadores da arte que abordam esse período, principalmente quando seus paradigmas não coincidem com os acontecimentos históricos ocorridos no Brasil, entre as décadas de 1930 e 1940.

Mesmo, analisando a situação do modernismo na Europa, encontra-se um Goebels, que tinha uma importante coleção particular de arte moderna, enquanto alguns dos mais importantes artistas da vanguarda alemã, como os expressionistas Nolde e Barlach, eram simpatizantes do nazismo. Na Itália, boa parte dos futuristas, a começar por Marinetti, eram fascistas. Os artistas modernos não foram perseguidos na Itália de Mussolini, com a condição de não se meterem em política antifascista. Como afirmou o historiador da arte Artur Portela,

Pode dizer-se que o fascismo italiano não conseguiu constituir-se em classe dirigente em termos intelectuais, ideológicos, técnicos. Fascizou o Estado, a administração, não fascizou a cultura. Não há rigorosamente, uma cultura fascista italiana (PORTELA, 1982, p. 38).

E, ainda, se houve perseguição feroz à arte moderna na Alemanha, o mesmo não aconteceu na Paris ocupada, onde Picasso e Kandinsky continuaram a pintar. Os galeristas judeus tiveram suas portas fechadas, mas a arte moderna continuou a ser comercializada em

Paris, livremente, sob o olhar atento da Gestapo. Não foi por acaso que modernistas de primeira linha, como o multimídia Jean Cocteau e o pintor Vlaminck acolheram, calorosamente, a mostra do escultor nazista Arno Breker, realizada na capital francesa, pelo governo alemão.

Os discursos ideológicos que penetram, com muita facilidade, as análises acadêmicas, costumam, com frequência, simplificar, de forma maniqueísta, a realidade, mas esta sempre se mostra de uma complexidade que nem sempre compreensível e aceitável.

Na época em apreço, havia muito pouca diferença de gosto estético entre líderes mundiais como Churchill, Roosevelt, Stalin, Mussolini, Hitler, Truman e até mesmo Vargas. A arte moderna era coisa de setores minoritários do meio artístico e apreciada por uma minoria sofisticada de colecionadores abonados das grandes metrópoles mundiais. O presidente Vargas antecipou-se aos governos liberais ao assumir a arte moderna como estética de governo, o que só ocorreria na Europa e nos EUA no pós-guerra, quando a arte foi apropriada pela luta ideológica que marcou a Guerra Fria.

Mas a guinada do governo Vargas, afastando-se dos conservadores e abrindo as portas aos modernistas no campo das artes plásticas, por volta de 1940, derivava menos de pressões que o acordo Brasil-EUA propiciava, e mais de ofensiva do governo, após o golpe abortado dos integralistas e, principalmente, da ampla repercussão internacional que a nova arquitetura brasileira ganhava após a exibição do Pavilhão Brasileiro na feira de Nova York, em 1939. Porém, essa virada ocorrida em pleno Estado Novo, não foi assimilada de forma pacífica pelos setores acadêmicos, que tinham na Escola Nacional de Belas-Artes o seu bastião de resistência. O apoio ostensivo do Ministério da Educação à promoção da retrospectiva de Lasar Segall, no Museu Nacional de Belas-Artes, provocou reações violentas na imprensa:

Está aberta a exposição Lasar Segall, pintor dos chamados modernistas que são criaturas impunes, que fazem do certo o errado, da luz o escuro, do movimento a paralisia, transformando em monstros e abortos todas as coisas belas da natureza (NO MUNDO DAS ARTES, 1943, p. 3)

As queixas dos artistas acadêmicos à política cultural do governo eram muitas, apesar de toda a censura do Estado Novo. O crítico Acquarone se queixava, em 1944, do apoio oficial ao modernismo, em todos os setores da vida artística brasileira, e, em especial, à criação da divisão de Arte Moderna no Salão Nacional, em 1940. Dizia ele:

Ora, dessa forma tiveram logo os modernistas a sua instalação no Museu de Belas-Artes, constituindo-se em uma divisão especial, com medalhas e premiações oficialmente decretadas só para eles. A velha Academia, onde desde tempos imperiais os artistas seguem os moldes da arte tradicionalista, viu-se obrigada a engolir os mostrengos e aleijões que lá se exibem todos os anos (SOMOS UMA GERAÇÃO...1944, p. 31).

O historiador de Arte Carlos Cavalcante, então conservador dos Museus de Arte do Ministério da Educação e Saúde, define bem a concepção do governo Vargas no setor de artes plásticas quando critica “a imposição de regras à arte por parte de regimes políticos pela mediocridade dos resultados obtidos”. O autor chega mesmo a codenar a iniciativa dos governos aliados, como o dos EUA, que promoveram uma arte de exaltação patriótica para a guerra, enviando artistas para o *front* e os campos de treinamento, a exemplo da Inglaterra, Alemanha e URSS (CAVALCANTI, 1941). Ele rejeita a intervenção do Estado no processo de criação artística e cita particularmente os regimes totalitários da URSS, da Alemanha e da Itália. A orientação nacionalista do governo não pretendia interferir nesse processo, apesar da tendência mais aberta para as correntes modernistas, nos altos escalões dirigentes.

Referindo-se aos últimos salões nacionais, em 1941, o crítico Carlos Cavalcanti assinalou o declínio da tradição acadêmica e elogiou a contribuição dos modernistas, por eles conseguirem “libertarem-se do formalismo acadêmico, em busca de expressões originais”. Em resposta às críticas dos integralistas, que tinham em Oswaldo Teixeira seu maior representante, no Museu Nacional de Belas-Artes, de que o modernismo, pela sua ênfase ao “desrespeito formal dos modelos antigos” era de natureza desnacionalizante, trazendo “elementos desfiguradores da fisionomia artística nacional”, Carlos Cavalcanti responde serem justamente os modernistas os que mais sabem interpretar os aspectos particulares da nacionalidade.

Para ele:

O desaparecimento da tênue tradição acadêmica que possuímos é o melhor sinal de que nossas artes plásticas tentam finalmente traduzir acentos brasileiros. Os artistas voltam-se para o mundo nacional e sentem que o limitado, sistema acadêmico não pode comportar as efusões de vida de que são interpretes. Necessitam para traduzi-las de um contingente de lirismo de que o formalismo neoclássico é o maior inimigo! (CAVALCANTE, 1940).

