

CAPÍTULO 4

AS ARTES PLÁSTICAS NA BAHIA 1930-45: RETOMADA DA CONSTRUÇÃO DO CAMPO ARTÍSTICO.

4.1 A Arte na Bahia de 30 a 45

A arte baiana, até os anos 40, gravitava, basicamente, em torno da Escola de Belas-Artes. Era uma situação semelhante à que ocorria em Porto Alegre, apesar das singularidades próprias de cada região e de sua história. A Bahia conseguiu, ainda no século XIX, montar um projeto pedagógico voltado para a arte que nenhum outro estado do Nordeste alcançara até a década de 30 do século XX, quando, finalmente, foi criada a Escola de Belas-Artes do Recife, em 1932.

A arte que se fazia até então, em Pernambuco, passava um pouco ao largo do treinamento rigoroso da Academia, como atesta a obra de Telles Jr. Não há no Recife, nem em Fortaleza, no final do século XIX, um artista com apuro técnico e qualidade estética de um pintor como Manuel Lopes Rodrigues. Os artistas do Nordeste que mais se aproximaram do nível do mestre da escola baiana foram o sergipano Horácio Hora e o alagoano Rosalvo Ribeiro. Essa fragilidade pela ausência de instituições de ensino acadêmico em Pernambuco e no Ceará, certamente foi um dos fatores para maior permeabilidade da arte moderna nesses estados. Além disso, a participação e o apoio dado à Revolução de 30 tornava-os mais receptivos às novidades vindas da Capital Federal.

O Recife teve, ainda em 1934, um painel de Di Cavalcanti e outro de Noemia Mourão pintados para o quartel da Polícia Militar (SILVA, 1995). O Paisagista Burle Marx iniciou, por essa época, quando trabalhava na prefeitura do Recife, sua pesquisa inovadora do paisagismo moderno, com a utilização de plantas nativas, em projetos de jardins públicos. Tudo isso havia, afora o núcleo de artistas modernos já existente desde a década de 20, integrado por Vicente e Joaquim do Rego Monteiro e Cícero Dias, que sempre mantinham algum contato com o Recife, mesmo morando na Europa. Isso fez uma grande diferença entre o percurso da arte em Pernambuco e o da arte baiana. Apesar da criação da Escola de Belas-

Artes do Recife, em 1932, com toda a sua orientação pautada na Escola de Belas-Artes do Rio de Janeiro, ela tinha, entre os seus fundadores, um artista como Mário Nunes, cuja paleta impressionista preferia as luminosas praias do Recife e o casario coberto de luz tropical, aos interiores sombrios que dominaram a pintura baiana por quase três décadas. No Ceará, a pintura de Raimundo Cella retratando os jangadeiros e as marinhas também segue a mesma tendência, apesar da cor menos contrastante, certamente em função de sua formação acadêmica, feita na Escola de Belas-Artes do Rio.

Mesmo com a diáspora que se abateu sobre a vida artística pernambucana, com as perseguições políticas da campanha anticomunista, após o fracassado golpe de 35 e a saída de artistas modernos, como Augusto Rodrigues, Percy Lau e Helio Feijó, a pintura de Pernambuco permaneceu sempre voltada para o exterior, seja nas paisagens de Elezior Xavier ou nas cenas e tipos populares de Lula Cardoso Ayres e Nestor Silva (VAREJÃO, 1942). Quando Mário Nunes pintava um claustro de um convento, este era coberto de luz, assim como suas marinhas, algo bem diferente dos claustros de Valença e Presciliano, na Bahia (O MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO, 2003).

Seria muito simples tentar explicar essa diferença em função do estilo de cada artista, afinal, na Bahia, a pintura de Mendonça Filho também estava mais próxima do impressionismo, e seus quadros de paisagens são bem mais luminosos do que os de Valença ou mesmo os de Presciliano, aproximando-se muito da arte moderna do que outros produzidos por outros artistas no resto do Nordeste. Talvez fosse o caso de se questionar a razão pela qual o grande pintor baiano Presciliano abandonara o impressionismo por ele introduzido no Brasil, ao lado de outros artistas, como Visconti, e se refugiara numa pintura sombria feita de penumbras e luz diáfana.

A pintura baiana, através do seu mais destacado nome atuante nos anos 30 e 40, Presciliano, cultivou um gênero que a distinguiu do resto do país, ao retratar o interior das igrejas coloniais. Esse não era, sequer, um tema comum no Nordeste, na época, onde havia uma preferência, do Ceará a Alagoas, pela paisagem litorânea: as jangadas dos pescadores, as feiras do interior, os tipos humanos da região e o casario colonial. Isso, em parte, foi trabalhado por Mendonça Filho na Bahia, com um apuro técnico que muitos artistas do resto do Nordeste não possuíam. Esses, inclusive, muitos dos temas igualmente trabalhados pelos expositores do Salão Nacional em busca de temas nordestinos, o toque de brasilidade que a época procurava representar, a exemplo do quadro “Jangadeiros”, de Vicente Leite, e “Feira

do Norte”, de Euclides Fonseca, expostos no do Salão de 1934 (CANDIDATOS AOS PRÊMIOS, 1934).

Essa temática das vistas interiores de templos religiosos data do século XVII, principalmente na pintura holandesa e foi mais tarde retomada pelos pintores venezianos do século XVIII, como Guardi e Canaletto. Há algo, no entanto, de dessacralização nessa pintura de caráter descritivo dos “vedutistas”, a qual ousa apresentar o espaço sagrado do templo com a mesma objetividade científica do racionalismo dos enciclopedistas.

A pintura de Presciliano, no entanto, tem objetivo inverso, pois busca, no vazio parcamente iluminado das igrejas baianas, apresenta a luz irradiante do sagrado, considerada banida pela dessacralização iluminista da pintura do século XVIII.

Como justificar que o artista baiano, que trouxera da Europa, no início do século XX, uma pintura impressionista vigorosa, à semelhança do que fazia, no Brasil, Visconti, tenha produzido inúmeros quadros de cenas de interiores de igrejas em estilo rigorosamente acadêmico?

Se se levar em consideração o fato dessas obras terem ido alvos de uma grande procura no mercado local, a ponto de outros artistas tentarem imitá-las para disputar os clientes, formando, assim, uma verdadeira escola, seria recomendável indagar qual a razão dessa intuição. Já que em outros Estados, como Pernambuco e Minas Gerais com um rico patrimônio artístico barroco, passível de ser comparado ao acervo baiano, não houve artistas com uma pintura com as mesmas características, daí a necessidade de se explicar a razão de tal particularidade.

Essa tendência presente na pintura baiana da época em apreço despertou a atenção da imprensa carioca, que apontou a influência de Presciliano em artistas como Celeste Pujol, Maria Cecília Pinto, Jurandir Paes Leme e José Maria de Almeida. Antes de Presciliano expor na Capital Federal, apenas José Santos abordava essa temática na pintura acadêmica do Rio de Janeiro (PINTORES QUE BUSCAM..., 1944). Ao caracterizar Presciliano como o pintor da Bahia, Hermes Lima apontou uma qualidade do artista, a qual o distinguiria enquanto portador desse título especial:

Sua capacidade de exprimir artisticamente algumas das sugestões mais vivas do ambiente local, em quadros que nos comunicam algo de muito peculiar ao ambiente baiano, tornou-se na pintura nacional um caso por assim dizer único pelos temas... (LIMA, 1942, p. 2).

Isso se deu não apenas pelo apuro técnico aprendido por Presciliano no seu estágio europeu. Em Pernambuco, o artista Mário Nunes, que também era professor da Escola de Belas-Artes, ao pintar as igrejas do Recife e de Olinda em estilo impressionista, preferia os seus exteriores, registrados de forma quase apenas documental. Em Minas, aconteceu algo semelhante nos trabalhos de Mursia.

Mas Presciliano não estava apenas preocupado em documentar estilos, numa época ávida por preservar e guardar a memória nacional através do IPHAN; ele ia além, ao procurar captar uma atmosfera de solidão e reclusão em meio a monumentos do passado. Sua arte se destaca de toda a produção acadêmica brasileira de sua época, quase sempre convencional e pouco criativa.

Alguns apontam a surdez do pintor, o silêncio em que viva mergulhado, como causa da escolha preferencial desse tema. Sua obra traduziria essa condição pessoal a qual estava submetido (CEM ANOS DE PRESCILIANO SILVA, 1983). Mas, como justificar então que Alberto Valença, mesmo sem a densidade de Presciliano, tenha trabalhado o mesmo tema quase que simultaneamente? O trabalho de Valença também guarda a mesma melancolia da pintura de interiores, com suas paisagens sem brilho, impregnada de nostalgia e de grande intensidade lírica (MAGNO, 1991).

Tanto as pinturas de interiores de Presciliano quanto as paisagens de Valença são marcadas pelo grande vazio que, no primeiro, é quase sempre delimitado geometricamente pela linha e superfícies ora luminosas ora na penumbra; já o segundo traduz esse vazio tomando a tela inteira por uma pincelada nervosa e uma cor opaca, desprovida de vibração cromática.

Acredita-se que uma das pistas para a compreensão da obra de interiores religiosos de Presciliano e mesmo das paisagens de Alberto Valença, certamente um dos momentos expressivos da arte brasileira no século XX, malgrado o seu descompasso com a modernidade estética da época, é a capacidade desses artistas, e em especial de Presciliano Silva, de traduzir, no plano imagético, a crise enfrentada pela elite dirigente baiana desde o final da República Velha.

A Bahia, que sempre mantivera um grande prestígio político durante o Império, mesmo após a transferência da Capital para o Rio de Janeiro, com ilustres personagens a ocupar importantes cargos ministeriais, viu essa participação declinar com a queda da Coroa,

apesar do grande destaque de personalidades bairras, a exemplo de Rui Barbosa, na Primeira República. Por outro lado, as antigas famílias oligárquicas viram seu poder anulado violentamente pela emergência de lideranças urbanas de raiz populista, agravado ainda mais pela eclosão da Revolução de 30, que impôs ao governo da Bahia um jovem militar de um estado menor do Nordeste.

A destruição da Sé da Bahia, cogitada desde os anos 20 e finalmente executada em 1933, por um interventor cearense, foi aceita por um cardeal pernambucano. Ambos foram responsáveis por esse ato, que foi símbolo da humilhação, a marcar fortemente o imaginário não apenas das elites (ROCHA, 1999).

A legenda política “A Bahia ainda é a Bahia”, das eleições realizadas nesse mesmo ano, congregava e rearticulava várias forças políticas com o propósito inverso de “desumilhar a Bahia ultrajada” (SAMPAIO, 1992).

Enquanto Minas Gerais e Pernambuco tiveram uma participação mais ativa junto ao poder centralizador, oriundo desse processo político, a Bahia via-se marginalizada por não ter dado apoio ao movimento, ao mesmo tempo em que passava a ser governada pela mão de ferro de um interventor que logo soube trocar, com habilidade política, a culta e refinada elite tradicional baiana por lideranças menores do interior.

A pintura baiana desse período foi marcada, fortemente, pela temática regional. Nessa manifestação artística, a melancolia e a introspecção dominam as paisagens e interiores das igrejas, sobretudo nas obras de Valença e Presciliano. Com grande ressonância na população, elas passavam a ser, no plano simbólico, a transfiguração da crise política e econômica vivida no estado pelas elites, e cujos reflexos eram sentidos pelo resto da população. Ao mesmo tempo, a obra de Presciliano também traduzia a angústia vivida por uma geração de artistas em face da precariedade do espaço de trabalho, isolados do resto do país, sem uma política oficial de investimentos em museus de arte, com salários baixos de professores de arte, muitas vezes atrasados, e com uma clientela oscilante de colecionadores. A cumplicidade que mais tarde passou a existir entre artistas e elites dirigentes na Bahia, sobretudo a partir do governo Mangabeira, poderá ser entendida desde esses anos obscuros nos quais ambos os segmentos viviam a crise do isolamento, na mesma trincheira.

Ao comentar a exposição de Carlos Bastos de 1949, num artigo do jornal **A Tarde**, de 28 de maio, o sociólogo Roger Bastide cita outro artigo publicado na revista **Caderno da**

Bahia, no qual a pintura dos artistas da Escola de Belas-Artes é relacionada a essa elite em declínio:

Acostumados a servir ao clero e a uma burguesia rural latifundiária, os artesãos baianos de pintura e talha, viram-se sem estímulo quando a mesma declinou. O resultado foi que os pintores continuaram a copiar os artistas da decadência barroca ou as telas dos acadêmicos franceses, enquanto Segall e Anitta Malfatti lançavam em São Paulo as bases da pintura moderna (BASTIDE, 1949, p. 5).

Esse artigo, escrito no imediato pós-guerra, no calor da emoção que varria o movimento cultural de renovação baiano, deve ser entendido na perspectiva das poéticas em busca de novos rumos para a arte baiana. Por outro lado, ele mostra os limites dessa arte, a qual não consegue dar conta da importância desses pintores da geração anterior como interpretes criativos de sua época, mesmo que, para isso, tenham utilizado uma escrita pictórica há muito tempo abandonada pelos pintores da época.¹⁵

Mas nem sempre os estilos mais recentes conseguem traduzir situações sociais descompassadas dos centros hegemônicos, ou, quando o fazem, iluminam apenas uma parte dessa realidade, deixando a outra na penumbra. Não se pode considerar bom exemplo disso a sombria pintura de Zuluoga em contraste com a luminosa e atualizada arte de Sorolla? Ambos os artistas revelam as contradições de uma Espanha descompassada com a modernidade e vivendo o desastre nacional da perda de suas últimas colônias, na virada do século XIX. Um utiliza o impressionismo ainda em voga mundial (Sorolla) e o outro se atém a uma reinterpretação pessoal da tradição acadêmica (ZULUOGA, 1979). A arte de um Presciliano e de um Mendonça Filho poderiam traduzir a mesma tensão numa época em que as elites faziam questão de demarcar com nitidez os limites simbólicos do espaço social: “Verdade é que muitos baianos gostariam que houvessem menos baianos por esse Brasil afora e que os baianos, da Bahia e do Senhor do Bonfim, se falasse menos nas letras dos sambas.” (LIMA, 1942, p. 2).

Anísio Teixeira, em um discurso enquanto Secretário de Educação do governo Mangabeira, feito por ocasião da Assembléia Constituinte da Bahia, em 1947, já alertava para

¹⁵ Quando este artigo foi escrito, as obras de Segall e Anita haviam regredido muito em sua radicalidade primeira, tendo essa última artista se tornado, no final dos anos 40, uma produtora de toscas pinturas de fatura primitiva. Mas o mito Anita permaneceria por longo tempo. Hoje o arrolamento completo de sua obra exige dos historiadores uma análise mais objetiva e imparcial do seu significado verdadeiro para a arte brasileira.

as grandes distâncias sociais que o Brasil, naquela ocasião, deveria superar: distâncias mentais, distâncias culturais, distâncias econômicas e distâncias raciais (TEIXEIRA, 1947). E a Bahia, onde templos religiosos de cultos afro-brasileiros eram invadidos pelas tropas policiais que vinham reprimir uma cultura de resistência distinta daquela cultivada pelas elites, parecia entrar em crise por volta dos anos 40. (OS CANDOMBLÉS, 1932).

4.2 Presciliano e a Construção do Campo Artístico na Bahia

Apesar de contar com a simpatia e admiração da elite tradicional baiana, a situação financeira de artistas como Presciliano não era de todo confortável. Numa carta-resposta do artista carioca Rodolfo Bernadelli ao queixoso pintor Presciliano, assim é esboçada a situação do artista brasileiro na Capital Federal:

Com que então não pode arranjar nada? Não desanime, continue a trabalhar, se não puder fazer trabalhos como deseja, veja se pode fazer decoração, sempre haverá alguém que faça casa. Não deixe de continuar a trabalhar seja como for, eu quando voltei da Europa depois de trazer o grupo do Cristo, andei sem nada que fazer, e para ganhar alguma coisa fiz máscaras de carnaval (VALLADARES, 1979, p. 46).

Presciliano foi o artista que, depois de sua tentativa frustrada, entre 1908 e 1911, de fixar-se na Capital Federal, como antes havia feito Manuel Lopes Rodrigues, optou por morar na Bahia e encarar as dificuldades de um estado onde tudo estava ainda por se fazer no campo das artes, como no Recife de Telles Jr. (VALLADARES, 1973). Presciliano sabia o desafio que isso representava, pois acompanhara a amarga experiência do seu mestre Manoel Lopes Rodrigues. Não havia museu de arte, crítica especializada, nem sobretudo, galerias de arte capazes de manter os artistas pelo seu próprio ofício. Só existia a Escola de Belas-Artes, instituição à qual o artista se agarrava, como último refúgio, mas claudicante por falta de verbas. Desde a década de 20, Presciliano dava continuidade ao esforço de Lopes Rodrigues de construir um mercado de arte na Bahia. Isso ficou evidente tanto em 1919, quando provocou, com o seu quadro “Oração da Tarde”, exposto na Casa Góes, uma enorme afluência de público e, sobretudo, quando coordenou uma coletiva de artistas baianos, em

1923, na Casa da Bahia, no Rio de Janeiro. Essa foi a primeira coletiva do gênero realizada com o objetivo de projetar os artistas da Bahia no mercado do Rio para, com isso, indiretamente, fomentar a criação, em Salvador, de um mercado local de arte a partir da repercussão positiva da mostra. (VALLADARES, 1973).

Por isso, seria limitado pensar apenas numa única causa para esse obsessivo tema dos interiores de igrejas, escolhido por Presciliano, pois não foi só a sua surdez que o atirou para os claustros vazios, nem o quadro político em que vivia a elite baiana, sua maior compradora, certamente, o limitado horizonte no qual o artista brasileiro e, em especial, o baiano, se encontrava, determinou tal opção temática. A obra de maior popularidade de Presciliano só ganhou a consagração, inclusive nos círculos artísticos do Rio de Janeiro, porque ele soube, com apuro técnico e densidade expressiva, fazer convergir, numa mesma imagem, os desafios que tanto as elites alijadas pela Revolução de 30 viviam, quanto as dificuldades pelas quais passavam os artistas brasileiros, notadamente os acadêmicos, com a nova ordem que se anunciava. A obra desse artista lembra, por sua densidade e por traduzir com rara acuidade o final de um ciclo, e não apenas de uma época da vida brasileira. Tal obra representa um capítulo da luta dos artistas plásticos nacionais para construir as bases do campo artístico no Brasil; tratando-se de uma imagem eloqüente de um crepúsculo, a partir do qual se vislumbra uma porta para um novo ciclo. Medalha de Honra que recebeu no Salão Nacional de 1947 e a Grande Medalha de ouro, no Salão Paulista de Belas-Artes, em 1948, afora a homenagem, no mesmo Salão, dos artistas acadêmicos de São Paulo, com 31 assinaturas num documento em pergaminho, confirmam essa posição. Era o momento no qual a arte acadêmica dava seus últimos suspiros e a arte moderna passava a ser adotada como linguagem oficial das democracias liberais do pós-guerra. Presciliano traduziu, com sua obra de interiores, o epílogo de um ciclo na pintura e na vida brasileira.