A luta, no campo artístico nacional, por volta de 1940, entre acadêmicos e modernos, girava, principalmente, na órbita do Estado, tendo a defesa do nacionalismo como elementocampo. Os integralistas pressionavam o governo para defender os princípios tradicionais da pintura, apontando as correntes modernas como modas passageiras do início do século, já superadas naquele momento, enquanto os comunistas e simpatizantes do socialismo apostavam na ruptura com a tradição acadêmica. Durante o Estado Novo, pode-se, também, identificar, dentro do governo Vargas, dois pólos irradiadores de projetos culturais de orientações distintas: o Ministério da Educação, sob a orientação de Gustavo Capanema, dirigindo diretamente às redes de ensino e à alta cultura, e o Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP, sob a responsabilidade de Lourival Fontes, voltado, sobretudo para a cultura de massas.

Em torno desses dois pólos gravitavam intelectuais ora mais identificados com o projeto socialista, como Carlos Drummond de Andrade, Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Cândido Portinari e Mario de Andrade, ora intelectuais mais voltados para um pensamento autoritário de direita, como Cassiano Ricardo, Menotti Del Picchia e Candido Motta Filho. Essa divisão não impedia que um artista como o pintor Oswaldo Teixeira, simpatizante do fascismo e da arte acadêmica, ocupasse um espaço estratégico no âmbito das artes plásticas, como o Museu Nacional de Belas-Artes, mesmo que, para isso, ele tivesse que contemporizar com o grupo hegemônico do Ministério da Educação, acolhendo exposições de artistas modernos, como Vieira da Silva, Segall e Portinari, entre outros. Em alguns momentos, esses dois grupos, de projetos antagônicos, criavam uma situação de ambígua duplicidade dentro do governo, conforme aconteceu em torno da questão da cultura negra, duramente perseguida pelo aparelho repressivo do governo Vargas, enquanto o grupo do Ministério exaltava os signos distintivos dessa mesma cultura através de artigos e obras patrocinadas pelo governo, no campo das artes plásticas e cênicas.

Por não levar em consideração esse dualismo de orientação, durante o Estado Novo, é que autores como Annateresa Fabris interpretou a obra de Portinari, principalmente a representação heróica do negro, feita para o Ministério da Educação, como dissonante e desafiadora da ideologia de inferioridade racial do negro, divulgada pela Liga Brasileira de Higiene Mental e pela Comissão Central Brasileira de Eugenia que, segundo a autora, seria o pensamento dominante do governo (FABRIS, 1996). É bom lembrar que a Frente Negra Brasileira (1931) foi fechada no Estado Novo e que o samba era visto pela revista **Cultura Política** como feio, indecente, desarmônico e arrítmico.

A valorização do negro na arte, no entanto, não era uma iniciativa pessoal de Portinari, mas fazia parte do ideário de todo um grupo de intelectuais que, desde o 1º Congresso Afro-Brasileiro, vinha defendendo o espaço da cultura negra, no âmbito geral da cultura brasileira, e que se fazia representar, no governo Vargas, através do Ministério da Educação. A presença do negro em pintura mural, num prédio público, já estava presente em 1929, no final do governo Washington Luiz, do qual Vargas fez parte, com um painel de 450 x 530 cm de Di Cavalcanti, encomendado pela Prefeitura, para o *foyer* do Teatro João Caetano (MORAIS, 1994). A arte moderna, portanto, com sua valorização pelo negro, chegava ao governo Vargas quando já havia antecedente, na Capital Federal, de uma abertura, no âmbito do Estado, para o modernismo, e a exaltação do negro (MORAIS, 1994). Segundo Mônica Pimentel Velloso,

(...) essa atitude ambígua por parte do regime reflete a própria diversidade de orientação cultural entre o Ministério da Educação e o DIP. Os intelectuais eram incentivados a pesquisar sobre o assunto podendo até mesmo enaltecer os aspectos positivos da cultura africana. O que não poderia ocorrer era o samba continuar difundindo valores que fugiam ao controle do Estado (VELLOSO, 1997, p.66).

A idéia de inferioridade racial, por sua vez, não era privilégio apenas dos higienistas nos anos 30, no Brasil. Em 1931, a agente Inês Guralsky, antecessora de Olga Benares, que chegou ao Rio com a incumbência de direcionar a linha do PCB, na Conferência Regional, e cujas teses estavam sob controle cerrado, aprovou a proposta de realização da “secessão dos negros e índios do Estado Nacional” (RISÉLIO, 2002).

Vargas, na verdade, trazia para dentro do aparelho de Estado os grupos antagônicos em contenda, com o intuito de manter o conflito ideológico sob relativo controle. Ao mesmo tempo em que garantia a luta ideológica no plano exclusivo do debate de idéias, afastando, com isso, os intelectuais dos movimentos de massa, tentava com eles obter um consenso mínimo em torno da questão nacional (GARCIA, 1983). O nacionalismo, movimento ideológico anterior à Revolução de 30, ganhou espaço significativo no novo quadro político, na medida em que em Vargas, aos poucos, foi aderindo a ele. Na arte, ele já era uma tendência forte no modernismo dos anos 20, tanto para a ala direita de Menotti Del Picchia, como para a esquerda, de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral.

Alguns autores, a exemplo de Tadeu Chiarelli, aventaram a hipótese de que o desejo de construir uma arte nacional, então consenso entre os artistas brasileiros, foi o fator principal para a não adesão às correntes mais radicais da vanguarda européia. Para este autor, esse compromisso entre arte e vida de captar e tematizar a realidade física e humana do país levou os modernistas brasileiros a se voltarem para uma arte de tendência do “Retorno à Ordem” (CHIARELLI, 1995). O Estado Novo, nessa linha de raciocínio, apenas aproveitou uma tendência anterior da arte brasileira cujo modernismo tinha uma feição mais branda quanto à radicalidade formal, incorporando-a a um projeto de governo e buscando conciliar correntes ideológicas diversas sob o manto do nacionalismo, que era uma realidade pré-existente e não um construto ideológico do novo regime. O que Tadeu Chiarelli, no entanto, não levou em consideração, quando aponta a ausência da arte abstrata em nosso meio, até o final dos anos 40, o que é atribuído ao nacionalismo, é a fragilidade do campo artístico brasileiro para absorver as correntes mais radicais das vanguardas européias. Não se deve esquecer que algumas das primeiras telas abstratas, feitas por um artista brasileiro no país, estavam no gabinete do ministro da Educação, cuja orientação era nacionalista. O nacionalismo, por si só, não justificaria esse apego à figuração, haja visto que a abstração não é incompatível com um projeto de cunho nacionalista, como viriam a provar, mais tarde, Bella Volpi e Rubem Valentim, ou mesmo como demonstrou, em plenos anos 1930 e 1940, no Uruguai, o pintor Torres Garcia. Os últimos trabalhos do pernambucano Joaquim do Rego Monteiro já apontavam, no início dos anos 30, pouco antes de sua morte, para essa junção de uma temática nacional com a tradição construtiva, próxima da arte do pintor francês Herbin.

Outro aspecto a ser evidenciado é que a ideologia do pan-americanismo dos anos 1930-1940 tinha como um dos seus princípios a ruptura com os valores europeus, vistos como em declínio. As Américas deveriam criar uma nova arte a partir de suas raízes culturais próprias. Essa visão norteava e coincidia o Norte e o Sul das Américas, e tinha um eco forte nos países onde havia etnias marginalizadas em busca de visibilidade através da arte, como os negros e os índios. O nacionalismo de Vargas coincide com o alinhamento aos EUA, nação escolhida como líder dessa ruptura com o padrão cultural europeu:

Hoje, economicamente, politicamente, intelectualmente e moralmente o Brasil sofre a influência, vive o influxo norte-americano, por identidade, por continuidade, por necessidade de uma só orientação.[...] Foi o desenvolvimento econômico dos EUA que fez, de certo modo, se deslocar a orientação cultural do Brasil substituindo a velha cultura clássica do ambiente europeu, por formação cultural, determinada por nova filosofia

pragmática de William James, porque a celeridade, a vibração, o desejo de progredir, como que se tornaram incompatíveis com a rigidez e o formalismo erudito da civilização do velho continente. Hoje realmente existe no Brasil uma verdadeira mística americana, mística que tem o fundamento da política econômica, militar e educacional dos povos americanos porque se estende do Canadá até a Argentina (MACHADO, 1942, p. 5).

O tema do nacionalismo na arte brasileira não pode ser desvinculado desse processo ocorrido, simultaneamente e de forma integrada em todos os países do continente americano, inclusive nos EUA. As várias exposições de arte latino-americanas que aconteceram na América, durante a Segunda Guerra, revelaram o intuito de integrar o continente a partir da busca de elementos comuns entre os países do Novo Mundo, cujo ponto convergente era a tentativa de ruptura com o legado europeu e a busca de raízes populares que dessem substrato a essa nova arte. Esse processo não foi algo circunstancial, ou seja, apenas do período da Segunda Grande Guerra. Ele já vinha sendo construído desde os anos 20, sendo a arquitetura neocolonial a primeira iniciativa dessa integração, através da arte. O estilo eclético, que até então tinha como modelo padrões ornamentais vindos da Europa, deslocou o seu eixo de referência com a entrada do neocolonial quando a arte brasileira passou a assimilar aspectos formais, não apenas de sua herança nacional, mas também de elementos da arte colonial da América Espanhola, desde o Peru até Califórnia, nos EUA. Esse deslocamento não se deu apenas por influxo de movimentos políticos nacionalistas dos anos 20, mas teve como substrato o tímido processo de industrialização na América Latina, com o seu reduzido processo de substituição de importações, além da entrada, cada vez mais forte, de produtos norte-americanos no mercado latino-americano, em detrimento dos artigos da indústria européia.

O México desencadeou, através de seus artistas plásticos, a primeira tentativa mundial de ruptura com a centralidade do modelo europeu, até então adotado, através do circuito internacional de arte, por todo o mundo, seguindo o fluxo centro-periferia. O Japão, a Austrália, as Américas, a África do Sul, todos se guiavam pelo que acontecia nas metrópoles européias, notadamente em Paris. Os mexicanos inverteram e redirecionaram esse fluxo, desencadeando, de Norte a Sul do continente americano, um projeto cultural que se propunha a construir um novo paradigma para as artes plásticas, mesmo tendo na vanguarda européia alguns de seus pressupostos iniciais. A viagem de Siqueiros à Argentina e ao Brasil teve o propósito de disseminar essa proposta a nível continental.

Quanto à permanência da figuração em detrimento da abstração, deu-se menos em função de um projeto nacionalista do que de um desejo que fundamentou a ideologia pan-americana dos anos 1940, de romper com o legado europeu e criar, nas Américas, uma nova arte cujo foco de renovação era o México. Essa concepção marcou tanto a arte do argentino Antonio Berni (ANAYA, 2005), do brasileiro Portinari e dos norte-americanos Raphael Soyer, Stuart Davis, Jack Levine, Reginald Marsh, entre outros (HEMINGWAY, 2002). A Europa, segundo o pensamento da época, havia sucumbido, levado pelas vanguardas que a mergulhara nos totalitarismos. As Américas precisavam mostrar ao mundo outro caminho, que passava pela ruptura com o legado europeu. Curiosamente, foram os artistas mexicanos de esquerda que deram sustentação ideológica para essa integração alinhadora da arte do continente americano aos EUA, numa ruptura conjunta em relação à Europa.

O Sr. Nelson Rockefeller e o MOMA de New York foram importantes canais dessa integração ao apresentarem, pela primeira vez, uma exposição conjunta da arte latino-americana, em um local antes reservado à vanguarda européia. Mas foram, no entanto, os artistas e galeristas de Nova York que tiraram partido dessa ideologia, no imediato pós-guerra, anunciando o deslocamento de Paris para Nova Iorque, do centro polarizador da arte mundial. O campo artístico norte-americano estava fortalecido depois de vários anos de grandes investimentos estatais na infra-estrutura e da formação da mão de obra local.

O legado mexicano se fez mais presente nos EUA, onde o muralismo mexicano foi adotado e adaptado pelo programa “Works Progress Administration”. A liderança que as artes plásticas norte-americanas ganharam no pós-guerra não derivou apenas da força político-econômica e militar; essa hegemonia se construiu também a partir dos grandes investimentos feitos na era Roosevelt, para preparar tecnicamente artistas, construindo uma rede de distribuição e circulação de obras de arte até então sem precedentes na América, numa clara conjugação de esforços que tinha como substrato a montagem de um projeto nacional de ruptura com a tradição européia, o qual vitorioso sob o comando da elite liberal de Nova Iorque. Não foi por acaso que o líder e ícone da arte norte-americana no pós-guerra, Jack Pollock, teve o início de sua carreira ligado ao artista figurativo e regionalista Thomas Hart Benton. O expressionismo abstrato da chamada Escola de Nova Iorque, com toda a exaltação da virilidade texana de Jack Pollock, não está dissociada desse projeto nacionalista de afirmação da América do pós-guerra e da pretensão de deslocar da Europa para os EUA o centro hegemônico da produção plástica mundial (GUILBAUT, 1996). O nacionalismo, portanto, não foi um empecilho para o desenvolvimento da abstração e das vanguardas mais

experimentais. A arte de Pollock, baseada na tradição da pintura indígena norte-americana, é um exemplo disso. Em pouco tempo e sem muitas mediações, um pintor provinciano realista passava a ser a encarnação da vanguarda internacional, e sua arte, o estilo oficial da burguesia liberal em luta contra o comunismo, no início da Guerra Fria.