O declino da arte acadêmica e a emergência da arte moderna no Brasil acontecia quando a infra-estrutura mínima para o funcionamento do campo artístico estava ainda no início de sua construção, o que incluía a fundação de museus, galerias de arte, e o surgimento de uma crítica de arte, revistas especializadas, e do mercado de arte.

O desafio continuava sendo o mesmo em todo o Brasil, para os artistas. Comentando a situação em Minas Gerais, na mesma época, Genesco Murta, um dos nomes mais destacados em seu estado, assim descreveu as dificuldades que os artistas plásticos encontravam face à escassez do mercado de arte no país, apesar da existência de centenas de artistas produzindo e realizando mostras de arte. Depois de lamentar que o número de aquisições de trabalhos seus

não compensou o esforço despendido na sua individual realizada em 1921, no ateliê do artista e fotógrafo Ozório Belém, o artista conclui:

(...) os que nesta terra sabem compreender o valor da arte são, quase todos, pessoas que não dispõem de meios para fazer aquisições e os que poderiam realizá-las sem sacrifício são cavalheiros que preferem colocar nos salões de seus palacetes oleografias de 5\$000 por serem mais baratas e mais vistosas do que uma tela de artista de renome (VIEIRA, 2000, p. 9).

A situação dos artistas baianos não era diferente da vivida pelos produtores de arte de Minas Gerais. Tanto o apoio público como o privado era insatisfatório para a consolidação profissional dos artistas plásticos, mesmo com o aumento de demanda acontecido nos anos 20, em quase todo o Brasil.

A geração moderna, em Pernambuco, vivia uma situação ainda mais crítica nos anos 30. Quando Augusto Rodrigues expôs junto a Percy Lau na loja, A Decoradora do Recife, em 1934, só um trabalho foi adquirido, conforme atesta este depoimento: “Muito pouco se vendia nesse tipo de exposição, freqüentada por bêbados, cachorros e, se havia sorte, por um ou outro artista de teatro do Rio de Janeiro de passagem pela cidade” (SARDELICH, 2001, p. 35).

Como lembrou Augusto Rodrigues,

A arte não tinha nenhuma importância e nenhum valor, não havia reconhecimento social da arte. Havia alguns pintores acadêmicos que tinham a sua freguesia nos poucos homens de dinheiro de Pernambuco que colecionavam quadros. Esses pintores trabalhavam também no teatro, em cenários, o que ajudava também a sobrevivência. Eram pessoas pobres e alguns ensinavam em colégios para sobreviver (SARDELICH, 2001, p. 67).

Augusto Rodrigues e Percy Lau aceitavam pintar desde paredes até portas de botequim, letreiros, quadros de formatura e, mesmo, bordados para as normalistas em apuros nos trabalhos manuais da escola (SARDELICH, 2001). Boa parte dos artistas modernos no Brasil procurou alternativas de trabalho fora do circuito tradicional de arte ainda dominado pelos acadêmicos. A ilustração e mesmo a decoração de clubes carnavalescos foram algumas das opções de inserção do artista moderno no Brasil dos anos 30 e 40. Pintores como Segall, em São Paulo, Augusto Rodrigues e Lula Cardoso Ayres, no Recife, e Santa Rosa, no Rio de Janeiro, lançaram mão da idéia de conquistar o grande público a partir da decoração

carnavalesca, cujos critérios de julgamento e escolha eram mais elásticos e permeáveis às mudanças. Santa Rosa, por exemplo, decorou o Cassino da Urca por ocasião do carnaval de 1940 (REVISTA DA SEMANA, 1940).

A melancolia que perpassa a obra dos baianos Presciliano e Valença, seja nos interiores de igrejas do primeiro, ou nas paisagens do segundo, era também algo de grande ressonância social. As filas formadas para a visitação do quadro de Presciliano extrapolavam a curiosidade est tica e eram motivadas por uma imagem não apenas física da Bahia, mas, certamente, familiar a todos que elegeram Presciliano o maior artista do estado, até anos 40. Carlos Chiacchio já havia caracterizado, em 1927, a obra desse artista como um influxo de pintar a Bahia para a Bahia, história sagrada das tradi es do estado (CHIACCHIO, 1927).

Numa homenagem feita ao artista, em 1941, na Associa o Atlética da Bahia, Aloysio de Carvalho Filho tentou interpretar, ao seu modo, essa pintura marcada pelo silêncio e pelo vazio numa época em que o país passava por um processo veloz de implanta o de suas bases industriais, rodeadas de bolsões estagnados, em que o novo convivia lado a lado com o arcaico, e o profano batia às portas dos espaços sagrados. Não são o artista se refugiou nessas imagens de interiores, mas também todos na Bahia com ele se identificavam. As elites baianas se refugiavam na obra do pintor como se estivessem em compasso de espera por um novo tempo para depois retornarem   cena:

A mesma força misteriosa faz dos teus interiores de igrejas a idealiza o do choque do mundo santo com o mundo  mpio, que as portas dos conventos delimitam. Tua alma de contemplativo, perdida em meio ao turbilhão da vida, entre injustiças e ingratid es, volta-se sobre si mesma, e, predestinada ao ascetismo, procura os  mbitos onde a crença anula as paixões e constrói a paz de espírito (CARVALHO FILHO, 1941, p. 35).

A arte dos baianos e, principalmente, de Presciliano, Valença e Mendonça Filho passou a ser o emblema de uma Bahia resistente graças a preserva o de suas tradi es, diante de uma modernidade que chegava sob o signo da ditadura e da interven o política nos assuntos internos do estado.

O Salão ALA teve esse significado de uma Bahia unida na resistência e luta pelos seus valores. Sua primeira edi o, acolhida como prova de tenacidade daqueles que transpunham a luta política de resistência para atingir a representa o dessa luta no plano simbólico da arte; o Salão ALA aconteceu simultaneamente ao lançamento da Rádio Difusora

Bahiana. O velho e o novo andavam, portanto, juntos na mesma intenção de preservar as melhores tradições baianas, numa época onde o centralismo político federal lutava pela construção de uma identidade nacional unificada. O Salão ALA foi assumido pelas elites alijadas como: “(...) um desmentido formal aos eternos pregadores de nossa decadência espiritual e aos que timbram em negar a legítima projeção dos valores baianos” (RADIOFONIA, 1937).

Dentre esses artistas que fundaram e participaram do Salão ALA, Presciliano ganhou, informalmente, o título de pintor maior da Bahia e seu mais legítimo representante, por conseguir, com sua arte, traduzir nitidamente a crise não só da sociedade baiana, mas também de uma geração de artistas comprometidos com a construção do campo artístico.

Quando expôs no Rio de Janeiro, em 1938, a convite da Sociedade Brasileira de Belas-Artes, o jornal **A Tarde** assim o saudou: “Nossa terra vai ser exaltada e glorificada na pessoa de um dos seus mais insignes artistas... mestre incansável da pintura na Bahia e no Brasil.” (ASSENTADA A GRANDE EXPOSIÇÃO... 1938, p. 2).

Em 1945, cerca de 6.000 pessoas assinaram o livro de presença para ver o quadro “Interior de S. Francisco”, encomendado pelo Banco do Brasil a Presciliano. Um fenômeno de massa voltou a se repetir em Salvador, em torno de pinturas expostas ao público:

Não só a Bahia culta admira Presciliano. E filas de automóveis estacionaram na praça e filas de povo comprimiam-se numa justa ansiedade para admirar a obra perfeita. Toda a atenção da cidade concentrou-se no gênio daquele homem simples, pequeno - como a maioria dos gênios - aquele homem que não via na apoteose à sua obra (GALERIA, 1945, p. 2).

Na arte dos pintores dessa geração a angústia diante das limitações enfrentadas para a construção do campo artístico e a crise vivenciada pelas elites tradicionais baianas se fundiram para traduzir, no plano simbólico da pintura, um mundo em crepúsculo que era, ao mesmo tempo, o da pintura acadêmica e o da ordem oligárquica patriarcal na Bahia.

A abordagem hermenêutica, feita por Pierre Bourdieu, sobre a relação entre arte e sociedade, a partir do campo artístico, não supera, necessariamente, a leitura anterior feita por Lucien Goldmann, que atribui ao artista a capacidade de transfigurar, no plano imagético, as contradições na ordem social. Ambas as leituras hermenêuticas podem se entrecruzar na busca

da compreensão do fato social, o qual por sua vez, articula-se através de múltiplas instâncias, em permanente interconexão.

4.3 A Conquista do Mercado de Arte na Bahia

Nos anos 30, apenas o pintor Presciliano conquistou a independência financeira com a venda de quadros; os demais artistas tiveram que desempenhar outras atividades para se manterem. Não havia galerias de arte e a comercialização era feita, principalmente, pelo o contato direto dos artistas com os clientes.

Fazer exposições individuais pressupunha um grande investimento dos artistas sem garantia de retorno. As tintas importadas eram caras; muitos dos trabalhos, demorados.

Os artistas também apelavam para casas comerciais que, eventualmente, cediam uma parede para a exposição de trabalhos artísticos. Uma das primeiras experiências desse tipo aconteceu em Salvador, em 1898, na loja de quadros e artigos para pintura “Armas de Paris”, de propriedade do pintor Manuel Lopes Rodrigues, situada à Rua Chile e administrada pela irmã do proprietário, Constança Lopes Rodrigues (VALLADARES, 1973). O local era freqüentado pelo pintor Presciliano, também colaborador do estabelecimento. Foi a primeira tentativa de efetivação de um mercado de arte local, experiência a ser retomada décadas depois, por volta de 1936-7, na Casa Santos Seabra, onde um funcionário de nome Torres, casado com a filha de Lopes Rodrigues, reservou uma parede para esse fim. Assim narrou, Edmar Guimarães, um cronista da época, os fatos relativos a esse espaço de vendas sa década de 30:

Várias vezes levei pessoas lá para comprar. Lembro-me de ter visto alguns de Lopes Rodrigues, de Presciliano, de Valença e de Raimundo Aguiar, Santos Seabra depois alegou que estava dando prejuízo e sustou o trabalho do Torres. Então esse depois abriu a sua própria casa, onde continuou a fazer isso e onde Valença também vendia. Era a única oportunidade para os artistas baianos (VALLADARES, 1980a, p. 327 - 328).

Mas a situação dos artistas na Bahia, como, de resto, em todo o Brasil, era bastante instável; por isso, quase todos acabavam recorrendo à Capital Federal, onde as esperanças de constituição de um mercado de arte eram mais promissoras. Foi assim que tanto Manuel Lopes Rodrigues quanto Presciliano Silva e, mais tarde, Valença tentaram lá se fixar, sem grande sucesso, dada a grande ocorrência de artistas de todo o país e, principalmente, daqueles oriundos da Escola Nacional de Belas-Artes.

Esse foi o desafio de uma geração que teve de fomentar, na sociedade local, o gosto pelo consumo de obras de arte e o hábito de colecioná-las. A geração moderna do pós-guerra foi devedora desse legado dos artistas acadêmicos da Escola de Belas-Artes, os quais, desde as primeiras décadas do século passado, esforçavam-se para divulgar e vender seus quadros em locais improvisados e inadequados. Mesmo assim eles conseguiram aos poucos despertar a curiosidade e o desejo de algumas famílias abastadas de colecionar suas obras.

Alguns compradores se destacam nessa fase heróica do mercado de arte local, dentre eles, Carlos Costa Pinto, um cliente assíduo de Valença, Arnaldo Wildberger, Álvaro Cruz, a família Machado, Araújo Pinho, Pedro Sá, Mário Pires, família Martins Catharino, Miguel Dutra, João Freire, Eduardo de Moraes e M. Monteflores.¹⁶

Alguns quadros eram encomendados diretamente aos artistas, pelo cliente, como aconteceu a Valença e seu trabalho “Portada do Forte de São Diego”, realizado em 1930, a pedido de Antonio Wanderley de Pinho.

Uma das características dessa nova geração de colecionadores do Nordeste foi o apoio que eles começaram a dar aos pintores locais, em contraste com a geração anterior, a exemplo do médico Barreto Sampaio, no Recife, cujo acervo tinha um perfil mais nacional do que regional, a despeito de ter vários itens de pintura do pernambucano Telles Jr. em sua coleção. O acervo de Barreto Sampaio incluía obras de Pedro Américo, Bernadelli, Theodoro Braga, Parreira, entre outros (SILVA, 1995).

Essa nova geração de colecionadores se destacou, também, pelo gosto acentuado por peças de igrejas barrocas, tanto alfaias como as imaginárias. Ao contrário da geração anterior, mais atenta à coleção de louça importada.

¹⁶ Outros nomes apareceram como compradores no Salão ALA de 1939: Laulo Passos, Sillo Pedreira, Severo de Albuquerque, Álvaro Diniz da Cruz, José Mendonça e Bráulio Xavier. (ABERTURA, 1939)

Enquanto a geração mais antiga ainda estava preocupada em acentuar sua proximidade ao gosto da burguesia européia, a segunda, vivendo um processo vertiginoso de destruição de velhas igrejas e sobrados em Salvador, preferiu guardar peças da arte brasileira e, em especial, da Bahia, numa época em que afirmar a nacionalidade brasileira era objeto de distinção social. Nesse período se constituiu um forte mercado de antiguidades, onde muitas das peças comercializadas eram até mesmo exportadas. Tal fato chegou a preocupar as autoridades baianas, a ponto de, em 1939, abrirem inquérito para discutir, à luz da legislação nacional e estadual, a melhor forma de combater esse comércio que desfalcava a Bahia de suas riquezas artísticas.

Na falta de verbas para a aquisição dessas peças, por parte do Estado, muitos colecionadores baianos, como Carlos Costa Pinto, se dedicaram a reunir o que se encontrava disponível para a compra. Por ter sido uma das poucas coleções integralmente preservadas, pode-se hoje traçar um perfil mais nítido das obras adquiridas por Carlos Castro Pinto e hoje pertencentes à sua Fundação. A presença de muitas telas de artistas baianos no seu acervo denota um sentimento de valorização da Bahia, numa época em que este Estado vivia um momento de certo ostracismo no plano nacional. A coleção tem uma configuração eclética, com as peças opulentas do passado colonial ocupando um importante espaço, provavelmente devido à grande oferta, nos anos 30 dessas peças marcadas por muitas demolições e pelo desejo de preservação da memória nacional. As jóias e as porcelanas também ocupam um lugar importante e são o testemunho do gosto e da opulência de um rico comerciante exportador de açúcar preocupado em impor-se, também pelo fausto, para a elite tradicional baiana. Carlos Castro Pinto assemelha-se, assim, aos colecionadores da geração anterior, a exemplo de Góes Calmon. Era filho do ex-senador e comendador Joaquim da Costa Pinto, tendo sido presidente da firma Magalhães e Cia., uma das mais proeminentes casas comerciais da Bahia (BOLETIM DO MUSEU CARLOS COSTA PINTO, 1978).

Sua coleção de quadros era numerosa, com maior ênfase na pintura baiana dos anos 30 e 40. Percebe-se, em seu acervo, a preferência não apenas pessoal, mas da elite de sua época, dos três nomes considerados de maior destaque: Presciliano (12 peças), Mendonça Filho (13), e Valença (26). Esses números contrastam com uma única peça de Paraguassu, considerado artista menor e popular, no qual é retratada a velha Sé e datada de 1936. Possuir o maior número de trabalhos desses três primeiros artistas, considerados o ápice da pintura baiana, não era apenas uma questão de gosto pessoal, mas de prestígio social. Numa coleção

também se encontram sete trabalhos de Emídio Magalhães, nove do escultor Pasquale De Quirico e dez de Manoel Lopes Rodrigues.

Ao lado da seleta coleção baiana, na qual alguns nomes estão ausentes, ajuntam-se trabalhos de diversos artistas brasileiros do final do século XIX e início do XX, como Castagneto, Henrique Bernadelli, João Timóteo da Costa, Henrique Cavallero, Almeida Junior, Carlos Chambelland, Eliseu Visconti, Georgina de Albuquerque, Décio Vilares e João Batista da Costa. São raras as peças de artistas do Segundo Reinado; ainda assim, verifica-se um *crayon* de José Maria de Medeiros. O gosto predominante recaía sobre a paisagem. Dos trabalhos modernos, só dois nomes do Grupo Bernadelli estão para ela voltados, a exemplo de Milton da Costa e Bustamante Sá. Esses artistas, ao lado dos pintores acadêmicos, do início do século XX, apontam a Galeria Jorge, do Rio de Janeiro, como local provável de compras de muitas de suas peças. A proximidade de Milton da Costa com o pintor Valença e deste último com o proprietário da Galeria Jorge, resultou de uma amizade construída quando o pintor baiano residiu no Rio de Janeiro (MUSEU CARLOS COSTA PINTO, 1988).

A falta de galeristas dificultava a venda dos quadros, pois os pintores nem sempre sabiam vender diretamente suas obras, apesar de terem problemas financeiros. Os artistas, às vezes, tinham que fazer trabalhos de decoração em residências, como Presciliano, em 1918, nas moradias de Góes Calmon e de J.J. Fernandes Dias. Da mesma forma, Manuel Lopes Rodrigues também dedicou boa parte do seu ofício a essa atividade (VALLADARES, 1973).

Em todo o Brasil, a maior parte dos artistas comercializava suas obras em suas próprias residências, como fez Presciliano; nelas muitas vezes se improvisavam pequenas galerias que eram seus próprios ateliês, como fez em Belo Horizonte um dos pioneiros da arte de Minas, o artista Frederico Steckel. (SILVA, 1989).

Por outro lado, muitos artistas preferiam confiar mais no salário certo da repartição e da Escola de Belas-Artes do que investir num mercado que, para eles, era uma incógnita. Valença, por exemplo, produzia pouco, apesar da procura. Presciliano também não produzia muito, pois trabalhava lentamente, limitando sua produção a um máximo de cinquenta trabalhos a cada dois anos. No período de 1930 a 45, ele só realizou duas exposições individuais, ambas com muito sucesso financeiro, a primeira em 1933, no Palacete Catarino, com 30 trabalhos e, a segunda, em 1942, com 71 telas e 7 desenhos, no grande salão do clube Fantoches da Euterpe. Desde sua mostra de 1927, no Gabinete Português de Leitura, o pintor escolhia espaços por onde só a elite social circulava.

Mesmo na sua primeira exposição individual, em 1908, na Escola Comercial da Bahia, na Rua Chile, esquina com a Praça Municipal, visou a um público de elite, que era chamado a adquirir suas obras. Eram encarregados da divulgação desses eventos o escritor Xavier Marques e o jornalista Henrique Cancio, os quais através de dois vespertinos, “chamaram a atenção dos homens de dinheiro, amigos das coisas da Arte ou simplesmente *snoobs* para a coleção magnífica da Rua Chile”, no dizer de Galdino de Castro (VALLADARES, 1973).