As demais nações latino-americanas não conseguiram dar esse salto porque todas elas ainda estavam no estágio inicial da construção do campo artístico, em seus respectivos países, e, ao contrário dos EUA, não haviam investido pesadamente para soerguer e expandir o que já havia. Artistas latino-americanos que conseguiram se firmar no circuito internacional no pós-guerra haviam construído sua trajetória na Europa e nos EUA, como o cubano Lam, o chileno Matta, o mexicano Tamoyo e, em menor escala, o brasileiro Cícero Dias. O campo artístico, em seus países, não comportava condições de assimilar, no primeiro momento, a arte desses artistas.

Outro aspecto significativo para compreender a produção dos anos 30 e 40 e seu apego à figuração é que esta estava na linha de continuidade do modernismo dos anos 20 cujo primeiro contato com as vanguardas européias se deu no momento do Retorno à Ordem, quando a produção européia se afastava das propostas mais radicais no plano da experimentação formal. Esse fenômeno, que atingiu a arte européia nos anos 30, estava intimamente ligado ao impacto das novas mídias sobre a tradição da arte do continente, amenizado depois de um período de experimentação formal.

Por sua vez, a introdução da arte moderna, seja nos anos 20, em São Paulo, seja no pós-guerra, no Rio e em São Paulo, se deu a partir de segmentos da elite econômica e social do país. Ao analisar a disputa entre o tradicional e o moderno, no campo artístico nos anos 1930 e 1940, no âmbito da arquitetura brasileira, Lauro Cavalcanti assinala que a vitória gradativa dos defensores da arquitetura moderna, no âmbito do Estado brasileiro, se deu a partir das “altíssimas posições ocupadas pelas famílias de Costa, Niemeyer, Reidy, Moreira e Leão, que, para integrar o grupo modernista, seria preciso bem mais do que livres escolhas estético-estilísticas” (CAVALCANTI, 2006).

O fenômeno se repetirá, na década de 50, com o neo-concretismo, no Rio de Janeiro, cujos representantes mais destacados, como a mineira Lygia Clark e o carioca Helio Oiticica, também derivavam de segmentos economicamente privilegiados e com capitais culturais elevados em relação à média dos artistas do mesmo movimento.

Os Museus de Arte Moderna do Rio e São Paulo foram criados e dominados, nas suas fases iniciais, por essa elite, em contraste com o Museu Nacional de Belas-Artes, onde predominavam gestores advindos da classe média (MORAIS, 1994). Pela maior proximidade da elite econômica com os novos códigos estéticos internacionais, e a posse de maior capital cultural, foi dela que partiram as iniciativas de renovação e atualização da arte brasileira. Esse fenômeno veio a ocorrer, igualmente, na Bahia cuja geração introdutora da arte moderna, na década de 40 do século passado, a exemplo de Mário Cravo Jr., Carlos Bastos e Genaro, era toda pertencente à elite econômica baiana.

Mas a arte que a elite intelectual do Ministério da Educação de Vargas patrocinava e que compunha, por força da aliança de guerra, esse projeto pan-americanista, estava restrita ao Rio de Janeiro e, talvez, apenas a um único artista: Portinari.

Não havia nenhuma preocupação do governo de envolver os demais Estados da federação nesse projeto piloto. Ao contrário, levar a arte moderna para o resto do Brasil poderia despertar polêmicas e animosidades que o governo não estava disposto a enfrentar.

Um dos raros exemplos em que o governo federal deu um apoio mais efetivo para as artes plásticas no âmbito de um dos estados brasileiros, fora da Capital Federal, foi no Salão da Exposição do Centenário Farroupilha, de 1935, promovido pelo governo do estado. Essa foi a maior exposição realizada até então em Porto Alegre onde o próprio Presidente da República Getúlio Vargas prestigiou pessoalmente a abertura.

O Salão de 1939 organizado pelo Instituto de Belas-Artes de Porto Alegre também recebeu ajuda financeira direta do Governo Federal, o que possibilitou a vinda do Rio de Janeiro de 63 artistas boa parte deles acadêmicos. O fato se repetiu no ano seguinte onde a representação de artistas de fora do Rio Grande do Sul aumentou para cento e nove. O artista gaúcho Scliar que mantinha íntima ligação com os modernistas em São Paulo, no entanto, conseguiu que os artistas do grupo Santa Helena também expusessem em Porto Alegre. O transporte das obras foi feito por avião numa época onde a malha aeroviária ganhava expansão e se modernizava. O apoio do Governo Federal, ao Rio Grande do Sul foi uma exceção, não apenas em razão da maior proximidade com a Capital Federal, mas sobretudo por ser o Estado natal do Presidente da República, donde se originara o movimento da Revolução de 30. Nenhum outro salão estadual, mesmo de iniciativa governamental, como o de Pernambuco, mereceu ajuda financeira do governo federal para o intercâmbio de artistas. Ainda assim, a ponte de intercâmbio entre a Capital Federal e Porto Alegre tendeu a declinar até 1943, quando o Salão foi interrompido por dez anos sucessivos (KERN, 1981).

Ademais, o pensamento de Vargas era gradualista. Ele acreditava ser preciso primeiramente assentar as bases econômicas e a reforma do Estado, para, depois, pensar no âmbito da cultura. Esse foi, certamente mais um motivo do descompasso da arte brasileira nas diversas regiões do país e da migração em massa dos artistas de todas as regiões para o Rio de Janeiro. Quando Getúlio tomou posse na Academia Brasileira de Letras, ele finalizou seu discurso enfatizando exatamente essa visão por etapas nas mudanças que pretendia implantar:

O Brasil realizou a sua emancipação política, constrói agora a sua emancipação econômica e inicia, finalmente a sua emancipação cultural. As responsabilidades dessa Magna tarefa têm de recair, necessariamente sobre os intelectuais e os homens de pensamento (VARGAS, 1944, p. 4).

O historiador e crítico de arte Carlos Rubens, depois de destacar as realizações do Estado Novo num artigo de jornal de 1943, em favor das artes plásticas no Brasil, como a criação do SPHAN, realização de algumas exposições relevantes no Museu de Belas-Artes do Rio de Janeiro, a exemplo das mostras de Portinari, Lucílio de Albuquerque, Zaferino da Costa, além da exposição francesa trazida do Louvre, completa dizendo meio resignado:

Os governos não atendem aos interesses da arte e dos artistas. Desconhecem por vezes a própria Pinacoteca, como nem sempre o próprio Salão Oficial inauguram. Pintores e escultores não merecem assistência, não são chamados a colaborar sequer com obras de decoração nos edifícios públicos. [...]