Para atrair esses compradores, era costume, na época, citar o nome deles após a compra, evidenciando-se e ressaltando-se, dessa forma, o perfil de seu bom gosto e, conseqüentemente, ampliando-se, o seu prestígio social. Era essa uma engenhosa estratégia criada pelos jornalistas para estimular a procura de obras de arte junto à elite local. Tal padrão foi usado com muita freqüência nos anos 20, junto às oligarquias da Velha República (VALLADARES, 1973).

Estratégia semelhante adota Mendonça Filho, em 1932, em sua individual no Palace Hotel, em Salvador. Nesse tipo de espaço, garantia-se a separação dos seus trabalhos daqueles dos caricaturistas e pintores sem formação acadêmica que começavam a disputar o incipiente mercado local, antes só ocupado pelos artistas-professores da Escola de Belas-Artes. A participação daqueles artistas nos Salões ALA era mais discreta, por ser esse um espaço igualmente selecionado. Segundo a filha de Valença, seu pai

Sempre teve dificuldades financeiras, mas nem por isso procurava vender, nem tinha aquele interesse comercial. Era uma contradição, sempre preocupado com o salário de professor, de funcionário do Museu, querendo saber quando haveria um reajustamento ou uma promoção (VALLADARES, 1980b, p. 304).

Muitos pintores faziam retratos a partir de fotografias ou ao natural, pois essa ainda era uma demanda importante para artistas como Valença e o sergipano Oséas Santos, autor de inúmeros retratos de personalidades da vida baiana (PINTURA, 1940)

Um trabalho muito lucrativo e que tinha uma clientela assídua era a pintura de residências, a qual perdurou até a década de 30. Manuel Lopes Rodrigues, o mestre de Presciliano e Valença, especializou-se em Paris, em artes decorativas, visando os palacetes de Salvador.

A partir da crise dos anos 30 as exposições individuais escassearam. Valença só fez uma individual em 1937, só voltando a expor sozinho na década de 60.

A venda de obras de arte se fazia diretamente com o artista ou através dos Salões ALA, uma vez por ano. Mas as aquisições nem sempre eram garantidas. Se, no primeiro Salão, de 1937, foram 23 os trabalhos vendidos, dois anos depois esse número caiu para 14. A grande frequência de público não era necessariamente uma garantia de vendas.

Para se ter clara a imagem da difícil situação das artes plásticas no início dos anos 30, basta que se observe o comentário feito pelo jornal **Diário de Notícias** sobre a exposição de esculturas de Pasquali de Chirico na Casa Mercuri na Rua Chile, em dezembro de 1931:

O artista tem sido um fator de reação contra a inércia e o desânimo, cujo calor não receia as geleiras do indiferentismo. A mostra apresentou tanto bustos e estátuas religiosas como pinturas em aquarela (A EXPOSIÇÃO DE CHIRICO, 1931, p. 1).

O escultor e professor da Escola de Belas-Artes foi autor, na mesma época, de uma escultura de 2 m e 60 cm do Conde dos Arcos, e de duas estátuas laterais representando o comércio, a indústria e a lavoura. A exemplo de Bibiano Silva, no Recife, Paschal de Chirico, na Bahia, substituíra as encomendas antes feitas a oficinas na Europa e começava a produzir monumentos locais a serem fundidos em São Paulo (A INAUGURAÇÃO ..1932).¹⁷

4.4 A Escola de Belas-Artes na Crise dos Anos 30

A Escola de Belas-Artes da Bahia foi fundada a 15 de dezembro de 1877, pelo pintor Espanhol Miguel Navarro y Cañizares. Era uma iniciativa particular, a primeira do gênero depois da Escola de Imperial de Belas-Artes do Rio de Janeiro, e cuja existência foi marcada

¹⁷ Atuou na escultura, na mesma época, o alemão João Bunge, que tinha ateliê no Alto da Silveira, nº 17. Um dos seus trabalhos foi o busto de Hitler, inaugurado, festivamente “pelos nazis” no Clube Alemão, no bairro da Vitória (SENHOR DOS DESTINOS DA ALEMANHA, 1933).

por várias crises financeiras. A imprensa local sempre fez uma campanha constante a favor da Escola baiana nesses momentos difíceis.

Os anos 30 começavam mal para a Escola de Belas-Artes da Bahia, com os professores Antonio Olavo Batista, Oséas dos Santos e Lourenço Conceição sendo suspensos, por divulgarem notas contra esta instituição e terem, supostamente, injuriado seus colegas. Foram muitos os artigos nos quais os professores se viram envolvidos num debate público sobre os assuntos internos dessa instituição. O diretor José Nivaldo Allioni foi um dos principais alvos dos ataques do vice-diretor da Escola, um dos professores suspensos, o pintor Oséas dos Santos que acusava a direção de falta de transparência. Nessa ocasião, empossaram como novos professores Paschoal del Chirico, Mendonça Filho e Alberto Valença, os dois últimos para substituírem os professores temporariamente afastados.

A Escola, por essa época, tinha grande visibilidade na imprensa local, por ter abrigado um dos mais antigos cursos superiores da Bahia. A abertura do ano letivo era solene e contava com a presença de representantes do governo, da imprensa e da sociedade. Ainda em 1931, foram abertos cursos noturnos de escultura e desenho. No final do mesmo ano, o interventor Juracy Magalhães prestigiou a formatura dos alunos da Escola de Belas-Artes, da Fundação da Sociedade de Belas-Artes e do Instituto dos Arquitetos. A ocasião não era das mais alegres para a Escola, que funcionava na Rua 28 de setembro e vivia uma de suas mais graves crises. Aconteceu, também, por esse período, uma exposição dos artistas-professores da instituição - Mendonça Filho, Presciliano, Pasqual del Chirico e Carlos Sepúlveda. Essa era uma das poucas ocasiões nas quais o público tinha contato com as artes plásticas na Bahia, e que, por isso constituía-se num acontecimento social de destaque.

A época era de queixa aos governos, que não davam apoio à arte na Bahia. A subvenção da Escola, aprovada pelo Decreto n. 7.782, de 28 de novembro de 31, era apenas de Cr\$ 6.000,00 (seis mil cruzeiros), ou seja, a mesma recebida pela instituição já há algum tempo.

A Escola de Belas-Artes, criada ainda no Império, só foi reconhecida como de utilidade pública pela Lei 1.183, de 11 de maio de 1917; ela sempre viveu uma situação de fragilidade quanto ao repasse de verbas, sendo que a melhor delas aconteceu no governo de Manoel Rodrigues Lira (SAMPAIO, 1928).

Para se ter uma idéia da queda no repasse de recursos, basta comparar a verba desse período à da gestão Luiz Viana, quando a verba recebida era de Cr\$ 60.000,00 (sessentamil

cruzeiros). Houve períodos no passado nas quais a dotação chegou a Cr\$ 100.000,00 (Cem mil cruzeiros), mas, em 1935, esta não passava de Cr\$ 21.000,00 (vinte e mil cruzeiros). E nem mesmo o Prêmio Caminhoá poderia ser remanejado. Se o período de melhor funcionamento na escola foi a última década do século XIX, graças ao empenho do conselheiro Luiz Viana e do governador Joaquim Manoel Rodrigues Lima, a situação tendeu a piorar com a supressão do repasse de verbas por mais de uma ocasião, a última delas no governo revolucionário de 1930. A situação foi normalizada no governo Juracy Magalhães, que passou a transferir a verba de Cr\$ 20.000,00 (vinte mil cruzeiros), mantida pelos demais interventores (TORRES, 1953). Apesar disso, em 1935, a imprensa denunciava o estado da Escola de “abandono clamoroso”, “sem verba, com o material estragadíssimo e antigo, com as subvenções cortadas ou não pagas”, “enquanto o poder público se mostra indiferente...”. A aula de modelo vivo foi suspensa por falta de dinheiro, a luz fora cortada e o edifício se encontrava em péssimas condições. A foto reproduzida no jornal **A Tarde** apresenta os funcionários e professores da Escola, reunidos nesse momento de crise e é um interessante documento da utilização da imagem como recurso retórico de protesto envolvendo os artistas (A ESCOLA DE BELAS-ARTES, 1935).

A situação se complicou porque foi por essa tornando inválido o diploma de arquitetura da Escola pelas condições precárias de seu funcionamento. (A ESCOLA DE BELAS-ARTES... 1935). época que o Ministério da Educação estabeleceu uma série de exigências

Em 1939, deu-se a visita de arquitetos cariocas para avaliar as condições da Escola (A TARDE, 1939a), sendo que a comissão do Ministério da Educação sugeriu, depois, o fechamento do curso de arquitetura por falta de condições nas instalações. (A TARDE, 1939 b).

Na ocasião, o deputado Altamirando Requião se movimentou para conseguir a federalização da Escola, já que até aquele momento, ela só era reconhecida pelo Estado e pelo Município através da Lei n. 2216, de 15 de agosto de 1929, para os diplomas de arquiteto, pintor e escultor (A ESCOLA DE B. ARTES VAI SER..., 1935). A crise mobilizou o grêmio estudantil, que procurou, através de ofício, o interventor Juracy Magalhães. Logo depois, uma comissão composta por Presciliano Silva, Mendonça Filho e Mattos Filho reforçou o pedido (PARA BRILHO DE OUTRORA... 1935).

A Escola de Belas-Artes da Bahia era a única do Norte e Nordeste e uma das poucas em funcionamento no país, mas as queixas contra ela se multiplicavam, com a

indiferença dos interventores que assumiram o governo da Bahia no lugar das velhas oligarquias. Alguns dos políticos dessas oligarquias, como o ex-presidente do estado Luiz Viana, haviam olhado a Instituição com mais simpatia. Este último se destacou por ter criado o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro. Havia também, na época, o Prêmio Caminhoá, no valor de Cr\$ 6.000,00 (seis mil cruzeiros), para uma bolsa de estudos ou a compra de obras, benefício criado em forma de testamento, pelo Dr. Francisco de Azevedo Monteiro Caminhoá (APELANDO PARA OS ALTOS PROPÓSITOS... , 1935).

Foi graças a essa premiação que alguns artistas baianos se especializaram, como Mendonça Filho, Diógenes Rebouças, o escultor Ismael Barros, Emídio Magalhães, Raymundo Aguiar, entre outros. A quantia dava para cobrir os custos de transporte de ida e volta para a Europa, e a manutenção do aluno por um ano (TORRES, 1953).

A despeito dos problemas enfrentados, a Escola buscava se expandir, tendo recebido, no ano seguinte, o presidente da Sociedade Brasileira de Belas-Artes, que vinha avaliar as condições da Instituição. Além dos baixos salários dos professores, havia períodos nos quais o atraso no pagamento chegava a dois anos, como aconteceu em 1935.

Não por acaso o pintor Valença reagiu com surpresa, em 1932, ao ver muitos alunos “bem apessoados”: “Meninos, para que vocês vêm estudar arte? Porque não vão para a Escola de Medicina, para a de Engenharia? Deixem a arte! Isso é coisa horrível!” (VALLADARES, 1980).

4.5 O Salão ALA

O evento mais significativo das artes plásticas baianas nos anos 30 e 40 foi a realização do Salão ALA, a partir de 1936. Esse evento, que acontecia todos os anos no dia 21 de setembro, por ocasião da abertura oficial da primavera, teve onze edições ininterruptas. O Salão teve sua criação motivada pela morte da filha de Carlos Chiacchio e se extinguiu com o falecimento desse importante crítico e poeta, em 1947. Da sua fundação participaram pintores e literatos, como Mendonça Filho, Presciliano Silva, Roberto Correia, Hélio Simões (MESTRE DE CORES E LUZES, 1995).

A perda de sua filha, em 1936, havia provocado em Carlos Chiacchio o desejo de concentrar suas energias na construção de um movimento cultural na Bahia, o qual incluía a literatura e as artes plásticas. Esse drama pessoal e familiar passou a ser o ponto inicial para o desencadeamento de um movimento artístico que construiu os alicerces do campo artístico regional.

Diante das grandes dificuldades enfrentadas pelo mundo artístico, na primeira metade da década de 30, o que incluía a recessão e o impacto das novas mídias, Chiacchio se propôs a congregar os artistas da Bahia em torno de um projeto cultural cuja única diretriz era dar visibilidade ao que estava disperso na Bahia e sem apoio algum, tanto de patronos como do governo.

Havia algo, na década de 30, em comum entre o Brasil, em especial a Bahia, e o restante do mundo: a criação de um movimento com vistas a proteger o trabalho dos artistas da crise, através de uma associação, no caso em questão, o ALA das Artes. Mas há algo singular nessa resposta à crise: não se tratava de um sindicato nem de uma associação cultural com um projeto estético definido, como o CAM, em São Paulo; também não se tratava de uma reunião informal de trabalhadores, como o Grupo Santa Helena, nem tampouco uma entidade formada de estudantes e artistas em busca de sobrevivência e paralela ao sistema dominante de arte, como o grupo Bernadelli, no Rio de Janeiro.

Havia algo no projeto de Carlos Chiacchio que marcaria, de forma indelével, a maneira dos baianos trabalharem no campo artístico, décadas depois, não a partir de grupos fragmentados em disputa, mas seguindo um vetor comum, cujo objetivo era construir a infraestrutura básica a partir da qual as várias propostas estéticas pudessem atuar. Diferentemente do que ocorreu nos anos 20, quando os artistas preferiram expor individualmente, nas décadas de 30 e 40, as individuais eram feitas dentro do próprio Salão, como aconteceu a Rebouças e suas 22 aquarelas, em 1939, e a Mendonça Filho, que apresentou 17 trabalhos em 1937, 26 em 1938, 24 em 1939, 12 em 1940 e 11 em 1945 (SANTOS, 1980). Isso tornava o Salão sem muita unidade, fazendo com que um artista estivesse representado apenas por um trabalho, como Pasquale de Chirico no Salão de 1939, enquanto Rebouças estava com 22 obras na mesma exposição. Tudo indica que não havia uma curadoria ou comissão de seleção, sendo a participação do artista no evento dependente apenas da sua própria vontade; assim, ele indicava o título das obras a entrarem no folheto-catálogo.

Significativa, também, é a ausência dos dois mais consagrados pintores, Presciliano e Valença, no salão de 1939, quando se inaugurou oficialmente a Galeria Conde dos Arcos (ABERTURA, 1939).

Bem diferente da baina foi a experiência pernambucana na qual o Estado foi o patrocinador do evento, primeiro em 1929, ainda sob a tutela da Inspetoria de Monumentos do Estado, e, depois, em 1942, o Salão Oficial de Pernambuco, por iniciativa do Interventor Federal, como parte da política cultural do Estado Novo (SILVA, 1995).

Em Minas Gerais, mostras coletivas já aconteciam desde 1917, como a Exposição Geral de Belas-Artes, patrocinada pela Sociedade Mineira de Belas-Artes, criada em 1918 e que teve 15 edições. Essa iniciativa acabou desencadeando a criação do Salão Oficial de Belo Horizonte, em 1937, semelhante ao que viria a ser o Salão de Pernambuco cinco anos depois (SILVA, 1989).

Apesar de tanto o Salão ALA como o Salão de Pernambuco terem a presença marcante de artistas das escolas de Belas-Artes de seus respectivos estados, o ALA teve a importância de ter sido fruto da mobilização dos próprios artistas, a exemplo do que ocorreu em Pernambuco, no 1º. Salão de Arte Moderna de 1934, organizado por Helio Feijó e Percy Lau, ou no Salão de Abril, realizado mais tarde em Fortaleza, em 1943 (ESTRIGAS, 1994).

Foram poucos, entretanto, os intercâmbios de artistas brasileiros. Os salões de arte estavam, na sua maioria, restritos ao círculo de artistas locais, dada a grande dificuldade de transporte e seus custos. Mesmo o Salão Nacional tinha uma limitada participação de artistas fora do eixo Rio-São Paulo. O paulista Flávio de Carvalho foi uma das exceções a essa regra, ao enviar trabalhos para o 5º Salão da Sociedade Francisco Lisboa, em Porto Alegre, no ano de 1939, e para o 2º. Salão de Belas-Artes do Rio Grande do Sul, também ocorrido em Porto Alegre (FLÁVIO CARVALHO, 1999).

Nesse Salão que fez parte das comemorações do bicentenário da capital gaúcha, uma ponte foi realizada com São Paulo, através de Carlos Scliar, que levou para Porto Alegre, além dos principais representantes do grupo Santa Helena, os escultores modernos Figueira e Bruno Giorgi (LEITE, 1987).

A tarefa de montar o Salão ALA não foi muito difícil para Chiaccio. Exposições anuais já haviam ocorrido no âmbito da Escola de Belas-Artes, alcançando o público especializado da própria entidade e seus familiares. Utilizando-se dessas experiências Chiaccio montou o ALA a partir do núcleo dos professores da Escola de Belas-Artes; mas

este Salão também foi aberto aos artistas de fora, ou mesmo da Bahia, que não tivessem ligação direta com a Escola. Em virtude disso, realizava-se certa seleção informal, excluindo artistas atuantes não pertencentes à Academia, como Paraguassu e os caricaturistas, que não constavam entre seus expositores. Havia, certamente, um pouco de elitismo na seleção dos artistas. Pode-se dizer ainda que os pintores e escultores mais consagrados não se encontravam muito à vontade ao lado dos novos. Comentando o 6º Salão de 1942, um crítico anônimo da revista **América** assim se referiu a essa participação com reservas dos artistas mais famosos:

Não sei por que e para que teimam em querer incluir a colaboração de Presciliano Silva nos salões de Ala, sem que ele queira dar trabalhos realmente dignos de seu nome e de seu mérito. Um óleo de 1912, um carvão de 1925, feito para clichê, um outro carvão de segunda categoria (SOBRE O ÚLTIMO SALÃO, 1942).

Havia uma seleção informal das obras a serem apresentadas, e isso não era algo particular do Salão ALA da Bahia. Nos salões de Porto Alegre, na mesma época, acontecia a mesma ausência de seleção. O desejo era incentivar a produção local de arte, sem maiores restrições, a não ser em relação àqueles que não eram considerados com domínio mínimo das técnicas acadêmicas de representação (KERN, 1981).

A voga de salões reunindo os artistas locais foi um evento característico dos anos 20, quando se vislumbrou a possibilidade de abertura de um mercado local de obras de artes junto às elites da República Velha. Foram iniciativas esporádicas e fragmentadas, logo retomadas de forma sistemática nos anos 30. Até mesmo numa cidade semi-rural como João Pessoa aconteceu, em 1924, o Salão Filipéia, que reuniu a primeira geração de artistas autodidatas da Paraíba com relativo sucesso de vendas e divulgação (BECHARA FILHO, 2001). Em Porto Alegre, o Salão de Outono, de 1925, congregou 39 artistas com 158 quadros, nos quais a paisagem regional, assim como a da Paraíba, predominava (KERN, 1981). O caráter mundano desses salões é sua marca distintiva. Era o momento oportuno de as elites locais exibirem seu poder de influência no campo da cultura, incentivando uma arte regional que consolidasse, no plano imagético, sua posição de elite oligárquica. Essas iniciativas primeiras de um mercado regional sofreram um duro golpe quando a Revolução de 30 varreu essas oligarquias da República Velha e introduziu novas idéias e valores que passavam não mais pelo

regionalismo do mandonismo local, mas pela idéia de nacionalidade expressa pela centralidade do poder da Capital da República.

Assim se auto definia o movimento ALA: “Eqüidistante da política, influenciada pelo nacionalismo e preocupada em estimular o estudo das questões ligadas mais estreitamente ao meio baiano” (ALA DAS LETRAS E DAS ARTES, 1936). Era um programa muito vago, cujos pontos focais eram a Bahia e o Brasil. Ao definir-se eqüidistante da política, o movimento deitava suas raízes na tradicional sociedade baiana, mas não alimentava qualquer animosidade com os interventores nem com o governo Vargas. O movimento ALA, na verdade, pretendia apenas sobreviver numa época muito hostil para a cultura na Bahia, quando os artistas tiveram de enfrentar, ao mesmo tempo, a crise econômico-política das famílias oligárquicas, a entrada massiva da indústria cultural, e a ausência de uma política cultural consistente do governo Vargas para os Estados. A inauguração oficial do ALA das Artes e Letras se deu na Escola de Belas-Artes de Salvador, no dia 28 de novembro de 1936.

O evento contou sempre com o apoio oficial, pelo menos com o comparecimento de autoridades em sua abertura do Salão. Quase sempre os interventores visitavam as mostras mesmo quando faltavam à abertura, fazendo-se representar pelo secretário da Educação e pelo diretor da biblioteca pública local, onde a maioria dos salões anuais ocorria.

A escolha do local definitivo para o Salão ALA, após a experiência da Escola de Belas-Artes, foi estratégica. A Biblioteca Pública de Salvador estava situada no lugar de maior fluxo de pessoas naquela época, no mesmo espaço onde hoje existe a Prefeitura, ao lado do Elevador Lacerda. As mostras ocorriam num salão térreo da biblioteca, que, a partir da terceira edição do salão ALA, se transformou na galeria Conde dos Arcos, a primeira especialmente destinada para esse fim, no estado, apesar desse espaço também servir para reuniões cívicas e como sala de conferências. Por essa época, os artistas ocupavam, de modo improvisado, o *hall* de entrada do Palácio Rio Branco, espaço que funcionou também para exposições até o final dos anos 50, e onde Rubem Valentim realizou uma de suas primeiras individuais. A existência desses dois locais abertos, muito próximos um do outro, dava a Salvador, pela primeira vez, um ponto de referência permanente para as artes plásticas junto ao público. Enquanto o *hall* do Palácio Rio Branco era ocupado por artistas populares e caricaturistas, o Salão Conde dos Arcos era o espaço de referência por onde passava a produção erudita da Escola de Belas-Artes; tartava-se de um local para exposições de maior prestígio produzidas na Bahia ou que aportassem em Salvador.

O Salão ALA, portanto, criado por iniciativa particular, teve um papel muito relevante no assentamento das bases do que viria a se tornar, posteriormente, o campo artístico baiano. Carlos Chiacchio, o fundador dessa Instituição e um dos principais animadores culturais da Bahia durante duas décadas em que as investidas oficiais no setor cultural foram mínimas, relata, de forma sintética, a luta dos artistas baianos para a construção desse espaço dedicado às artes plásticas:

Ninguém falava em arte se não à boca pequena. Exposições nenhuma, sobretudo, exposições coletivas. Lembravam-se exposições de antanho, que valeram, como a de Lopes Rodrigues, no saguão do velho Teatro S. João, cujos resultados foram nulos. Os quadros, só tempos depois por iniciativa de Góes Calmon, foram vendidos. Com o advento de "Távora" fizeram-se exposições principais de Presciliano. Afora isso, os quadros se expunham nas vitrines, nos cantos das lojas, ou eram pelos próprios artistas levados debaixo do braço aos olhos dos contados amadores. Com a volta de Mendonça Filho e Alberto Valença, dos cursos de aperfeiçoamento pela Europa, abriram-se exceções honrosas nos processos medíocres de expor entre nós. Os vitoriosos moços marcaram grandes momentos cada qual a seu modo original e independente, com a apresentação das mostras artísticas em salas autônomas. Exposições, porém, organizadas, coletivas e anualmente, só com o advento de ALA das Letras e das Artes (CHIACCHIO, 1946, p. 3).

A descrição de Chiacchio refere-se aos últimos anos do século XIX até a década de 30. É importante ressaltar que não há, nesse período, qualquer rudimento de mercado de arte mediando a produção artística e os colecionadores. O processo se fazia diretamente do artista aos compradores, situação que perdurou na Bahia até a criação, nos idos dos anos 50, da Galeria Oxumaré. O crítico literário Carlos Chiacchio resalta também, com propriedade, a suspensão de uma forma rudimentar de exposição de obras de arte existente em todo o país, desde o final do século XIX até a década de 30, de se exporem trabalhos nas vitrines das lojas, em função da ausência de espaços específicos destinados para esse fim.

Em Curitiba, por exemplo, os escassos locais para exposições levavam os artistas a ocuparem vitrines de lojas comerciais, como a de Luhm, na rua XV de Novembro, ou, então, no Clube Concórdia e o Clube Curitibano, como também, saguões de bancos (TURIM, 1998). No Recife, o *hall* do Gabinete Português de Leitura, o *foyer* do Teatro Santa Isabel, onde mais tarde iria expor Mario Cravo, a Casa Rex e o *hall* do Teatro do Parque eram alguns desses espaços improvisados na capital pernambucana (SILVA, 1995).

Aos poucos os artistas foram procurando ocupar alguns locais públicos para a exibição de seus trabalhos. Em Salvador, concentraram-se, inicialmente, no *hall* do Teatro S. João e, depois, no saguão do Palácio Rio Branco, até a criação da Galeria Condes dos Arcos, em 1939; mas foi na Biblioteca Estadual, que boa parte dos Salões ALA aconteceram. Havia, já em 1935, a idéia de construir um prédio ao lado da Escola, para abrigar uma galeria de arte para exposições, realização que só se concretizou décadas depois, na sede da Escola de Belas-Artes, no bairro do Canela com a Galeria Canizares (A ESCOLA DE BELAS-ARTES, 1935).

Importante, também, no relato de Chiaccio, foi o papel relevante de Mendonça Filho e Alberto Valença ao ordenarem o espaço expositivo de forma mais moderna, guardando espaçamento entre os trabalhos para melhor leitura visual técnica, estratégia logo adotada nos Salões ALA. É bom lembrar que muitas exposições realizadas no *hall* do Palácio Rio Branco não respeitavam esse padrão, alojando os quadros superpostos uns aos outros, como, aliás, era comum entre os caricaturistas da década de 30. Era não só uma forma mais antiga de expor, mas também mais popular, lembrando os bazares de mercadorias diversas colocadas lado a lado. Mendonça, que dirigia sua produção para uma elite mais sofisticada e com mais posses, tinha um cuidado especial quando expunha, não só com o local escolhido, como com a forma de apresentação das obras. Da grande dificuldade de venda de obras por Lopes Rodrigues até o sucesso comercial, na segunda metade dos anos 40, com grande afluência de pintores de fora em busca de disputar um lugar nesse espaço em expansão, há um *intermezzo*. Os Salões ALA tiveram, como a maioria dos Salões abertos na mesma época ou poucos anos depois, em alguns estados brasileiros, o relevante papel de congregar a maioria dos artistas locais e dar visibilidade às suas respectivas produções. A periodicidade e a constância desse evento ajudaram a criar o hábito de visita a exposições de arte, que, por acontecerem quase sempre em espaços de livre acesso e nos centros urbanos, conseguiam trazer um número expressivo de visitantes.

Se o impacto das novas mídias pôs em cheque, em um primeiro momento, principalmente na década de 30, a relevância da tradição pictórica do Ocidente, mais tarde a consolidação da chamada “civilização da imagem”, na década seguinte, trouxe, paradoxalmente, uma revalorização de todas as linguagens pictográficas, especialmente daquelas que prometiam algo de permanente, numa época em que a indústria cultural se assentava sobre a insegurança do provisório e do descarte. A pintura, antes deleite de uma minoria, passou a ser apreciada e tornou-se objeto de indagação das massas urbanas, já acostumadas a olhar vistosos cartazes de cinema multicoloridos, cartazes e *outdoors*. Só assim

se pode compreender as filas formadas para ver um quadro de Presciliano nos anos 40. O olhar desorientado pelo bombardeio de imagens fugazes dos anos 20 e 30, formava-se mais preparado e interessado em ver outras figurações, onde quer que elas aparecessem, em especial diante do torvelinho de sensações visuais descartáveis, que traziam uma promessa de permanência em meio à instabilidade, especialmente aquelas em que os baianos pudessem se reconhecer, fosse nas paisagens, fosse nos tipos humanos locais.

Como bem ressaltou Chiacchio, a sua geração foi a principal responsável por preparar esse momento que seria vivido com o período de expansão do imediato pós-guerra, o que incluía a maior parte dos professores da Escola de Belas-Artes. Dificilmente a geração moderna de Bastos, Cravo e Genaro teria condições de se firmar sem esse terreno previamente assentado, além da contribuição dos artistas forasteiros em visita nos anos 40 e que apontaram para os baianos aspectos negligenciados pela pintura local, decisivos para a geração moderna se reencontrar com a cultura popular.

Jorge Calmon, ao comentar o grande surto de arte na Bahia, em 1946, atribui isso ao trabalho empreendido pelos artistas-professores da Escola de Belas-Artes décadas antes:

Se nos perguntassem a que atribuímos o fenômeno (porque no clima atual, assim é) talvez o pudéssemos relacionar com o fato de haverem permanecido na Bahia, ao, em vez de emigrar, como os cientistas e escritores, os nossos artistas. Presciliano, Alberto Valença e diversos outros de igual força, nos respectivos gêneros, realizaram com o simples fato de não se afastarem da terra, a surpresa dessa contínua animação artística, trabalhando, expondo, ensinando, eles fizeram com que a Bahia conservasse e polisse em novos brilhos a sua tradição de centro de arte. E não é senão por isso, precisamente, que existe, em nosso meio, atmosfera convidativa para os pintores e suas exposições, sempre bem-vindas (CALMON, 1946, p. 3).

O Salão ALA teve a sua primeira edição na Escola de Belas-Artes, em 1936; esse evento que se repetiu no ano seguinte, na mesma Escola, com bandeira no alto do mastro, com uma flâmula azul e três letras cor de ouro. Ao primeiro evento compareceram 10 artistas, e ao segundo, 24 (II SALÃO DE ARTE, 1939).

A participação dos artistas tendeu, portanto, a aumentar em resposta ao sucesso do evento junto à sociedade baiana. Se o 1º Salão, de 1937, apresentou 70 trabalhos, o segundo, no ano seguinte, exibiu 140, e o quinto, de 1941, 150 trabalhos. Mas o número de obras variou de salão a salão, pois no terceiro estavam presentes 70 trabalhos enquanto o quarto teve 98.

A abertura oficial do III Salão ALA como espaço expositivo, na Galeria Conde dos Arcos da Biblioteca Pública, se deu em 1939, três anos após o funcionamento do I Salão ALA e resultando, em parte, de seu sucesso. Apesar de ter saído da Escola, este Salão tinha a pretensão de ser algo mais aberto e amplo. A escolha da Biblioteca se impunha, portanto, após as duas edições do ALA na Escola de Belas-Artes. As exposições eram seguidas de catálogos, com lista dos expositores e de suas obras. A imprensa, em geral, fazia grande cobertura do evento, com fotos da exposição e de momentos da abertura, como também de visitas das autoridades. A **Revista América** também cobria o salão através de coluna assinada por J. de Souza Pitangueira, que dedicou seis páginas ao 4º Salão de 1940 (PITANGUEIRA, 1940).

A primeira metade da década de 40 foi marcada por exposições de vários artistas nesse espaço, desde mostras acadêmicas até a exposição de arte moderna organizada por Jorge Amado, em 1944. Por se situar em local muito central e funcionar na Biblioteca Pública, a Galeria Conde dos Arcos e os Salões ALA eram alvo de grande visitação. Já o 1º Salão, de 1937, teve 3.000 visitantes, o que tornava o local um espaço importante para a comercialização das obras. Nessa oportunidade, foram vendidos 23 dos 70 trabalhos expostos, ou seja, quase um terço do total de obras apresentadas. O último dos salões, realizado em 1947, quando Carlos Chiacchio já estava morto, conseguiu atrair 6.000 visitantes. Este é um número expressivo, até mesmo se comparado à frequência de hoje às exposições públicas em Salvador. O sucesso comercial era menor do que o de público, que se repetiu em todas as mostras, graças, inclusive, à centralidade da Galeria Conde dos Arcos.

O penúltimo Salão, de número dez, teve a presença dos jovens artistas modernos Mário Cravo Jr., Carlos Bastos e Genaro, ao lado dos artistas tradicionais da Escola de Belas-Artes. Os Salões estavam abertos também aos artistas estrangeiros ou de outros Estados estivessem de passagem pela Bahia.

O local era considerado muito bom para exposições, não só pelo amplo espaço e pela localização, mas por ter se constituído num espaço próprio para mostras de arte, as quais antes aconteciam em locais improvisados. Apesar disso, não existia iluminação apropriada para exposições, havendo, portanto, pouca luz para os trabalhos (EXPOSIÇÃO DE JORGE ZIAGA, 1940). O horário de funcionamento da Biblioteca e a sua localização muito central ajudavam a grande visitação de público. As exposições ficavam abertas na Galeria Conde dos Arcos, no térreo da Biblioteca Pública, das 08:30h às 22:00h, de segunda a sábado e nos domingos, das 15:00h às 22:00h (EXPOSIÇÃO ANUAL ALA, 1940). A julgar pelas fotos da

época, os painéis, separados da parede, assemelhavam-se aos do salão de exposições do Hotel Continental do Rio de Janeiro.

As salas não eram especialmente projetadas para exposições, o que só começou a ocorrer no Brasil a partir do final dos anos 30, com as reformas do prédio onde passou a funcionar o Museu Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro; nele anteriormente funcionava a Escola Nacional de Belas-Artes. A Galeria Jorge, no Rio de Janeiro, a mais importante do mercado de arte brasileiro, mais parecia uma loja de móveis e objetos finos de decoração.

Como se vê não era só a arte que se transformava, mas a maneira de expor arte também mudava bastante no âmbito internacional, com espaços adaptados para a função expositiva com iluminação direcionada para a exibição das obras, que ganhavam maior espaçamento entre si. Essas alterações começavam a chegar muito tenuemente e foram introduzidas no Brasil no Museu Nacional de Belas-Artes, especialmente nas salas de exposições temporárias, nas quais em 1940, foi apresentada a Exposição Francesa, que teve imenso sucesso de público.

Os salões ALA seguiam o mesmo modelo dos salões de arte no Brasil, com obras expostas quase sempre sobre painéis de madeira e superpostas umas às outras.

A imagem deixada por Wilson Rocha do salão ALA não foi das mais condescendentes. Ao comentar o movimento cultural da Bahia nos anos 40, em Salvador, em contraste com a nova geração moderna, ele fez a seguinte descrição:

Não é mais a provinciana e limitada cidade de dez anos passados. Com iniciativas de abundante mau gosto, vulgaridade e pobreza; de iniciativas particulares como era no caso do Salão ALA. Hoje é uma cidade conceituada e até mesmo solicitada, culturalmente falando, onde há organizações artísticas, centros de cultura, editoras, publicações especializadas (ROCHA, 1951, P. 5)

O Salão ALA foi desmontado com a emergência da nova geração de artistas baianos modernos. Ele se dissolveu com a morte do seu fundador, ganhando uma nova formatação que teve no crítico José Valadares um dos seus pontos de confluência.

O padrão expositivo adotado por esse Salão mudou de forma significativa com o I Salão de Arte da Bahia, acontecido, em 1949, no governo Octávio Mangabeira, por intermédio do crítico de Valladares, que estivera nos EUA se especializando em museologia.

Nesse novo Salão a Bahia não estava mais recolhida nela mesma de forma defensiva, mas fazia parte de um projeto nacional alternativo, no qual os artistas de todo o Brasil ganharam generoso espaço de acolhida junto aos baianos. Ao lado do projeto da Escola-Parque de Anísio Teixeira, o Salão da Bahia tornava Salvador um espaço de referência nacional no campo da Educação e da Cultura. Mangabeira, que aspirava ser candidato à Presidência da República pela UDN e recuperar a importância da Bahia no plano Nacional, compartilhava a expectativa de muitas lideranças políticas nacionais, no imediato pós-guerra, de que o centralismo herdado da ditadura do Estado Novo seria, de fato, substituído por uma Federação forte, com vários pólos econômicos e culturais espalhados pelo país, recuperando, assim, o equilíbrio entre as regiões brasileiras rompido pela ditadura.

Foi longo o percurso percorrido pelos artistas plásticos para conquistarem o reconhecimento social e oficial de seu ofício. A Exposição de Arte Moderna de 1944, acontecida em Belo Horizonte, sob o patrocínio de Juscelino Kubitschek, e o Salão de Arte da Bahia de 1949, sob a promoção de Octávio Mangabeira, foram alguns desses pontos de convergência a partir dos quais um novo ciclo da arte brasileira tinha início.

Houve, assim, uma mudança gradual dos espaços expositivos improvisados e avulsos do início do século para locais fixos, nos anos 30, como o *hall* do Palácio Rio Branco e a Galeria Conde dos Arcos. Esse padrão vai perdurar até os anos 50, apesar da busca de novos espaços pelos artistas modernos. A situação só ganhou um novo patamar na Bahia com a abertura da Galeria Oxumaré, nos idos dos anos 50, no Passeio Público, e, finalmente, com a inauguração, em 1959, do Museu de Arte Moderna da Bahia. Durante todo esse tempo, ocorreria apenas a construção da infra-estrutura mínima que possibilitou a efetivação do campo artístico em Salvador, na década de 60, com a abertura de várias galerias comerciais. O Salão ALA na Bahia, assim como os salões realizados em outras capitais brasileiras, como Recife, Fortaleza, Porto Alegre, tiveram o importante papel de habituar o público à apreciação de obras de artes plásticas. Eles retomaram e deram continuidade ao trabalho esparso da geração da virada do século XIX para o XX, o qual sofreu uma retração com a crise que se abateu no início dos anos 30. Esses salões, quase sempre criados por iniciativa dos próprios artistas, congregaram a produção dispersa e incentivaram a retomada do incipiente mercado de arte que a primeira geração, do início do século, começara a cultivar. É impossível, portanto compreender o ciclo de expansão artístico do pós-guerra, com sua bandeira moderna e tardia nos estados fora do eixo Rio-São Paulo, sem o trabalho importante efetivado por essa geração intermediária que enfrentou a crise do período de 1930-45.