Pelos Estados nem arte, nem escolas, nem museus pelos quais tanto nos vimos batendo (RUBENS, 1943).

3.6 Para Além da Apologia da Arte Moderna

A maioria dos estudos sobre arte da década de 30 tem concentrado seu enfoque na produção da arte moderna, descrevendo sua luta para afirmar-se no campo artístico e vencer as restrições impostas por projetos políticos de esquerda e de direita que eclodiram na época, limitando sua expansão.

Mesmo estudos acadêmicos que propõem assentar suas bases num maior rigor científico, são marcados por esse *a priori* apologético da arte moderna comprometedor da

objetividade do que se pretende analisar. Hoje se sabe que boa parte desse discurso foi construído durante a Guerra Fria, no pós-guerra, com objetivos políticos militares, beneficiando-se de contendas estéticas ocorridas no interior do campo artístico (SAUNDERS, 1999).

Essa politização da arte moderna como expressão da liberdade já estava presente nos dois últimos anos da Segunda Grande Guerra, até mesmo nos anúncios comerciais. Uma propaganda do relógio Longines chegou a circular, em 1945, na imprensa escrita brasileira, com Portinari ensinando seu filho a pintar e mensagem que identificava a arte moderna à defesa da liberdade. Esta propaganda certamente omite o fato de o pintor haver escolhido o artista oficial de uma ditadura que, naquele momento, agonizava:

Candido Portinari é um pintor revolucionário de fama mundial. Suas telas são verdadeiras mensagens de profundo alcance social. Traduzem a inquietação de um espírito do grande drama universal. Revelam a libertação plena do artista, de todos os preconceitos acadêmicos e o situam na primeira linha dos que lutam com a sensibilidade e inteligência por um mundo melhor! (OS QUE VIVEM SOB O SIGNO DA PRECISÃO, 1945, p. 6).

Se a elite ligada ao Estado Novo não conseguia mais se manter ancorada na modernidade da arte, os velhos liberais remanescentes da Velha República e antigos amantes da arte acadêmica, como Octávio Mangabeira, saberiam depois fazê-lo.

Distorções nas pesquisas históricas sobre a arte já ocorreram no estudo da produção artística do século XIX, na Europa, quando toda a arte acadêmica das três últimas décadas daquele século foram subestimadas em função da emergência do impressionismo. Os artistas acadêmicos quase sempre eram lembrados, tão somente, como exemplos negativos. Não por acaso, a maioria dos compradores da arte impressionista eram norte-americanos, pois, já no início do século XX, a América começava a se preparar para assumir, em todos os níveis, a hegemonia mundial antes da Europa. As duas Grandes Guerras apressariam, por sua vez, esse caminho.

Os estudos recentes da arte dos Oitocentos têm relativizado essa distorção realizada, no passado, pelos historiadores, cujas conclusões teóricas resultaram em graves conseqüências no campo museográfico e mercadológico.

Isso se deu não apenas em função das revisões da pós-modernidade, das quais a criação do Museu D'Orsay é o maior exemplo, mas, sobretudo, pela emergência econômica da Europa recente, zelosa de recuperar todas as suas tradições.

Isso deve servir de alerta para o fato de que os estudos acadêmicos se regem por algo além da simples objetividade científica que aparentemente se busca defender no espaço da Academia.

Infelizmente, os estudos da década de 30 ainda não começaram a receber a revisão merecida em relação à arte do século XIX, até porque grande parte dela ainda é uma página em branco ocupada, quase sempre, pelo discurso apologético da arte moderna.

O objeto desta investigação não se atém a opções prévias de poéticas estéticas; mas busca identificar as dificuldades na construção do campo artístico, em estados distantes do grande eixo econômico e cultural brasileiro, mas com a participação conjunta, mesmo que conflituosa, como sói acontecer, de acordo com Bourdieu, entre artistas acadêmicos, amadores e artistas modernos.

3.7 Assentando as Bases

A autonomia relativa que os estados brasileiros obtiveram na Primeira República propiciou a iniciativa, em alguns deles, de ações pontuais de incentivo às artes plásticas, seja através da concessão de bolsas de estudo para o exterior ou para a Capital Federal, seja através de encomendas diretas aos artistas locais, visando à decoração dos palácios, ou, ainda, através da realização de repasses de verbas federais para contratação de professores, pelas Escolas de Belas-Artes existentes nesses Estados.

Tratava-se de incentivar a produção local de arte para abastecer as elites dos respectivos estados com obras que retratassem feitos históricos e firmassem, por meio de imagens, o discurso das identidades regionais, além de explorar e enaltecer a paisagem local, num momento de construção do discurso ideológico legitimador do poder das oligarquias estaduais.

Surgiram, assim, alguns nomes representativos de artistas que dependiam diretamente do mercado de arte do Rio de Janeiro, mesmo que, em algum momento, tenham

recorrido à Capital Federal, em busca de maior prestígio e legitimidade, assim como de clientes para suas obras. No Rio Grande do Sul, Pedro Weingartner, Oscar Boeira e Libindo Ferras, estavam voltados para paisagem e temas gaúchos; em Curitiba, Alfredo Andersen trabalhou o retrato e o paisagismo do Paraná; em Manaus, Crispim do Amaral, vindo do Recife, decorou o teto do Teatro Amazonas; em Maceió, Rosalvo Ribeiro voltou-se a temas patrióticos e militares, enquanto Virgílio Maurício detinha-se na paisagem local de Alagoas e Pernambuco; no Recife, Telles Jr. pintava marinhas e vistas dos arredores da capital pernambucana e da Zona da Mata; na Paraíba, Genésio de Andrade realizava retratos; na Bahia, Manuel Lopes Rodrigues, pintava retratos e naturezas-mortas; já Presciliano e Alberto Valença pintavam paisagens baianas e cenas de interiores de igrejas de Salvador, encantando as elites da capital. A maioria deles não conseguia sobreviver de pintura e recorriam a empregos como professores ou decoradores de residência da oligarquia abastada. Os com mais sorte recebiam encomendas oficiais.