4.6 O Estado e as Artes na Bahia

A instabilidade política, após a Revolução de 30, com a nomeação de interventores pouco identificados com os problemas da Bahia, que negou apoio à Revolução, trouxe como consequência uma ação mais voltada para a manutenção do *status quo* do que para políticas ousadas que pudessem provocar atritos e polêmicas. No campo da cultura, se a ação das antigas lideranças oligárquicas já era muito fugaz, isso tendeu a se aprofundar com a chegada dos tenentes.

Uma das poucas ações empreendidas na era Vargas e que tinha consequências no âmbito da cultura, com alcance nacional, era o apoio e incentivo a caravanas de estudantes viajando pelo Brasil. Esse programa fazia parte da política nacionalista do governo e tinha finalidade de romper as barreiras locais e regionais ao preparar uma nova geração com uma consciência nacional, graças à oportunidade dada aos jovens estudantes de conhecerem outras regiões do país. Foi uma oportunidade única e sem precedentes, para alunos do Instituto de Artes de Porto Alegre, conhecerem a Escola de Belas-Artes da Bahia, sob a coordenação de pintor Libindo Ferrás. Este retornaria a Salvador outras vezes, para expor seus trabalhos, muitos deles com paisagens da Bahia.

O interventor Landolfo Alves, a esse respeito, narrou no seu relatório do biênio 1938-9 o apoio dispensado aos estudantes de música e expressou seu desejo de estender essa ação para os pintores e escultores. Arrolou, também, a ajuda fornecida a artistas que foram expor no Rio de Janeiro, além dos trabalhos adquiridos para o Estado, nos Salões ALA (ATIVIDADES... 1941).

Já no relatório do general Renato Onofre Pinto Aleixo, referente ao exercício de 1943, foi destacada a aquisição de seis telas do pintor Olavo Batista, da coleção Goes Calmon, com 818 peças, no valor de Cr \$800.000,00 (oitocentos mil cruzeiros), e o envio do crítico e administrador cultural José Valadares para especializar-se nos EUA, em museologia. O apoio deste militar se estendeu ao campo da música, com o patrocínio de concertos populares com os pianistas Guiomar Novais e Arnaldo Estrela (RELATÓRIO... 1945).

Importante iniciativa foi a oficialização da Galeria Conde dos Arcos, em 1939, como sala de reuniões, conferências e exposições feita pelo secretário de Educação Isaias Alves (A COMEMORAÇÃO INTELECTUAL DA PRIMAVERA, 1939).

Nas mensagens desses mecenas consta, ainda o apoio financeiro à Escola de Belas-Artes, apesar da grave crise por ela vivida, principalmente nos anos 30, por falta de verbas ou por recursos insatisfatórios a ela concedidos.

Em Pernambuco, a ação do interventor Agamenon Magalhães também era restrita no campo das artes plásticas, limitando-se à aquisição de novo prédio para o Museu do Estado e à criação do Salão de Arte de Pernambuco. Havia um programa de ajuda aos artistas pobres para sua manutenção na Capital Federal, no período de aperfeiçoamento (MAGALHÃES, 1985).

Outra medida importante realizada sob a alçada governamental foi a criação do Museu do Estado. Fundado em 1918, anexo ao Arquivo Público, esta Instituição só ganhou autonomia enquanto tal em 1931, quando passou a ocupar o solar de Pacífico Pereira, no Campo Grande, onde hoje se encontra o Teatro Castro Alves. Nessa ocasião, também foi criada a sua biblioteca, equipada com livros especializados. A idéia dessa criação partiu do ex-secretário da Fazenda e “aprimorado colecionador” Vilobando de Campos (É PARA BREVE... 1931).

A Bahia teve um percurso semelhante ao de Pernambuco com a criação, no Recife, do Museu do Estado, a 7 de setembro de 1930 (O MUSEU DO ESTADO DE PERNAMBUCO, 2003).

Em 1938, o Museu foi transferido para a Secretaria de Educação e Saúde ,sinalizando uma mudança de entendimento sobre o papel das obras de arte, que passavam da condição de mero documento e registro do passado para instrumento pedagógico e cultural, o que era a continuidade da visão dos antigos institutos históricos do Império. (O PAPEL CULTURAL E EDUCATIVO DO MUSEU DO ESTADO, 1939).

Nessa época, foi-lhe anexada a Inspetoria dos Monumentos do Estad, criada em 1927, formando-se, assim, a Inspetoria do Museu e Monumentos. Nesse caso, o Museu passava a ser visto sob uma concepção mais global de preservação da memória artística e cultural do país, pensamento que então dominava o Brasil. À semelhança do que acontecia em Pernambuco, o Museu do Estado era generalista e incluía desde uma coleção de numismática

até peças de história natural. A entrada para a visitação do Museu era gratuita e ele funcionava no turno da tarde, sendo que, aos domingos, abria as portas o dia inteiro.

Em 1934, a freq encia anual de visitantes foi de 36.680, mas a tendência foi decrescente com o passar dos anos, e revelava a inadequação das peç as expostas em relação às expectativas dos que l  iam (BARATA, 1944)

Número de visitantes ao Museu de Arte Natural - Bahia	
Ano	Número de visitantes
1938	15839
1939	9796
1940	11209
1941	9196
1942	7458

Quadro 1

Em 1939, o museu instalado no Campo Grande passou por reformas e adaptações de cunho museográficos para adequar seu acervo a objetivos educativos, com uma seleção cuidadosa das peç as a serem mostradas. Economizou-se espaç o ao fazer uma depuração no acervo a ser exposto pondo em destaque que nele havia de mais significativo e ao serem adotadas as técnicas mais atualizadas da museografia da época, desde uma melhor disposição das peç as, até a adequada colocação de etiquetas para facilitar a leitura do visitante. Essa reforma fazia parte da política nacional do governo Vargas de modernizar as instituições culturais herdadas da Velha República e format -las numa perspectiva de construção da nacionalidade, como acentuou, num artigo sobre o Museu do Estado, José Valladares:

Empenhado, como se mostra, o Governo da Nação, no acautelamento e redescoberta das fontes de brasilidade, os museus apresentam-se em primeiro plano, como meio conveniente para comunicar ao povo uma noção concreta das razões por que o brasileiro se pode considerar um diferenciado. Com direitos, portanto, a se conservar por conta própria (VALLADARES, 1940, p. 20).

A idéia era repensar os acervos museográficos, criados pelas oligarquias regionais da República Velha, e construir, a partir deles, uma leitura não fragmentada e dispersa da nacionalidade.

Mas as intenções estavam longe dos recursos disponíveis e as reformas se restringiram a mera adaptação, na qual defeitos com relação à iluminação e aos mostruários perduravam. O prédio também era inadequado, sem reformas estruturais para a função de um museu. Valladares reconheceu, ainda, as grandes lacunas do acervo em relação à produção baiana, quase sempre adquirida por particulares, devido à ausência de verbas compatíveis para atualizá-lo.

Até aquela época, o Museu do Estado da Bahia era generalista, com seções de numismática, etnologia, história, artes plásticas, história natural e arqueologia, padrão idêntico ao de museus similares de Pernambuco, do Rio Grande do Sul e Paraná. A pinacoteca era composta, em grande parte, do acervo da antiga coleção Jonathas Aboot, incorporada ao museu em 1925, e que formaria, depois, o núcleo principal do Museu de Arte da Bahia, quando as demais coleções do Museu do Estado tiveram outro destino.

Além de José Valladares, diretor da instituição a partir de 1939 até sua morte, em 1959, trabalhava também no Museu o pintor Alberto Valença, como assistente técnico de Valladares, tornando-se, mais tarde, um personagem importante do ciclo de arte moderna dos anos 50 na Bahia, através da crítica e da organização dos Salões de Arte, além de ter sido o renovador da museologia no estado após estudos de especialização nos EUA (MUSEU DE ARTE DA BAHIA, 1982).

Apenas no governo do interventor e general Pinto Aleixo, em 1943, a Coleção Góes Calmon foi adquirida junto à residência desse militar, para lá funcionar o Museu do Estado. Toda a coleção, composta, em grande parte, de peças de louça, além de alguns itens de pintura, como “Costa da Bretanha”, de Presciliano Silva e “La Boème”, “Retrato de velho” e “Procissão na Bretanha”, de Manoel Lopes Rodrigues, custou aos cofres públicos Cr\$ 800.000,00 (oitocentos mil cruzeiros); já o prédio da Instituição foi adquirido pela quantia de Cr\$ 400,00 (quatrocentos cruzeiros). Três anos depois, o Museu se mudaria, com essa aquisição, do Campo Grande para o bairro de Nazaré, onde permaneceu até os anos 70 (SOLAR CALMON, 1943).

4.7 Caricaturistas e Artistas em Visita

A década de 30 na Bahia começou com exposições de caricaturas que ganharam grande popularidade após a Revolução de 30, principalmente na sua primeira metade. Eram artistas não pertencentes às Academias de Arte, autodidatas de muita popularidade desde o final do século XIX, e que cresceram em importância com o aumento da população urbana brasileira, na Primeira República. Sua arte traduz o humor das classes médias urbanas, leitoras de jornais e folhetins, em relação aos limites da vida política brasileira. Uma dessas primeiras exposições foi a de Álvaro Barros e Raymundo Aguiar, com charges, aquarelas e desenhos de propaganda comercial. De perfil popular, voltada para compradores de poder aquisitivo mediano, nela o *design* gráfico estava, lado a lado, com a pintura e a caricatura (A EXPOSIÇÃO ÁLVARO BARROS E RAYMUNDO AGUIAR, 1931). Essa, como outras mostras realizadas na primeira metade dos anos 30, em todo o país, procurava traduzir as novas expectativas que a Revolução trazia para as classes médias urbanas, apresentando a caricatura de seus principais protagonistas. A abertura dessas mostras era um acontecimento de grande apelo popular, e contava com a presença de jornalistas, intelectuais, autoridades e artistas. Diferentemente do que viria a ser os Salões ALA, nos quais o público era mais seletivo, as exposições de caricaturas, até pela forma como se apresentavam, pressupunham uma descontração e um desejo de comunicação imediata que atraía muito o público de camadas populares. O próprio interventor Arthur Neiva fez questão de visitar a mostra de Álvaro Barros e Raymundo Aguiar (A ARTE NA BAHIA, 1931). Muitos caricaturistas faziam trabalhos, ao longo das exposições, para o público. Pressupunha-se, nessas ocasiões uma interação com os visitantes que as exposições tradicionais de pintura não tinham. Por preços acessíveis, um transeunte poderia se igualar às personalidades políticas expostas na mostra, tendo sua caricatura feita na hora e exibida, se assim o desejasse. A política deixava, assim, de ser algo distante do público, nem que fosse por fugazes momentos, enquanto durava a mostra. No mês seguinte à exposição de Álvaro de Barros, apresentaram-se os caricaturistas baianos Brochado, Zaluar e Santinha, com 150 trabalhos (ARTE, 1931).

Um dos lugares mais requisitados para esse tipo de mostra, e no qual viria a se apresentar depois Paraguassu, era o Palacete da Linha Circular, onde Álvaro de Barros escolheu expor, em agosto do mesmo ano, 280 caricaturas. Eram trabalhos em aquarelas, carvão e caricaturas de figuras destacadas da vida social baiana, como negociantes, jornalistas, funcionários públicos, senhorinhas e senhoras. As exposições, muitas vezes, eram relâmpagos, em uma só semana, pois pressupunham, quase sempre, a presença do artista no

local, para efetuar trabalhos ao vivo. Apesar do despojamento, a mostra que era a sexta na carreira de Paraguassu, não dispensou a banda de música na abertura. Os artistas baianos também eram objeto dessas caricaturas, tendo sido as de Paschoal de Chirico e Mendonça Filho seus destaques (ARTE. A EXPOSIÇÃO DE CARICATURAS... 1931).

A presença feminina era grande nessas exposições, o que revela terem sido elas, em geral, um bom pretexto para as moças e as senhoras saírem de casa para além das compras e das sessões de cinema. A arte passou a ser um dos espaços nos quais a mulher encontrou, nas primeiras décadas do século XX, a afirmação e emancipação, numa época em que a rua ainda era considerada lugar preferencial de circulação dos homens (ARTE. AINDA A EXPOSIÇÃO... 1931).

Um dos mais importantes caricaturistas da Bahia foi Manuel Paraguassu, nascido a 4 de maio de 1896, na cidade de Bonfim. Seu trabalho artístico veio do jornalismo, quando trabalhou para **A Tarde**. Sua primeira individual foi em 1927, num salão da Rua Chile. Paraguassu foi o artista baiano que mais viajou pelo Brasil, em busca de mercado para o seu trabalho. Além de ter exposto no interior, ele se apresentou em Aracaju, com 300 trabalhos; em Maceió, com 500; em João Pessoa, com 200; e em Fortaleza, com 500. Em Salvador, o espaço preferido de suas mostras era no Salão de Espera da Linha Circular. Seu trabalho, como o da maioria dos caricaturistas, estava direcionado para a classe média urbana, como a sua exposição de 1930, dedicada aos funcionários públicos. Depois de se aperfeiçoar na Escola de Belas-Artes, onde fez o curso completo de pintura, passou a fazer aquarelas nas quais a paisagem baiana teve um destaque importante. Levou suas exposições de pintura para o Rio de Janeiro, onde realizou quatro mostras, sendo que duas no Palace Hotel e a última no Museu Nacional de Belas-Artes. Inquieto e aventureiro, Paraguassu levou seu trabalho também para São Paulo, apresentando-se na Capital (quatro vezes) e em Santos. A última das Capitais visitadas foi Porto Alegre, antes do retorno a Salvador, onde se radicou até a sua morte, acontecida em 28 de setembro de 1957 (EXPOSIÇÃO PÓSTUMA, 1959).

O trabalho de Paraguassu em aquarela ganhou capa em revista carioca de grande circulação e tem cunho mais documental e iconográfico, mas não deixa esconder uma visão alegre e otimista da Bahia, bem diferente da amargura soturna dos pintores de interiores.

Além dos caricaturistas, que ocuparam o quase vazio da primeira metade dos anos 30, os artistas visitantes imprimiram marca importante aos seus trabalhos ao visitarem a Bahia.

Esteve na Bahia, em 1931, o consagrado paisagista fluminense Antonio Parreiras. Ele visitou Salvador em função da encomenda de um quadro pelo governo da Bahia. Parreiras foi talvez o único pintor brasileiro a merecer um grande reconhecimento profissional durante a República Velha, tendo recebido, por isso, vários pedidos oficiais de grande porte para decorar os salões principais de vários palácios de governos, espalhados pelo país. Por essa ocasião, ele deu uma entrevista na Barra, e comentou a situação da arte brasileira, logo após a Revolução de 30. Sua reação foi de desaprovação às reformas de Lucio Costa na Escola Nacional de Belas-Artes, qualificadas como medíocres. Ao ser indagado sobre o que achava do meio artístico baiano, Parreiras, sem rodeios, o qualificou de "deficientíssimo, como em todos os estados" com exceção de São Paulo, Rio Grande do Sul e Pernambuco. Quanto à Bahia, ele completou que este estado, ao menos, teria recebido um grande legado do passado e uma Escola de Belas-Artes (O ENSINO DAS BELAS-ARTES... 1931).

A geração acadêmica de Parreiras lutou, desde a virada do século XIX, para que se constituísse um mercado de arte brasileiro e para que fosse deflagrada a abertura de várias escolas de arte, nos vários estados. Ele foi um dos poucos grandes nomes da pintura nacional a sair em busca de encomendas e de compradores, expondo fora da Capital Federal, como também fez Aurélio de Figueiredo. As reformas de Lucio Costa na Escola Nacional de Belas-Artes, em 1931, pareciam apontar para o desmonte de todo esse esforço de uma geração para recomeçar da estaca zero. Essa era a grande apreensão dos artistas acadêmicos que além de lutarem contra a tradicional indiferença da elite brasileira em relação às artes plásticas, recebia, naquele momento, um duro golpe da nova geração, mais preocupada em desmontar as velhas estruturas do que em edificar outras em bases sólidas. Um dos aspectos mais frágeis do grupo modernista foi a inexistência de um projeto pedagógico paralelo capaz de consolidar as novas vertentes, como aconteceu, por exemplo, na Alemanha durante a República de Weimar. A única vertente, de caráter oficial verificou-se na Universidade do Distrito Federal, mas ela não conseguiu sobreviver depois da animosidade estabelecida durante a gestão Lucio Costa, em seu curto período à frente da Escola Nacional de Belas-Artes. Em São Paulo, onde se concentrava boa parte dos artistas modernos não surgiu nenhum projeto pedagógico voltado para a arte moderna. Os modernistas preferiram apostar na produção autodidata; assim, algumas vezes, o que se entendia por modernidade era a ausência de adestramento técnico, além de falta de informação sobre o significado preciso das vanguardas européias.

Durante a Guerra, circularam muitos artistas estrangeiros e de outros estados por Salvador. Foi o caso do egípcio Edmundo Roustan, que veio a Bahia em 1940, em busca de

compradores. Os locais de exibição de suas obras eram, em geral, a Galeria Conde dos Arcos ou o *hall* do Palácio Rio Branco. A maioria desses artistas trazia quadros com paisagens exóticas e realizava trabalhos paisagísticos a partir de cenários da Bahia, em função do gosto local pelos temas regionais (EXPOSIÇÃO DO PINTOR..., 1940).

No mesmo ano, também expôs o grego Jorge Zioga, com 65 óleos quadros, a maioria deles naturezas-mortas (ARTES E ARTISTAS, 1940). Era comum o artista se apresentar mostrando suas credenciais acadêmicas, como fez Roustan, com seu estágio em Paris; e Zioga, na Academia de Belas-Artes de Atenas. Boa parte desses artistas estrangeiros vinha à Bahia para conhecê-la, pintar paisagens locais e tipos exóticos, e aproveitavam para fazer suas exposições, numa época, em que, no Brasil, o que fosse estrangeiro ainda ganhava uma acolhida especial.

O italiano A. Norfini trouxe, em 1938, para o Palácio Rio Branco, paisagens brasileiras em aquarela, técnica então bastante usada devido ao preço mais acessível que poderia esses trabalhos ter para atrair parte da classe média para o consumo de obras de arte (PEDAÇOS EMOLDURADOS DA NATUREZA BRASILEIRA, 1938).

Luiz Valenta foi outro pintor refugiado que chegou ao Brasil, em 1939, com a credencial de ter sido professor na Escola de Belas-Artes de Viena. O artista fez uma individual em Salvador e “empolgou a Bahia culta”, tendo sido toda a sua exposição vendida e muitos quadros retirados da exposição antes do fim (LUIZ VALENTA, 1944).

Mas não foram só refugiados que passaram pela Bahia por essa época. Um pintor sueco-norte-americano Carl Folke Sahlin, diretor de artes do “Pan American League”, visitou a Bahia, vindo de Belém; ele pintou paisagens e programou uma grande exposição de assuntos americanos para o pós-guerra (VEIO BUSCAR NA BAHIA..., 1943).

Além de artistas estrangeiros, vindos ao Brasil em função da 2ª Grande Guerra, alguns pintores brasileiros aproveitavam o transporte de cabotagem e se aventuravam em busca de mercados distantes. Foi o caso do professor Libindo Ferraz, de Porto Alegre, que, por mais de uma vez, apresentou exposição em Salvador (PINTURA, 1944)

Sua pintura era apreciada na Bahia, onde deixou muitas telas também de paisagens baianas. Um dos principais pintores gaúchos a atuarem principalmente dos anos 20 aos anos 40, Libindo Ferraz saía da Bahia tendo vendido quase toda a sua exposição de 1944 (EXPOSIÇÃO DE PINTURA, 1944). Sucesso de vendas também teve Raul Devesa, quando expôs no *hall* do Palácio Rio Branco, em 1939 (ARTE E ARTISTAS, 1939). Alguns desses

artistas visitantes viajavam pelo Brasil graças ao prêmio do Salão Nacional de Viagem, como foi o caso de Rescala, em 1938, e de José Maria de Almeida, em 1945; este último passou uma temporada de três meses pintando as paisagens locais e retornou ao Rio de Janeiro com 100 trabalhos. (ARTE E ARTISTAS, 1945). Armando Pacheco foi outro hóspede vindo com o prêmio do Salão Nacional, em 1943, e cujo trabalho sobre a Feira de Água de Meninos foi reproduzido na **Revista Ilustração Brasileira**. (NA FEIRA DE ÁGUA DE MENINOS, 1945).

4.8 O Final da Guerra e a Arte na Bahia

No final da 2ª Guerra, por volta de 1943 e 1944, ocorreu uma crescente valorização da arte na sociedade brasileira. Nesse período realizaram-se em várias capitais brasileiras, exposições de arte com uma nítida intenção política, atacar o nazi-fascismo. O fato de o nazismo ter banido a arte moderna da Alemanha foi o suficiente para se criar em torno dela uma simpatia até então inexistente, principalmente nos veículos de comunicação de massa e em boa parte da esquerda stalinista e da elite liberal. Formou-se, assim, uma frente política na qual a pintura, especialmente, retomava a sua importância depois de quase uma década e meia de relativo declínio, devido à entrada massiva da indústria cultural e ao deslocamento que a popularização da imagem trouxe às artes tradicionais.

No artigo “A reação contra a dignidade da cultura”. Almir Mattos escreveu o seguinte a esse respeito no **Diário de Notícias** de Salvador: “... nesta guerra dos povos livres contra a opressão fascista, luta-se também, e encarniçadamente, na defesa da cultura e da inteligência” (MATTOS, 1943, p. 1). A pintura e as artes tradicionais, de uma maneira geral, que haviam ficado em segundo plano durante a década de 30 e meados dos anos 40, reapareceram, sob a bandeira do discurso anti-fascista sob o qual comunistas e liberais disputavam a conquista, junto ao público, dos louros da vitória que já se anunciava. A arte moderna foi a bandeira comum entre o final da guerra e o início da década de 50, quando a arte acadêmica declinava em definitivo.

Para diferenciar-se dos comunistas, no entanto, a burguesia liberal achou por bem escolher a arte abstrata não figurativa como seu emblema, no início da luta ideológica iniciada pela Guerra-Fria, enquanto os comunistas continuavam apostando no realismo crítico. Portinari, que havia sido acolhido calorosamente pelo governo norte-americano e pela elite liberal da Costa Leste, durante o período da Grande Guerra, foi proibido de entrar nos EUA para inaugurar o seu painel Guerra e Paz, da ONU, em 1953.¹⁸

Esse discurso que identificava o liberalismo com a arte moderna, no entanto, era já antigo e foi defendido pelo presidente Roosevelt na inauguração do MOMA, em Nova York, transmitida em todo o Brasil, através da Rádio Nacional:

Nessa hora de invocações sentimo-nos felizes por poder dar ao mundo a nossa afirmação de fé na santidade da livre iniciativa, porque sabemos que somente onde os homens desfrutam liberdades, as artes podem florescer e a cultura nacional atingir o seu ápice. As artes só progredem quando os homens são senhores de si mesmos e sabem disciplinar seu impulso e suas energias. As condições necessárias para a democracia são idênticas às imprescindíveis para as artes. Comprimida a individualidade social, comprimida também estará a arte. (CIDADELA DAS CIVILIZAÇÕES, 1950. Não paginado)

Nelson Rockefeller que havia sido homem ponte entre Roosevelt e a América Latina durante o período da Guerra completou sem muita sutileza esse discurso acrescentando uma nova ótica que os liberais adotariam no pós-guerra, ao tomar a palavra na inauguração do MASP em São Paulo, a convite de Chateaubriand e do presidente Dutra:

Reconhecemos o valor humanista da arte abstrata como expressão de pensamento e da emotividade da aspiração humana em busca de liberdade e ordem. Assim a arte moderna contribui para a dignidade humana. Rejeitamos a presunção que a arte que é esteticamente uma inovação possa de qualquer maneira ser social ou politicamente subversiva e portanto, não-Americana (CIDADELA DAS CIVILIZAÇÕES, 1950. Não paginado).

¹⁸ Essa “limpeza” ideológica não se deu apenas no Brasil, com os ataques cada vez mais frequentes a Portinari. Nos EUA, toda uma geração de artistas de esquerda, como Ben Shahn, Stuart Davis, Jack Levine e Raphael Soyer, foi aos poucos silenciada e alijada dos livros de história da arte norte-americana, dando lugar à chamada Escola de Nova York, que tinha o patrocínio direto dos Guggenheim (HEMINGWAY, 2002).

A doação de Rockefeller de algumas obras de artistas modernos consagrados para a Biblioteca Mário de Andrade, como semente para um futuro museu de Arte Moderna em São Paulo, fazia parte de uma estratégia de política cultural no sentido de incentivar as elites brasileiras a assumirem a luta ideológica contra os comunistas, no plano das artes plásticas, através do fomento à arte abstrata e por intermédio da criação de museus de arte moderna. A própria criação da Bienal de São Paulo não pode ser dissociada desse embate político-ideológico ocorrido durante o auge da Guerra Fria.

Essa concorrência entre comunistas e liberais para se apropriarem da arte moderna como discurso de legitimação hegemônica junto à opinião pública, às vésperas e durante a redemocratização, está bem demarcada na Bahia pela exposição patrocinada por Jorge Amado, em 1944, e pela mostra de Marques Rabelo, que tiveram todo o apoio logístico do governo Mangabeira, em 1946. Ambos os grupos falavam da vitória contra o nazi-fascismo e da necessidade de revalorizar as artes plásticas depois de anos de boicote do nazismo à arte moderna.¹⁹

A arte moderna passou a ser um tema político muito explorado pelo Partido Comunista do Brasil, por volta de 1943, apesar da hostilidade da orientação stalinista oficial do PC soviético. Jorge Amado foi um dos intelectuais do PC brasileiro, que mais exploraram a arte moderna, com o objetivo de ganhar simpatizantes junto à opinião pública, principalmente a setores de classe média. No seu artigo “A quinta coluna na *front* cultural”, ele descreveu sua luta para unir escritores e artistas contra o fascismo e a reação de setores do integralismo a essa sua iniciativa. A exposição que ele realizou junto a outro artista do PC, Manoel Martins, foi o desdobramento dessa militância, a partir da repercussão positiva da mostra de arte moderna de Minas Gerais de 1944, em Belo Horizonte.

¹⁹ Muitos artistas modernos da Alemanha permaneceram no seu país, apesar da perseguição à arte moderna, assim como ocorreu na URSS. No início havia, no partido nazista, uma ala que defendia os artistas alemães expressionistas, como o próprio Goebells, discordante do ideólogo do nazismo Rosenberg. O gosto conservador e simplório de Hitler acabou, no entanto, prevalecendo. O preconceito contra a arte moderna dentro do nazismo, portanto, não era algo consensual no início, assim como também não fora dentro do partido de Lênin e da maioria dos partidos liberal-conservadores da Europa. Na mesma época em que quadros foram queimados na Alemanha e estátuas de bronze, derretidas, a mando do próprio Goebells, um grande painel de Diogo Rivera era destruído a picaretas, em Nova York, por conter a imagem de Lênin. Mas é preciso reconhecer que a direita liberal soube explorar, no pós-guerra, com rara habilidade, a intolerância nazista e stalinista, e montar uma gigantesca máquina de propaganda a partir da arte moderna, tornada arte oficial, durante a Guerra Fria, transformando-se no emblema e bastião da liberdade, da “livre iniciativa” e do “Mundo Livre”.

Mas os comunistas não estavam sozinhos. Segundo Almir Mattos, “nessa guerra dos povos livres contra a opressão fascista, luta-se também, e encarniçadamente, na defesa da cultura e da inteligência”. (MATTOS, 1943, p. 1.).

A cultura estava em alta e as artes plásticas, mais do que tudo, elevada pelos políticos e ideólogos do novo tempo à condição de vítima e emblema da liberdade que guiaria, com suas imagens completamente novas e “descompromissadas” das ideologias do passado, o pós-guerra e o novo mundo. No ano de 1943, Getúlio Vargas, percebendo o apoio que o tema da cultura ganhara no campo político, principalmente da oposição, adiantou-se e proclamou, por ocasião de sua posse na Academia Brasileira de Letras, ser aquele momento o da “emancipação cultural” do país cujo processo seu governo estava em vias de empreender (O BRASIL CONSTRÓI... 1943).

Na imprensa da época comentava-se a luta contra os fascistas no Brasil no campo cultural, que se traduzia na defesa de artistas como o pintor Lasar Segall e os escritores Jorge Amado e Érico Veríssimo. Amado teria dado o primeiro grito de alerta para esse perigo. Montados sobre a defesa da cultura e da liberdade, os comunistas brasileiros preparavam a legalização do partido e a luta pela anistia que se daria com o final da Guerra e do Estado Novo. Essa estratégia de defesa das artes e da cultura logo ganharia a simpatia da maioria dos artistas brasileiros órfãos de apoio tanto das elites como do poder público na sua luta pela construção do campo artístico no Brasil. Não surpreende, portanto, a avalanche de intelectuais que aderiram ao PC com a legalização do partido, como também não causa surpresa o rápido desaparecimento desse apoio quando mais tarde, o PC foi colocado na ilegalidade.

A geração modernista da Bahia, no entanto, até mesmo por vir quase toda de estratos da alta burguesia local, manteve-se distante da orientação do PC, apesar de não ter optado pela abstração, como fez a maioria dos artistas do Rio e São Paulo.²⁰ Mas, em função do mercado local, composto por uma elite conservadora de forte religiosidade, a ruptura passava antes pelo campo simbólico para depois chegar ao plano puramente plástico.

A **Revista da Semana** de 14 de outubro de 1944 referia-se ao ambiente vivido no país, no final do Estado Novo, quando os modernistas conquistaram a hegemonia sobre os acadêmicos, sem a compreensão desse ambiente fica difícil entender, a eclosão, na mesma época, do modernismo na Bahia. A repercussão da exposição de Arte Moderna em Minas

²⁰ Carlos Bastos em depoimento realizado em 2004 revelou que quase havia se “convertido” ao comunismo por ocasião de sua estadia em Paris.

Gerais, estado sem grande tradição do ensino acadêmico, acabou tendo desdobramentos em outros estados como foi o caso da Bahia:

Nunca entre nós, esteve tão acesa a luta entre as duas escolas modernista e clássica. Aliás, é de se notar o interesse crescente que entre nós vem despertando as artes em geral, interesse este claramente demonstrado pela celeuma que em todas as partes do Brasil, algumas violentamente concretizada, se tem verificado (FERRAZ, 1944, p. 1).

Até a década de 40, a situação do campo artístico no Brasil era bastante frágil, sem alguns dos elementos básicos para o seu funcionamento, como museus, galerias, colecionadores, crítica e revistas especializadas. A situação era ainda mais grave pelas dimensões continentais do país. Essas deficiências, que eram mais agudas fora do eixo Rio-São Paulo, eram apontadas da seguinte forma pela imprensa da época:

É preciso fazer exposições circulantes que viajem o país, com pessoas explicando e dando exemplos. Precisamos ter um museu de arte que inclua todos os exemplos da evolução da arte através dos tempos (A ARTE ESTÁ ACIMA...1, 943, p. 7).

As exposições itinerantes patrocinadas, mais tarde, por Rabelo e as campanhas de fundação de museus pelo país eram produto dessas demandas, que começaram a aparecer no meio artístico no final da guerra.

Por volta de 1944, algo estava mudando em Salvador. Um grande fluxo de turismo começava a acontecer; a Bahia ganhava visibilidade através de um filme de circulação mundial feito pela Disney intitulado “Você já foi a Bahia?”.

Foi aberta, nesse ano, a Livraria Universitária, situada na Rua Chile nº 7, e que inovava a forma de contato com o público, pois “punha o visitante no ambiente de uma biblioteca”, e não como as antigas livrarias, com balcões impedindo o acesso aos livros. O ambiente cultural da época era de euforia, seguindo a tendência nacional.

4.9 A Exposição de Arte Moderna na Bahia

Por volta de 1943, algo estava mudando na Bahia, no âmbito da cultura. Em novembro desse ano, Gilberto Freyre foi convidado pelos alunos da Faculdade de Direito para dar uma conferência em desagravo às hostilidades supostamente fascistas por ele recebidas pelos discentes dessa Instituição. Nessa conferência, Gilberto Freyre apontou a identidade entre cultura e liberdade, paralelamente ao que faziam os intelectuais comunistas de então, a exemplo de Jorge Amado. Todos se preparavam, com o final da guerra e a redemocratização, tendo em vista as mudanças que a elas se seguiriam.

O autor caracteriza retoricamente a Bahia como “mãe de todos os brasileiros que lutam pela liberdade e pelas tradições verdadeiramente cívicas de sua gente”, mas, ao mesmo tempo, critica o que para ele seria uma forma passadista de encarar a cultura, num estado onde as correntes modernistas tiveram pouco eco, principalmente a:

(...) tendência conservadora, a tendência para a estabilidade, para a repetição, para a tradição, para a própria rotina de uma doçura mental e fisicamente confortável, para a própria conformidade macia com os padrões dominantes de vida e de cultura (FREYRE, 1943, p. 2).

O retorno de Jorge Amado para a Bahia, no entanto, foi um dos fatos decisivos para a mudança da vida cultural baiana, no final da guerra.

Ele já havia mantido contato com a arte moderna desde sua saída do estado. Ao visitar São Paulo, pela primeira vez, com o paraibano Santa Rosa, ficou impressionado com a vitalidade cultural da cidade, principalmente depois de conhecer Flávio de Carvalho e o Club de Arte Moderna (CAM), em 1933. Para Amado, o Rio de Janeiro não tinha uma coordenação de forças por parte dos intelectuais, pois nele tudo parecia dispersivo, ao contrário do que ocorria em São Paulo (TOLEDO, 1994).

As relações com o grupo paulista perduraram, mesmo durante a realização do 2º Salão de Maio de 1938, em São Paulo; Jorge Amado foi acionado, no Rio de Janeiro, para ser o mediador junto aos artistas cariocas e os mexicanos Leopoldo Mendez e Diaz de Leon, e proferiu uma palestra, durante o evento (LEITE, 1997). Um dos trabalhos expostos, trazidos do Rio, foi o retrato do próprio Jorge Amado feito por Quirino da Silva. No catálogo da

mostra, as preocupações externadas pelo escritor baiano sobre a arte moderna no Brasil já se faziam presentes desde a década de 30:

... bastaria ser uma mostra dos artistas modernos do Brasil para possuir uma importância incomum. Se existe no Brasil alguma coisa totalmente abandonada é a Arte Moderna. Não falo de literatura, que já ganhou público para si e enterrou definitivamente as Academias de Letras e os grupos de anjinhos literários. A pintura, a escultura, a arquitetura, eis aí três abandonados no Brasil (GIL, 1992, p. 20).

Enquanto militante do Partido Comunista Jorge Amado articulou uma campanha, desde 1943, junto a outros artistas desse partido, para identificar a arte moderna com a luta anti-fascista. Para isso, organizou um *front* cultural em nível nacional, ao perceber que muitos partidários da arte acadêmica no Brasil eram simpatizantes do integralismo e do fascismo. Essas exposições anti-Eixo, realizadas em várias capitais brasileiras, reforçaram, de forma significativa, a posição dos artistas modernos brasileiros que avançavam, por sua vez, dentro da máquina do Estado, com as grandes exposições de Portinari e Segall, ambas ocorridas no Museu Nacional de Belas-Artes e amplamente prestigiadas pela cúpula do governo Vargas, no início dos anos 40 (AMADO, 1943).

Foi ocupando esse vazio que Jorge Amado improvisou a “Exposição de Arte Moderna”, realizada a 5 de agosto de 1944, na Galeria Conde dos Arcos da Biblioteca Pública.

Manoel Martins, artista do grupo Santa Helena e camarada do Partido Comunista, viera a Salvador para fazer a ilustração de um livro-guia de Jorge Amado para o turismo nascente na Bahia (ADIADA A INAUGURAÇÃO... 1944). Ambos recolheram o que dispunham de obras modernas entre colecionadores, a maioria delas colocadas, de forma improvisada, nas paredes do Salão, sem mesmo qualquer moldura. A exposição foi programada na sede da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), em julho de 1944, baseando-se na experiência mineira, cuja repercussão ecoou pelo país. O evento foi programado pela diretoria do núcleo estadual da Associação Brasileira de Escritores, sob a presidência de Luiz Viana Filho (EXPOSIÇÃO DE ARTE MODERNA, 1944). Foram cerca de 80 trabalhos expostos. Amado considerava esses pintores como a expressão viva do combate às forças de opressão, do ódio e do obscurantismo, a bem da cultura e da liberdade nacional (AMADO, 1941). Apesar disso, o evento contou não apenas com várias autoridades,

mas também com o apoio direto do DIP, então dirigido por Jorge Calmon (MOTIVOS DE ARTE MODERNA..., 1944).