O importante dessa geração pioneira foi que ela desbravou as primeiras sendas para a formação de um espaço de produção e consumo de arte, em vários estados, não mais dependentes diretamente da centralidade do Rio de Janeiro, dominante na época do Império. Alguns de seus artistas buscaram mercado fora de suas regiões, como Crispim do Amaral, Presciliano e Virgílio Maurício, em Recife; Weingartner e Virgílio Maurício de João Pessoa, em São Paulo; e Genésio de Andrade em Belém, São Paulo e Vitória. Afinal, como ainda era muito tênue o hábito do consumo de obras de arte pela elite, principalmente de autores locais, a frustração desses artistas, na virada do século XIX para o XX acontecia com frequência, como no relato amargo de Telles Jr. em suas **Memórias no Recife** (TELLES JR, 1974), ou na fracassada exposição de Manuel Lopes Rodrigues nos Salões do Teatro S. João. Essa primeira geração de pintores regionais, depois do ciclo de arte sacra colonial, teve um caminho demorado e cheio de dificuldades para consolidar um mercado regional de arte. Tudo estava para ser feito, e o trabalho quase sempre recaía sobre os ombros de poucos artistas que se dispunham a montar, pacientemente, a infra-estrutura básica a partir da qual o campo artístico tomaria forma. Apesar das peculiaridades de cada lugar e sua história diversificada, os anos 10 e 20 do século XX foram decisivos para a introdução do hábito do consumo de obras de arte em todo o Brasil. Esse foi o primeiro momento em que se tentou criar mercados regionais fora do Eixo Rio-São Paulo. Em Minas Gerais, por exemplo, essa iniciativa recaiu sobre o artista Aníbal Mattos, cuja atuação correspondeu ao trabalho que Presciliano e Carlos Chiaccio fizeram, na Bahia, nos anos 20 e 30:

A arte em Belo Horizonte deve-lhe não pequenos serviços. Realizando e promovendo sucessivas exposições, próprias ou alheias; habituando o público a visitá-las, contribuindo, assim, para educar-lhes o gosto; encaminhando neófitos, encorajando iniciados; ventilando pela imprensa questões de arte, não há em Belo Horizonte iniciativa de caráter artístico que não tenha no Sr. Aníbal Mattos o seu principal propugnador (FRIEIRO, 1926, p. 35 – 45).

As dificuldades que Manuel Lopes Rodrigues enfrentou, inclusive pedindo apoio para a nova geração de Presciliano, na primeira década do século XX, demonstra como foi difícil, para os artistas brasileiros e nordestinos, em particular, convencerem as elites locais a cultivar o hábito do consumo de obras de arte. Os obstáculos passaram a ser ainda maiores, uma vez que a construção do campo artístico no Brasil, como na maioria dos países periféricos, se deu de forma muito tardia e coincidiu, em grande parte, com a emergência da sociedade de massas. No texto de apresentação à exposição de Presciliano, de 1913, Manuel Lopes Rodrigues revela as dificuldades que enfrentou até aquele momento:

Outras lágrimas eu já verti, trazendo o fel das decepções cruéis, quando como ele, buscando o aplauso na minha sinceridade de artista moço, nutrindo a aspiração única de propagar o ensino artístico em nossa terra, me vi descambar desiludido, de dor em dor, até o balcão mercante onde ganho o pão dos meus filhos. (VALLADARES, 1973, p. 351).

Quando veio a falecer, em 1918, foram muitos os protestos na imprensa local sobre a indiferença e dificuldade enfrentada pelo artista para construir as bases do campo artístico na Bahia, a exemplo do que se segue:

... Morreu no obscurantismo doloroso dos que caem sem ilusões. A vida foi-lhe um eterno amargor e a crença e a esperança no julgamento sincero dos homens, uma utopia dolorosa e sangrenta... (VALLADARES, 1973, p. 352).

A situação do mercado de arte na Bahia, no início do século, não era das mais favoráveis. Ao retornar da Europa, Presciliano Silva fez uma exposição individual com os trabalhos trazidos de lá na Escola Comercial da Bahia, com entrada paga, como então era

costume nas primeiras exposições. Apesar da grande afluência de público, as aquisições não apareceram nos primeiros dias, conforme atesta o seguinte texto:

(...) durante cinco dias foi só exposição: comprador algum...No sexto dia qual mecenas, apareceu o comendador José de Sá e adquiriu cinco óleos prometendo a Presciliano mandar amigos...No dia imediato lá esteve o Sr. J.J. Fernandes Dias que adquiriu dois óleos. Nos outros dias mais alguns trabalhos foram adquiridos. Com saldo de quadros e saldo de dinheiro, logo nos primeiros dias de 1909, Presciliano embarcou para o Rio. (SIMÕES, 1983, p. 3).

Mas o que era um terreno ainda muito árido, nas duas primeiras décadas do século XX, aos poucos se revelou promissor nos anos 20. Além de muitas encomendas para decorar palacetes do bairro da Vitória, em Salvador, os artistas foram também requisitados para realizar encomendas oficiais.

Em todo o Brasil, as oligarquias regionais competiam entre si na ornamentação de seus respectivos palácios, símbolos do seu poder e onde as decorações tinham, muitas vezes, a função de ostentação e de riqueza. Governadores, em todo o Brasil, adquiriram vários quadros para a decoração dos seus palácios. O pintor fluminense Antonio Parreiras, considerado o mais brilhante pintor nacional da época, viajou pelo país de Norte a Sul, para dar conta dessas inúmeras encomendas oficiais. Na Paraíba, o governador Castro Pinto encomendou ao pintor paraibano radicado no Rio, Aurélio de Figueiredo, retratos de personagens ilustres da Paraíba para uma galeria a ser aberta no Palácio (BECHARA FILHO, 2001). Esse hábito, cultivado pelas elites oligárquicas da Velha República, deixou ainda marcas na década seguinte, quando o então Governador de Pernambuco, Carlos de Lima Cavalcanti, comprou um trabalho de Presciliano para o palácio das Princesas, no Recife (VALLADARES, 1973).

Esse gesto oficial dos governadores foi acompanhado por membros dos grupos dominantes que, nos anos 20, cobriram suas residências de quadros de artistas locais e nacionais. A voga do colecionismo se espalhou pelo Brasil. Até mesmo na modesta Paraíba, as exposições se sucederam e as aquisições cresceram (BECHARA FILHO, 2001). Só esse fenômeno poderia explicar o surto de exposições individuais de alguns dos mais destacados artistas baianos da época, como Presciliano (1927), Valença (1922, 1924, 1928), Mendonça Filho (1923, 1925, 1928) e Raymundo Aguiar (1923, 1927). Os artistas baianos não se contentaram em explorar apenas as potencialidades do mercado local, mas arriscaram também outras cidades, como fez Presciliano no Recife (1921) e Raymundo Aguiar no interior da

Bahia (Santo Antônio de Jesus, 1927), afora a grande coletiva de artistas baianos realizada no Rio de Janeiro, em 1923, na Casa da Bahia, onde expuseram Oséas dos Santos, Pasquali di Chirico, Alberto Valença, Carlos Sepúlveda, Alfredo Araújo, Lourenço Conceição, Robespierre de Farias, Vieira de Campos, Pedro Ferreira, Álvaro Barros, Raimundo Aguiar, Erotides Lopes, Manuel Lopes Rodrigues e G. Conceição Foeppel.

Artistas fora do eixo Rio-São Paulo tinham a preocupação, desde os anos 20, de dar visibilidade ao que produzia fora do seu Estado, como aconteceu também com os artistas mineiros, em 1933, os quais levaram uma coletiva para a cidade de São Paulo. (SILVA, 1989).

Outra coletiva de grande repercussão local foi a Exposição de Belas-Artes do 1º. Centenário da Libertação da Bahia na sede do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, em 1923 (VALLADARES, 1973). Por essa época, tornou-se elegante presentear políticos com obras de arte, como foi feito na Paraíba, com um trabalho de Amelinha Theorga, oferecido a Epitácio Pessoa (BECHARA FILHO, 2001) e um quadro de Presciliano, ofertado por Góes Calmon, a Washington Luiz (CHIACCHIO, 1927).

O contato entre as várias capitais era, principalmente, por via marítima; no entanto, o artista que não tivesse contatos de amizade ou parentesco nas cidades visitadas tinha muita dificuldade para apresentar suas obras, uma vez que os artistas de cada local eram ciosos de seu pequeno reduto. Alguns desses artistas das províncias foram ao Rio de Janeiro vender obras na disputada Galeria Jorge, como o gaúcho Weingarter e o baiano Valença, mas o espaço era reduzido, devido à concentração de artistas na Capital Federal, com uma oferta quase sempre maior do que a procura. Quando Presciliano tentou se fixar no Rio, teve de fazer ilustrações e caricaturas para sobreviver. Ao tentar concorrer a uma bolsa para a Europa, na Escola Nacional de Belas-Artes, as restrições ao forasteiro foram muitas. O espaço era estreito para um número cada vez maior de artistas (VALLADARES, 1973). Por isso, alguns pintores do Rio de Janeiro saíram pelo Brasil, levando suas exposições individuais para capitais onde havia a expectativa de riqueza e opulência, como foi o caso de Antônio Parreiras, que realizou exposições em Belém (1905) Recife (1917 e 1931) e Salvador (1928); de Batista da Costa, que expôs em Belém (1910); e Lucílio de Albuquerque, cujas exposições ocorreram em Porto Alegre (1914), Salvador (1914) e Recife (1920).

Mas o mercado mais requisitado na República Velha, por parte dos artistas_cariocas, era a capital paulista, em função da euforia proporcionada pelo café. Foi nas três primeiras décadas do século XX que se criou uma grande expectativa entre os artistas quanto à

possibilidade de se criar no país um espaço de produção, circulação e consumo de obras de artes plásticas, notadamente acadêmica. Algumas escolas de Belas-Artes começaram a ser fundadas, as exposições se multiplicaram e a crítica de arte começou a se esboçar fora do Rio, sobretudo na década de 20.

Porém, nessa primeira fase, correspondente à Primeira República, ainda não havia espaços específicos para exposições de arte nem mediadores entre os artistas e o mercado. As poucas escolas de arte ainda existentes sobreviviam à míngua, em função da sensibilidade e disponibilidade financeira de cada governo; eram um dos poucos espaços de atuação desses artistas, afora aulas também dadas nos liceus e escolas normais.

3.8 A Arte dos Anos 30 e 40

A crise de 1929-30 tornou a situação das artes plásticas no Brasil ainda mais aguda. Viveu-se um momento de refluxo do pouco espaço conquistado, devido à crise política e econômica que levou à bancarrota os poucos colecionadores dos anos 20, e permitiu a substituição de boa parte da velha oligarquia compradora de obras dos artistas locais. Além disso, a pintura, em nível mundial, vivenciava uma crise, com a eclosão da arte moderna e o impacto das novas mídias, que relativizaram a importância das imagens pictóricas.

A Revolução de 30 trouxe também uma perda gradativa da importância dos estados, principalmente com o golpe do Estado Novo; assim, os artistas plásticos foram abandonados à sua própria sorte. Os artistas regionais passaram a ter ainda mais dificuldade para entrar no mercado do Rio de Janeiro quando não conseguiam lá se radicar, como foi o caso de Valença. Nessa cidade, a luta no campo artístico entre acadêmicos e modernos reduzia ainda mais o espaço do mercado de arte tradicional em contração, inclusive devido ao desinteresse do estado em investir nesses artistas já considerados passadistas.

Não surpreende o apelo feito, na imprensa baiana, por um maior intercâmbio entre as capitais dos estados nordestinos, em especial entre Recife e Salvador, que, desde a década de 40, dispunham do avião como meio de transporte a estreitar a distância entre elas. Em um artigo, Jerônimo de Souza lamenta o isolamento do Recife e de Salvador em pequenas ilhas

culturais também no campo literário. O autor ironiza essa situação ao sugerir que a Bahia procure fazer convênios com outros países e ignore o Recife, conforme se lê no seguinte texto:

(...) limitam-se a viver os dois centros tradicionais de cultura do pouco que produzem e do que recebem do Sul. É preciso frisar, num parêntesis que não mantemos intercâmbio com os centros sulinos. Rio, São Paulo, Porto Alegre nos dominam, literariamente por completo.

...se o Norte pudesse recambiar seus valores, eu afirmaria que o centro cultural do país estaria contrabalançado (SOUZA, 1941, p. 9).

A década de 30 foi também marcada pela especialização no campo da fotografia, que, tanto na Bahia como nos demais estados brasileiros, desmembrou-se entre os ateliês ou *studios* voltados para o retrato e o serviço de profissionais autônomos, ligados a jornais ou empresas privadas e governamentais. Muitos deles atuaram na produção de postais fotográficos, não mais impressos na Europa, como os do início do século XX, mas feitos artesanalmente em laboratórios. Toda a orla marítima de Salvador, da Barra até Itapoã, a partir dessa época, foi reproduzida pelos fotógrafos, assim como pelos pintores baianos, como Presciliano da Silva, Mendonça Filho e Alberto Valença (ALVES, 2006).

Essa foi uma tendência verificada em vários estados brasileiros, tanto entre os fotógrafos de postais como entre pintores, como Martinho Haro, em Santa Catarina; Mario Nunes, em Pernambuco; Manuel Zaluar de Sant'Ana, em Alagoas; e Raimundo Cela, no Ceará. Era, de certa maneira, uma redescoberta da paisagem circunvizinha, antes vista como espaço selvagem e, agora, assumida como local de deleite e busca de liberdade. A cidade, por sua vez, passou a ser tomada como lugar onde dominavam as normas e tradições sociais. Quando retratada pelos pintores ou registrada pelos fotógrafos em cartões postais, assumia, quase sempre, a imagem de nostalgia do passado. Apenas os fotógrafos se atinham aos signos recentes trazidos pela modernidade, como os automóveis, os anúncios luminosos e os novos edifícios, todos eles testemunhos do progresso que chegava. A praia passou a representar o espaço do lazer mundano, da liberdade em relação às normas éticas e religiosas; tornou-se o lugar do sonho e do desejo. A natureza deixava de ser algo hostil para representar o reencontro da liberdade perdida ou a ser alcançada.