Em setembro, como de costume, pouco mais de um mês depois da Exposição de Arte Moderna, na abertura da primavera, o VIII Salão ALA teve início no mesmo lugar, como se nada houvesse acontecido. O médico e escritor Helio Simões, que discursou na abertura da Exposição de Arte Moderna, abriu com outro discurso o tradicional Salão. Algo mudara e continuara, ao mesmo tempo, na Bahia. O primeiro governo eleito pelas urnas com a redemocratização, confirmaria isso depois (INAUGURADA, ONTEM, A EXPOSIÇÃO DE ALA, 1944).

CAPÍTULO 5

AS ARTES PLÁSTICAS NA PARAÍBA 1930-45: A RETRAÇÃO DO MOVIMENTO ARTÍSTICO.

5.1. João Pessoa: Metamorfose da Cidade

Nos anos 30 e 40, a cidade de João Pessoa expandiu-se em função do fortalecimento do setor algodoeiro e da construção do porto de Cabedelo, concluído na interventoria de Gratuliano de Brito (1932-34). No governo do Argemiro de Figueiredo (1935-40) deu-se uma maior racionalização da agricultura, a modernização da máquina administrativa do Estado e a construção dos primeiros exemplos de arquitetura moderna na Capital, como os prédios da Secretaria da Fazenda, do Liceu Paraibano, e o da Rádio Tabajara.

Já a partir dos anos 30, a cidade se expandiu em direção à orla marítima, mas sem ocupá-la, ainda, de forma permanente. A Avenida Eptácio Pessoa, grande eixo de ligação entre o centro histórico e a orla, passou a ser um local de referência para a elite local, que se afastava dos velhos sobrados. A imprensa local já apontava a existência de “construções elegantes” pertencentes às “pessoas abastadas” ao longo da extensa avenida (TRANSPORTE PARA TAMBAÚ, 1936).

Também nesse período, as principais capitais do Nordeste, a exemplo de Recife e Salvador, passaram por estudos de planejamento urbano importantes, seja para reformas e intervenções na malha da cidade antiga, como no Recife, seja no planejamento de novas vias de circulação, como em Salvador, e de bairros novos, como em João Pessoa. A presença do urbanista carioca Nestor de Figueiredo, a partir de 1932, na Paraíba, foi importante para redefinir os vetores de expansão da cidade que, segundo ele, deveria crescer no sentido leste, atravessando o novo bairro planejado de Torrelândia, em direção a Tambaú e a Cabedelo. A construção do Liceu Paraibano pelo engenheiro Clodoaldo Gouveia, num estilo moderno muito próximo ao Liceu de Ilhéus, na Bahia, e em terreno localizado após a Lagoa do Parque Solon de Lucena, já sinalizava a direção dessa expansão desejada. Tais mudanças foram mais significativas na administração de Argemiro de Figueiredo, que convidou o paisagista Bule

Marx, do Rio de Janeiro, para concluir seu plano de urbanização, tendo este assinado contrato com a prefeitura de João Pessoa para opinar sobre as praças e jardins da cidade, entre eles o Parque Solon de Lucena e a Praça da Independência (PARAHYBA, 1940).²¹

A população da cidade crescia num ritmo mais acelerado do que no passado. De 1872 a 1920, ela passara de apenas 24.714 habitantes para 28.800. Entretanto, nota-se um salto significativo quando se confrontam os números de 1920 com os de 1950, quando a população passou para 98.800 habitantes (RODRIGUES, 1987). Houve uma migração significativa nesse período, quando famílias tradicionais em declínio buscaram, à sombra do Estado, uma forma de sobrevivência na máquina administrativa da Capital. Verificava-se, portanto uma demanda por novas moradias e a necessidade de expansão da cidade, até então confinada ao seu núcleo histórico urbano.

As transformações políticas que culminaram com a Revolução de 30, acarretaram uma ativação da vida urbana. João Pessoa foi alvo de muitas atenções do país, pois se tratava de um dos principais centros revolucionários brasileiros. Desse modo, houve um aumento na dotação de verbas federais para o Estado, além de crescimento da demanda de matérias-primas que eram comercializadas em João Pessoa (RODRIGUES, 1987, p. 592.).

No final da década de 40, deu-se, então, a formação de novos conglomerados afastados do centro, definindo-se, assim, a periferia da cidade, com os bairros de Cruz das Armas, o loteamento dos Novais, que já começara a ser ocupado nos anos 30, além do Rangel e de Oitizeiro (FARIAS, 1997).

João Pessoa modernizava-se não mais destruindo os monumentos históricos do passado, como foi feito nos anos 20, mas se expandindo e construindo edificações as quais passaram a ser não apenas os primeiros exemplares da arquitetura moderna no estado, mas novos pontos de convivência social da cidade como a Rádio Tabajara e o Cassino da Lagoa. A comunicação da cidade, com a praia de Tambaú, muito precária nos anos 30, através de ônibus da Auto Viação Parahyba, ganhou, na década seguinte uma linha elétrica de bonde estimulando, assim, a expansão da cidade em direção à orla.

²¹ Burle Marx havia trabalhado no Recife de 1934 a 1937, na diretoria de Parques e Jardins, na qual realizou uma obra polêmica de recuperação das árvores nativas aliada a uma visão mais despojada e moderna na utilização do espaço do jardim (SIQUEIRA, 2001).

Se antes, na República Velha, os pontos de encontro eram todos localizados no núcleo histórico da cidade, nos idos dos anos 40, as autoridades em visita à cidade, como o então Presidente Vargas, eram recebidas, informalmente, na praia de Tambaú, no recém inaugurado Bar Elite, lugar de referência de uma João Pessoa que, naquele momento assumia, com mais disposição, a sua condição praieira como espaço de lazer.

Num artigo de 1937 do jornal **A Imprensa**, certo articulista falava na mudança de hábitos, particularmente com o banho de praia, de aspecto sisudo no início do século e substituído por maiôs indiscretos. Ele conclui que isso era uma marca da “civilização” que estaria se apurando na Paraíba. Em seguida, outro artigo, sob o título “Policiamento em Tambaú” solicitava, no entanto, enérgicas medidas disciplinares para reprimir o que era tomado como abuso, principalmente nos domingos na praia. O cronista lamentava o fato de a orla estar “infestada de mulheres equívocas e rapazes que, ao sol, não se comportavam convenientemente”. O trecho mais visado seria entre a Igreja de S. Antonio e o bar Elite.

O articulista foi mais explícito ao descrever:

A noite alguns soldados de polícia amam no escuro e toda curiboca e branca duvidosa, empregadas de casa, acorrem para a orla da praia e debaixo dos coqueiros com os seus Romeus de farda (POLICIAMENTO EM TAMBAÚ, 1937, p. 1).

Algo estava mudando aos poucos na capital paraibana, sobretudo após os incidentes que varreram a cidade com a Revolução de 30, e reformas urbanas, que aceleraram a ocupação em direção à praia.

Se, nos anos 20, as casas de prostituição conhecidas tinham endereço no Recife, a partir dos anos 30 se apontavam “cáftens” agindo numa casa de recursos à Rua Barão da Passagem (OS CÁFTENS AGEM... 1936). Em 1933, já funcionava, na Rua Maciel Pinheiro, a pensão de Antoninha, causando protestos entre os moradores (PELA LOCALIZAÇÃO DO MERETRÍCIO, 1933). Mas, apesar de tudo, a fisionomia da cidade ainda guardava uma feição bem provinciana.

No livro **O Sertão Social: ensaio de psicologia coletiva**, de João Lyra Filho, editado em 1933, o autor diz que alguns aspectos característicos da modernidade, como a frequência a restaurantes, cinemas, teatros, praias e a recepções, tinham se desenvolvido pouco na Paraíba, pois, no Nordeste, a religião predominava até nas horas recreativas:

No Norte, a vida doméstica ainda é característica do meio ambiente. O Teatro, o cinema, o automóvel, o concerto, o chá, a praia, o restaurante, a recepção, o cassino, o jogo, ainda não se desenvolveram porque o povo ainda não pôde emancipar-se da terra. No Nordeste, a religião predomina até nas horas recreativas. O mês de maio, as procissões, as novenas, as festas católicas, o São João, a missa da Meia-noite, são episódios aos quais se prende integralmente o espírito do nortista. O sentimento de ordem, a dedicação, os excessos de vida interior, são característicos da família nortista. Este, em regra, apurou e conservou o decoro do lar, cuja vida se prolonga até ao culto da memória dos maiores distantes (LYRA FILHO, 1933, p. 52).

Em 1931, o Restaurante Ideal, na Rua Duque de Caxias, artéria principal da Capital, era apontado como "o mais *chic* da cidade", e com a ressalva singular de algo, pelo menos, ter mudado com a Revolução, pois fazia-se questão de anunciar que lá não acontecia "seleção de classe, exigindo somente decência" (RESTAURANTE IDEAL, 1931).

O aviso não era casual. No passeio público, em volta do coreto, no final do século XIX e início do 20, organizavam-se círculos distintos, girando conforme a classe social (BEZERRIL, 1985). Nos cinemas dos anos 20, essa divisão era nítida e ocorria informalmente, na delimitação de locais na platéia.

Mas nem tudo havia mudado. Moacir Santos, um renomado músico pernambucano que se destacou nos EUA nos anos 40, ao ser indagado por que sempre ficava distante dos seus companheiros da Orquestra Tabajara, na Paraíba, respondeu... porque "era pretinho" (AGUIAR, 1965, p.155). Mesmo após a Revolução de 30, a missa das 10:00h, na Catedral, era freqüentada apenas pela elite social; os pobres assistiam à missa em horários diferentes (ROMERO, 1985).

Outro ponto de convergência da vida social, na época, foi o Café Alvear, principalmente depois da sessão de cinema. Nesse local reunia-se "diariamente, o que de mais fino possui a nossa alta sociedade" (UM PONTO CHIC DA ELITE, 1935).

No início da década de 30, os velhos bondes começaram a ser gradativamente substituídos pelos ônibus, introduzidos exatamente em 1928. Tambaú, como balneário de férias, ainda permanecia um lugar de difícil acesso. Em 1932, reclamava-se que em plena temporada de praia, a inexistência de ônibus com horário fixo. Ocorria, na verdade, que a precariedade da estrada de areia dificultava o acesso à orla (O PROBLEMA DOS TRANSPORTES... 1935) e, por isso, nem sempre o ônibus conseguia chegar ao terminal (CONTINUAM INTRANSITÁVEIS... 1936). Será essa praia de difícil acesso que a pintura

paraibana representará, a partir da retomada em 1945; afirmavam-se, assim, os olhos voltados para a orla e para o mar. Foi a redescoberta do que já havia sido ensaiado pelos pintores Olívio Pinto e Amelinha Theorga, nos anos 20, e que, depois, ganhara força com a consolidação desse caminho para a praia, realizado nos anos 30 e 40.

João Pessoa era uma capital que permanecia em relativo isolamento, seja em função dos raros vôos e embarcações que aportavam à cidade, seja por suas estradas, que permaneciam ainda precárias. Por volta de 1934, apenas um ônibus diário ligava João Pessoa a Recife. Nesse mesmo ano, o Aeroporto de Hidroaviões de João Pessoa se deslocou da região da praia fluvial do Jacaré para acolher os aviões comodoros da Panair, em Cabedelo. (A UNIÃO, 1934). Mais tarde, pistas de pouso e decolagem foram construídas paralelamente à Avenida Epitácio Pessoa e, depois, no Bairro do Bessa. Enquanto na maioria dos estados, a área dos aeroportos já havia sido delimitada por volta dos anos 30 e 40, como os de Recife e Salvador, isso só ocorre em João Pessoa uma década depois, de forma muito precária, na periferia da cidade.

O isolamento, marca distintiva da capital paraibana durante todo o período colonial e imperial, devido à precária situação dos transportes e das vias de acesso, tanto em relação aos outros estados, como em relação ao interior da Paraíba, começou a ser quebrado muito lentamente, demarcando, na cultura local, a forte tradição provinciana de um mundo vivido à parte, numa solidão coletiva e ao mesmo tempo individual. Afinal, foram poucas e lentas as transformações trazidas pela Revolução de 30.

Quatro anos após a morte de João Pessoa, um cronista do jornal independente local **Liberdade** assim descreve o quadro político da Paraíba:

Em pouco menos de quatro anos de Revolução, a famosa oligarquia Almeida Leal, cujo trono remonta ao octogenário Monsenhor Walfredo, conseguiu empregar muito mais de cem pessoas da família, aqui e em todo o Brasil, graças à posição do Sr. José de Almeida, conquistada com o sangue de João Pessoa a quem vem de trair, miseravelmente, aliando-se aos inimigos da Paraíba. (A LIBERDADE, 1934, p. 2)

No artigo “Cisão no situacionismo da Paraíba”, escrito no momento do afastamento de Epitácio Pessoa da política local, o cronista acusa a “manifestação voraz da família

Almeida Leal” que teria preenchido toda a chapa federal com sua parentela (CISÃO NO SITUACIONISMO DA PARAÍBA, 1934).²²

O escritor Eudes Barros, no jornal **A Rua** de 20 de outubro 1933, já apontava decepcionado que o antigo redator do jornal **Diário do Estado** da oligarquia Leal, o Dr. José de Almeida, recebido com estranheza pelos políticos ligados à oligarquia epitacista, tinha se tornado o líder supremo da Paraíba. Ele concluiu dizendo: “Caem às oligarquias, funda-se a nova...” (BARROS, 1933).²³

A Revolução de 30 nascia na Paraíba sob o signo da traição política, mera oportunidade da oligarquia anterior de recuperar o espaço perdido com a ascensão da oligarquia Pessoa, por volta de 1915. Todas as indicações políticas, inclusive a dos interventores, passavam pelo crivo da vontade soberana do Sr. José Américo de Almeida, mesmo quando este encontrava-se no ostracismo nacional, durante o Estado Novo.

5.2 A Vida Cultural em João Pessoa

A Revolução de 30, que pretendia romper com a centralidade da Velha República, consubstanciada na política do café com leite, viu paradoxalmente essa centralidade ganhar ainda mais força com a modernização da máquina estatal, recuperando, para a Capital Federal, a força aglutinadora antes presente durante o período do Império. Isso ficou muito evidente na área cultural, quando os projetos desse setor, nas províncias, passaram a perder força com a entrada dos interventores. Raros foram os estados que, por razões políticas, ligadas à Revolução, tiveram um relativo apoio do governo central no âmbito das artes, como aconteceu com o Rio Grande do Sul e Minas Gerais no final do Estado Novo. Até mesmo

²² Padre Matias Freyre era primo de José (Américo) de Almeida; Manuel Veloso Borges, irmão de Virgílio Veloso Borges, cunhado de Matias Freyre; Rui Carneiro, primo do genro de José de Almeida; José Pereira Lyra, Concunhado de Rui Gratuliano de Brito e seu primo carnal; Izidro Gomes, compadre, Tertuliano de Brito - Irmão de Gratuliano. Se esse parentesco parece muito longe hoje, nos anos 30, numa sociedade acanhada, tinha uma dimensão bem maior de proximidade.

²³ Raríssimos são os exemplares da imprensa de oposição nos arquivos públicos da Paraíba relativos ao período da vigência da oligarquia José Américo de Almeida, a qual durou cerca de cinquenta anos desde a Revolução de 30.

Pernambuco, que contou com uma renovação na área cultural até meados da década de 30, viu esse projeto dissolver-se com a repressão advinda após o golpe comunista frustrado de 1935. Os demais estados foram entregues ao marasmo provinciano e a iniciativas isoladas, como aconteceu com o Paraná, o Ceará e a Bahia. Nos estados menores, a exemplo da Paraíba, parte do capital cultural acumulado na década de 20 foi dissolvido pelo atropelamento dos fatos políticos e pela indiferença das elites locais frente a um projeto cultural autônomo. Tudo se reduziu às iniciativas de natureza individual, sempre com olhos para a Capital da República.

O teatro, no âmbito nacional, ganhara alguma compensação diante da sua crise face ao cinema, com a criação do Serviço Nacional de Teatro e o apoio à Companhia de Teatro do Estudante do Brasil, que viajou pelo país incentivando a emergência de grupos teatrais amadores locais. A música, por sua vez, recebeu igualmente, incentivo, com a introdução do canto orfeônico nas escolas, a disseminação de grupos de corais em todo o país, afora o apoio às escolas estaduais de música. A Sociedade de Cultura Musical, de iniciativa particular, preencheu um vazio no âmbito das políticas oficiais do setor, ao criar um circuito nacional permanente de instrumentistas e cantores, apresentando-se em várias capitais com sociedades congêneres para acolher o circuito. A literatura fora aquinhoadada com a criação do Instituto Nacional do Livro e a expansão do mercado editorial brasileiro, que iniciava o processo de profissionalização do escritor com avanços maiores na estruturação do campo literário. Alguns setores, no entanto, tiveram iniciativas oficiais circunscritas apenas ao âmbito do Rio de Janeiro, como aconteceu com a dança, ou quase isso, como a artes plásticas.

As ações nesse campo das artes plásticas ficavam restritas ao Ministério de Educação como espaço experimental de excelência. Em alguns estados, os interventores acolheram e apoiaram a idéia de salões de arte locais, como no Rio Grande do Sul, em Pernambuco, no Ceará e na Bahia, onde já havia um grupo promissor de artistas atuantes, sem maiores recursos ou grande conexão com o que se fazia na Capital Federal. Os interventores nomeados pela oligarquia Almeida na Paraíba não tinham maior proximidade com a arte, como aconteceu, de forma tênue, com os governadores indicados pela oligarquia Pessoa, antes da década de 30.

Na Paraíba, estado eminentemente agrário e com um processo incipiente de urbanização de sua capital, a cultura foi relegada ao segundo plano de prioridades.

Basta ver que os primeiros cursos superiores na capital, o de Farmácia e Odontologia, foram fundados apenas em 1936, sendo que, para cursar os demais, o paraibano

costumava recorrer ao Recife (FUNDADA UMA FACULDADE..., 1936). Quanto à educação artística, a situação era bem mais precária, sobretudo no que dizia respeito às artes plásticas:

A educação artística dos estudantes nos nossos estabelecimentos de ensino é quase nula, e quando existe, não corresponde à importância que se deveria dar a esta faceta de formação completa dos moços. No Liceu e no Pio X ela, praticamente, não existe. No Colégio das Neves e na Escola normal o seu desenvolvimento é suficiente apenas para ministrar ligeiras noções de música e pintura sem que, no entanto, possa revelar as tendências ocultas do estudante, comprimidas no ambiente pequeno que se oferece nas escolas para produções mais relevantes (EDUCAÇÃO ARTÍSTICA DOS ESTUDANTES, 1935, p. 4).

No Liceu, dois artistas se revezaram no ensino do desenho geométrico, o pintor Olívio Pinto, que assumiu a disciplina, em 1926, em substituição ao artista Genésio de Andrade, e o desenhista e fotógrafo Stukert (BECHARA FILHO, 2001).