O abandono gradativo dos centros históricos, em todas as capitais litorâneas do Brasil, de São Luiz a Florianópolis, a partir dos anos 50, seguiu esse mesmo percurso, tendo a

praia como porta de entrada para o novo e a possibilidade de reinventar segregações étnicas e sociais, reordenando o novo espaço a ser ocupado.

Os centros históricos haviam se mesclado muito com o passar do tempo, pondo em risco as frágeis divisões raciais e sociais. Era preciso redefinir territorialmente as mesmas divisões, reproduzir em novo espaço os limites étnico-sociais do passado. A modernização conservadora, que reproduz e dá continuidade às mesmas relações de classe, precisa sempre de um novo território para se implantar. A pintura de paisagem entre os artistas baianos, como, de resto, na maioria das capitais litorâneas, era a chave a partir da qual o imaginário se preparava e se reestruturava para essa nova mudança espacial a ocorrer décadas depois.

Dos anos 30 aos anos 50, encontra-se em todos os artistas do Nordeste, mas também no catarinense Martinho de Haro, essa ambigüidade entre a nostalgia do passado colonial, com suas ruelas estreitas e igrejas barrocas e o desejo de evasão para o desconhecido, o novo sugerido pelos horizontes marítimos das praias.

É significativo que os pintores cariocas que tinham, igualmente, belas praias para servirem de objeto de pesquisa para seus quadros, não tenham feito da paisagem marítima o foco de atenção dos seus trabalhos. Percebe-se isso, particularmente, no grupo Bernadelli, em cujas obras o mar ganhou atenção, principalmente, no marinheiro Pancetti, em relação a algumas praias afastadas, como Arraial do Cabo, Mangaratiba e Saquarema (PANCETTI, 2000). As praias urbanas do Rio de Janeiro não receberam atenção preferencial, como aconteceu entre os pintores nordestinos, ou mesmo na arte do catarinense Martinho de Haro. Pancetti, inclusive, só atingiria o ápice do seu trabalho de marinhas na série que desenvolveu na orla de Salvador, no final de sua vida. Em boa parte de suas pinturas marítimas, principalmente nas mais antigas, seu olhar está mais voltado para o porto, como também aconteceu em Bruno Lechowski. Este artista polonês foi quem levou Pancetti a pintar as praias da zona sul do Rio, sobretudo Copacabana, como exercício de estudo. Mas a maioria dos artistas do grupo Bernadelli, no entanto, preferiu cenas urbanas da capital, como Edson Motta, Takoaka, Milton da Costa, Borges da Costa; vistas do campo, como Bustamante Sá, ou dos arredores do Rio, onde o grupo de artistas pintava nos fins de semana (MORAIS, 1982).

O que representava nostalgia pelo campo e visão bucólica da periferia das grandes cidades, como enfatizaram os grupos Santa Helena, de São Paulo, e Bernadelli, do Rio, era evasão para o mar e busca do imponderável das paisagens marítimas dos artistas do Nordeste.

Com o processo de rápida urbanização no Rio e em São Paulo, a maioria dos artistas cariocas e paulistas preferiu refugiar sua arte na segurança ainda semi-rural da periferia. Poucos foram aqueles que direcionaram as suas obras para as imagens urbanas, seus signos de modernidade e seus desafios, como fizeram o militante comunista carioca Quirino Campofiorito, desde os anos 30, e o paulista Mick Carnicelli, nos anos 40 e 50 (CARNICELLI, 2004).

A imagem do Brasil rural e bucólico ainda era muito forte para os artistas brasileiros e sua diminuta clientela. Enquanto a maioria dos artistas do eixo Rio-São Paulo fechava-se numa arte de cunho regressivo, face à modernidade industrial que penetrava os dois grandes centros do país, tanto formalmente como imgeticamente, a maioria dos artistas do Nordeste, distantes desse processo ocorrido de forma localizada e concentrada na região leste do país ora se refugiavam no passado barroco e católico, ora se voltavam para a paisagem marítima como espaço do devaneio, da espera, do imponderável a ser construído no futuro.

A paisagem continuou a ser nos anos 30 e 40 na Bahia, como no resto do país, a temática predominante entre os pintores, certamente em função das demandas do público comprador, ávido em conhecer as várias paisagens de seu país e de sua cidade, numa época na qual os transportes ainda eram precários e as imagens fotográficas coloridas, uma raridade.

A informação estética que chegava à Bahia sobre arte, como de resto ao Brasil todo, era, em grande parte convencional, predominava o gosto acadêmico ou, no máximo, o impressionismo diluído. A arte moderna era olhada como algo exótico e distante, uma experiência identificada com os “anos loucos”, uma moda passageira à qual não se deveria dar muito crédito. O modernismo assimilado sem maiores polêmicas era aquele divulgado nas ilustrações da nova indústria editorial brasileira, nos cartazes publicitários, nos móveis de linhas arrojadas e em alguns projetos arquitetônicos patrocinados pelo governo, como a Escola Normal em Salvador.

A pintura permanecia uma área de interdito para as experiências mais ousadas, principalmente em lugares como Salvador, onde já havia uma Escola de Belas-Artes com padrões de beleza consolidados.

Uma exposição que passaria perfeitamente, sem maiores restrições, como a de José Guimarães, em cidades como o Recife ou São Paulo, recebeu críticas azedas do meio artístico local, apesar do sucesso de público (ARTE, 1932).

Dois estilos predominavam de Norte a Sul do país: o impressionismo, nas regiões onde a informação estética era mais tênue, ou seja, em boa parte do país e, em particular, no Nordeste; e um modernismo mais próximo da escola de Paris ou dos novecentos italiano, no Rio e em São Paulo. Ambos os estilos conviviam lado a lado, disputando o restrito mercado do eixo Rio-São Paulo, enquanto que em estados como Bahia, Pernambuco, Ceará, Paraná e Rio Grande do Sul, era apenas o impressionismo, na sua forma diluída, que predominava, apesar das diferenças técnicas e estilísticas de cada autor. Uma pintura mais próxima dos cânones acadêmicos ou realistas ainda tinha forte apelo comercial para uma clientela em declínio, nas cidades onde havia o ensino formal de artes plásticas, como Porto Alegre, São Paulo, Rio de Janeiro, Curitiba, Recife e Salvador.