Em meio ao isolamento cultural dos estados entre si, a única Instituição que estabelecia contato entre a Capital Federal e as demais capitais era a Sociedade Cultural Musical, criada em João Pessoa em 1943 e através da qual vieram até aqui a pianista Guiomar Novais, a cantora Bidu Sayão e o violonista Segóvia. Através dela importantes instrumentistas e cantores circularam pelo Brasil, incentivando novas vocações e gosto musical. Quanto ao teatro, este ficava à mercê da aventura das companhias particulares, que tinham muita dificuldade de se apresentarem diante da ocupação quase total dessas casas de espetáculos por empresas de cinema. Os grupos amadores locais, de vez em quando, ainda ocupavam o espaço do Teatro Guarany, como o “União Teatral Pessoaense”, o “Teatro Grupo de S. Antonio”, o “Grêmio Dramático Genésio de Andrade”, o “Grupo Teatral dos Remanescentes” e o “Núcleo Artístico Teatral”. Quanto à Escola de Música de Gazzi de Sá, ela era a única entidade que mantinha a atividade musical local. Foi em função de algumas dessas poucas associações que um cronista, nos idos da década, afirmou: "A nossa capital, embora que pequena e um tanto provinciana, já goza no entanto foros de civilização" (OS NÚCLEOS CULTURAIS DE NOSSA TERRA, 1931).

A despeito do ufanismo que ainda rondava os acontecimentos da Revolução de 30, o quadro da cultura pessoense, especialmente o relativo ao das artes plásticas, não era muito animador, conforme revela outro cronista do jornal oficial **A União**:

Parece que ao passar dos anos a Paraíba cai em lamentável marasmo no que diz respeito a coisas da arte. A época contemporânea desses espíritos marcou ainda com maior brilho o tempo em que a pintura entre nós foi um assunto precípua do nosso deleite estético. Aqui estiveram então, pintores célebres como Gutman Biche, Parreiras, Baltazar da Câmara e Virgílio Maurício. Visitou-nos também um paisagista aprimorado, o Sr. Voltaire d'Alva.

Nossos, tínhamos Amelinha Theorga, Frederico Falcão, Olívio Pinto, verdadeiras vocações artísticas cuja sensibilidade emotiva nos era revelada no jogo das cores, projeções e perspectivas de suas lindas telas. É que nesse tempo havia na Paraíba verdadeiros estimuladores da pintura. Carlos Dias Fernandes, Álvaro de Carvalho são nomes que não podemos esquecer. Elementos de prestígio oficial naquele tempo patrocinavam exposições de quadros de pintores nossos que nos deliciavam vez por outra com a revelação pictórica da sua sensibilidade. Hoje, entre nós quase não se fala em pintura. Apenas um ou outro jovem patricio tenta vencer o indiferentismo do meio em ensaios de experiência com exposições de caricaturas. Parece que desejam dessa arte tomar o pulso da sociedade e quedar-se depois decepcionados com o resultado. (GOMES, 1933. Não paginado).

Este texto do ensaísta Mário Gomes, publicado no aniversário da cidade, em 1933, define bem o tom de desalento, passada a euforiarelativa aos eventos imediatos da Revolução de 30, em relação ao movimento das artes plásticas na Paraíba. Já no final da década de 20, o fluxo do movimento de artes plásticas acontecido na Paraíba entre 1915 e 1926 começou a declinar e a apresentar sinais de exaustão. O interessante, neste documento da época, é a nítida caracterização de um período de expansão e de outro de refluxo vivido no estado em relação às artes plásticas.

Pode-se nesse fenômeno, apontar três fatores que confluíram e determinaram esse movimento pendular. O primeiro deles, de caráter eminentemente regional, diz respeito à ascensão da liderança de Epitácio Pessoa no comando do estado da Paraíba, seguido de sua eleição para o cargo de Presidente da República, o que trouxe grande fluxo de recursos para a Paraíba e uma bolha especulativa em relação à modernização da Capital e dos costumes locais. Os políticos do seu grupo tentaram reproduzir no Estado um gosto burguês mais próximo dos padrões da Capital Federal e distante do padrão provinciano de governos anteriores. Foi dessa época a promoção oficial do Salão Filipéia, em 1924, com a finalidade de fomentar a atividade das artes plásticas no Estado. A Revolução de 30 não apenas afastou essas lideranças, mas também o padrão cultural que elas pretendiam disseminar. As preocupações de natureza política e a corrida em busca de empregos e cargos na esfera federal e estadual suplantaram qualquer desejo de investimento cultural no estado.

O segundo fator, de caráter nacional, é uma constante na maioria dos estados brasileiros, nas três primeiras décadas do século XX, e diz respeito às políticas de incentivo à produção cultural regional como elemento de afirmação das oligarquias regionais da República Velha. Nas artes plásticas, isso será bem caracterizado pela descoberta e afirmação da paisagem local, na esmagadora maioria dos artistas brasileiros situados fora do eixo Rio–São Paulo e que buscavam implantar um campo artístico em seus próprios estados, do Rio Grande do Sul ao Ceará e Pará. O regionalismo é a marca dessa produção, a retomar as paisagens dos pampas, como em Libindo Ferras e Pedro Weingartner, no Rio Grande do Sul, nas marinhas de Valença, na Bahia, e de Raimundo Cela, no Ceará, ou nas paisagens da zona da Mata de Pernambuco com Telles Jr. e Valfrido Mauricéia. Pode-se, ainda, apontar o regionalismo modernista defendido por Gilberto Freyre em Pernambuco, nos anos 20, diferenciado do regionalismo acadêmico da geração anterior. Os novos artistas desse movimento regionalista, ligados a Freyre, foram Cícero Dias e Joaquim do Rego Monteiro em oposição à escola de paisagistas regionais inaugurada por Telles Jr.

A prosperidade trazida por ocasião da expansão econômica dos anos 20 e o crescimento urbano das principais capitais brasileiras permitiram a introdução, nessas urbes, de usos e costumes da Capital Federal que, por sua vez, buscavam reproduzir o padrão burguês das grandes metrópoles, inclusive o gosto laico por imagens pictóricas para decorar seus lares.

A expansão do mercado de arte, nas primeiras décadas do século, foi um fator decisivo para a diversificação do gosto e a eclosão de embates no campo artístico, com o surgimento do modernismo, em luta pela busca de legitimação no Recife, no Rio de Janeiro e em São Paulo. Essa abertura para o consumo de obras de arte entre as elites oligárquicas do Brasil estimulou também a vinda de vendedores ambulantes internacionais de quadros, buscando, nos mais longínquos rincões, como a Paraíba, novos mercados para suas mercadorias, como aconteceu em João Pessoa, com a mega-exposição de quadros europeus trazidos pelo *marchand* Paulo Forza, em 1919, onde foram ofertados até quadros do famoso pintor espanhol Zuluoga (BECHARA FILHO, 2001, p. 90).

Mas a crise de 1929 e a Revolução de 30 haveriam de desmanchar esse sonho das oligarquias regionais como um castelo de cartas. O gosto mais ou menos refinado de governadores como Góes Calmon, na Bahia, ou Camilo de Holanda, na Paraíba, seria substituído pelo despojamento um tanto quanto árido dos interventores que se seguiram à Revolução de 30. Essa mudança sinalizava, para a elite social, um novo redirecionamento

também em relação ao trato com as obras de arte. Além desses fatores, observou-se, na época, a entrada massiva da indústria cultural em escala mundial, com a introdução de um novo padrão visual baseado na banalização da imagem, o que viria a enfraquecer ainda mais os antigos padrões de fruição das artes plásticas pela burguesia liberal, além de seus usos e costumes tradicionais.

A desalentada narrativa de Mário Gomes, no seu artigo “A Pintura na Paraíba”, faz o cotejo entre essas duas realidades vividas no estado: a da euforia dos anos 20, com a visita de vários artistas; e a emergência de toda uma geração de jovens pintores locais, seguida da retração da produção artística, já nos idos dos anos 30, quando apenas alguns caricaturistas se arriscavam a expor. O texto é mais de perplexidade e nostalgia do que uma tentativa de compreender o que estava acontecendo naquele momento. Quando o articulista afirma, no entanto, que “hoje, entre nós quase não se fala em pintura” ele parece sugerir que o assunto é identificado como algo do passado, repentinamente arquivado pelo “indiferentismo” da sociedade local pós-30.

Mas, à primeira vista, algo torna confusa a possibilidade de entender o que estava se passando. Os grupos amadores de teatro sobreviveram nessa década, mesmo com as mudanças políticas e sociais vividas na Paraíba, mesmo com o surgimento do cinema falado introduzido no estado na primeira metade dos anos 30.

O teatro, a música e a literatura resistiram, a todas essas inovações, por que então só as artes plásticas sofreram essa retração a ponto de nenhum dos artistas dos anos 20 voltarem a expor durante mais de quinze anos?

5.3 O Movimento das Artes Plásticas na Paraíba: 1930-1945

Diante da repentina importância que a Paraíba reconquistou no âmbito nacional, depois da presença de Epiácio Pessoa na Presidência da República e após a Revolução de 30, alguns artistas de outros estados começaram a aportar à Capital paraibana, em busca de mercado, desde os anos 20. O caricaturista e decorador de residências pernambucano J. Miranda expôs nesta cidade em maio de 1932. Assim como o caricaturista paraibano Rubem

Diniz, ele vendia seus produtos artísticos em duas frentes: para as famílias mais abastadas, ao invés de quadros, ele oferecia a pintura decorativa para as paredes da casa, comércio que se expandiu desde o início do século XX, quando os papeis importados foram sendo substituídos por mão-de-obra local. Ainda na década de 30 esse hábito era muito usado, conforme atestam os artistas do grupo Santa Helena, em São Paulo, que sobreviviam, basicamente, dessa atividade. Ao mesmo tempo J. Miranda aproveitava a voga da caricatura que ganhou força logo após a Revolução e a entrada das classes médias urbanas na cena política. Apesar do apoio sempre presente da imprensa para esse tipo de evento, a recepção foi muito fria. A década começava com um refluxo de demanda para obras de arte, de acordo com o seguinte depoimento:

É pena que a sociedade conterrânea, no seu indiferentismo absoluto pelas coisas da arte, deixe às moscas a exposição do inteligente patricio. Mas o que há de se fazer? Em matéria de pintura nosso povo ainda se interessa todo ante as estampas litograficas, pavorosamente inexpressivas, das casas que negociam com as effigies dos mártires do cristianismo. (AS CARICATURAS DE J. MIRANDA, 1933, p. 8).

Como não havia galeria de arte em João Pessoa, a “Galeria Nobre” era um desses estabelecimentos que vendia, além de artigos religiosos, estampas, quadros e molduras (GALERIA NOBRE, 1936).

É perceptível, nesse comentário, a tensão existente, no âmbito do gosto da população local, entre a tradição devocional católica, ainda dominante no interior das casas, e o laicismo, dominante nos círculos minoritários da intelectualidade, quase sempre agregada à imprensa e que buscava substituir os antigos ícones domésticos por imagens mais identificadas com as transformações vividas naquele momento.

Mudar essas antigas imagens religiosas não era apenas uma questão estética, mas denotava uma aceitação, no interior da família brasileira, de uma modernidade laica, aberta à mudança, e, portanto, portadora de um sentido político de transformação se traduzir no plano imagético. Mas a Paraíba, estado brasileiro com o predomínio agrário, onde os costumes burgueses mal tinham sido adotados, foi surpreendida, como a maior parte do mundo, pela indústria cultural, que introduziu novo padrão cultural nos idos dos anos 30.

Conforme ressaltou Edgar Morin, que a partir desse período emergiu um novo tipo de imprensa, de rádio, e de cinema não mais segmentado em classes e níveis sociais, mas dirigido a todos. Nascida nos EUA, a indústria cultural, também chamada de cultura de

massas, direcionava-se ao público médio, visando atingir a todos os segmentos da sociedade. Esse fato corresponde à emergência da classe média e do setor terciário nas economias centrais. Essa cultura tinha caráter homogeneizante e cosmopolita, relativizando as culturas nacionais e regionais sem, no entanto, negá-las, mas as incorporando através do sincretismo e do ecletismo. Fundada na ética hedonista, centrada no lazer, ela tornava irrelevante o culto à arte tradicional como objeto de culto estético (MORIN, 1967). A retração no hábito de cultivar exposições de artes plásticas, e mostras populares de caricaturas não pode ser entendida, portanto, apenas em função da crise financeira das elites e da emergência das classes médias urbanas. A tímida iniciativa das oligarquias regionais de incentivar uma produção regional foi atropelada não apenas pela centralização do Estado brasileiro pós-Revolução de 30, como também pela centralização da indústria cultural internacional que, cada vez mais, penetrava nos mais distantes rincões. Se, na Bahia, o parco investimento das elites locais, nas últimas décadas do século XIX e nas primeiras do século XX, no setor das artes plásticas, propiciou uma cultura de resistência regional de feição arcaizante e conservadora, ainda que singular e expressiva, na Paraíba a retração foi quase total por força dos novos hábitos introduzidos pela indústria cultural e pela ausência de um esboço mínimo de campo artístico, minimamente consolidado.

Em um artigo publicado no jornal **A Tarde** de 1942, Antonio Osmar Gomes fez coro aos folcloristas que se multiplicaram por essa época defendendo o registro dos aspectos regionais que viam de desaparecimento diante da emergência do Rádio e o Cinema que tendiam à uniformização ou, melhor, a centralizar em si tudo quanto estivesse ao alcance de seus imponderáveis efeitos (GOMES, 1942). Na ocasião, ele defendeu, a título de resistência, a preservação do patrimônio imaterial dos valores tradicionalistas que deveriam ser preservados ao lado das tradições populares. O autor advogava a defesa das identidades das etnias dominadas, lado a lado das elites tradicionais, em prol de valores comuns da nacionalidade.

Vnedo sua base social de apoio ameaçada, as elites passaram a valorizar a cultura subalterna, antes objeto de escárnio. Sem essa mudança de enfoque, diante da crise gerada pelo impacto da nova visualidade trazida pela indústria cultural, afora as mudanças políticas, será difícil entender a grande valorização da cultura popular nos círculos das elites nordestinas, notadamente da elite baiana e da pernambucana. A Paraíba seguiu caminho distinto, pois o comando do Estado foi repassado para uma das famílias oligárquicas que não se sentia ameaçada, em sua base, pela nova ordem. Nem havia na Paraíba uma preocupação

de preservação da cultura popular, pois a urbanização era incipiente e o controle das oligarquias sobre a Capital era total, ao contrário do que ocorria em Recife e Salvador. A busca, através da cultura, de um denominador comum com as classes populares subalternas, pelas elites na Bahia e em Pernambuco, inexistia na Paraíba nos anos 40. Nem havia tampouco o cuidado de manter a produção artística local como signo de identidade regional. Afinal, o oligarca que monitorava de longe a política local, não era um escritor e, portanto, o emblema cultural maior do próprio Estado? A valorização das etnias subalternas na história brasileira e tão presentes nas preocupações de Gilberto Freyre, em Pernambuco e de Câmara Cascudo, no Rio Grande do Norte, inexistem na intelectualidade paraibana. Quanto à presença dos negros na Paraíba, o médico e desenhista Arnaldo Tavares se adiantou em falar ao sociólogo Roger Bastide, quando esse visitou o estado, em 1943, que ela se reduzia a alguns resquícios de quilombos, para concluir, seguindo a ótica da teoria do branqueamento: Por aí devemos ficar tranqüilos. “Nós não somos tão negros como eles pensam... Seremos, contudo, uma raça tipicamente sul-americana, com a lembrança muito fugaz do negro...” (TAVARES, 1943, p. 5).

O início dos anos 30 viu surgir uma voga artística comum a João Pessoa e Salvador e que, certamente, era um fenômeno presente em outros estados. Proliferaram, por essa época, as exposições de caricaturas, já populares, desde a primeira década do século e de importância graças aos movimentos sociais urbanos de classe média; mas, logo após a Revolução de 30, esse gênero declinou, gradativamente, com o início da Grande Guerra. A importância social desse movimento artístico que tinha à frente jornalistas e trabalhadores da imprensa ainda necessita de um estudo à parte, para avaliar a sua significação nesse período de declínio da arte acadêmica e início da consolidação do modernismo no Brasil, até mesmo para permitir uma melhor compreensão de artistas modernos como Di Cavalcanti e Lula Cardoso Ayres, que começaram seus trabalhos pela arte da caricatura.

Em geral, artistas espontâneos ligados ao jornalismo buscavam acompanhar, através de imagens, o ritmo introduzido pelas novas mídias. O trabalho desses artistas, no entanto se distanciava da caricatura do século XIX, exercida até mesmo por personagens ilustres da Academia, como Pedro Américo; era menos realista, desprovido de detalhes e mais próximo do despojamento do desenho moderno. O caráter descompromissado do gênero e a sua proximidade com a modernidade abriam espaço para ousadias impensáveis nos códigos tradicionais das artes visuais.

Essas mostras tinham sempre um grande fluxo de visitantes pela atualidade de seus motivos e pelo imediatismo e interatividade subjacente aos seus trabalhos expostos, uma vez que boa parte dessas obras era realizada ao natural, durante a mostra. O artista amazonense Cláudio Damasceno, em visita à Paraíba, em 1939, realizou uma seção de demonstração num dos salões do Paraíba Palace Hotel, local onde, mais tarde, ocorreria uma mostra. Era uma boa estratégia essa de envolver uma clientela potencial para os trabalhos do evento (A PRÓXIMA EXPOSIÇÃO... 1939).

Os caricaturistas dessa época tinham como carro-chefe, para atrair o público, as charges dos políticos locais e, com isso, visavam a atingir a clientela da sociedade que, ao se permitir ser retratada ao lado das autoridades, com elas mostravam-se identificadas.

Esse padrão na montagem das exposições dos caricaturistas já estava presente desde as primeiras mostras realizadas na Capital paraibana em 1915, mas ganhava, no início da década de 30, um perfil diferenciado diante da mudança no quadro político e da crise do sistema oligárquico agrário-exportador. Se, antes, eram, sobretudo, as autoridades e membros das famílias oligárquicas as retratadas, agora também eram representados os trabalhadores do comércio, funcionários públicos, jornalistas e profissionais liberais do setor terciário. Ser retratado denotava importância social; isso ficava visível quando membros das oligarquias faziam questão de expor em vitrines seus retratos pintados a óleo, no início do século por artistas paraibanos: Genésio de Andrade, Frederico Falcão e Olívio Pinto, ou mesmo por artistas em visita, como o pernambucano Baltazar da Câmara (BECHARA FILHO, 2001). Mas a grande voga da caricatura, nessa época, não foi um fenômeno isolado; ela acompanhou a proliferação dos ateliês de fotografia e de fotógrafos ambulantes, em busca de instantâneos dos transeuntes das ruas. A classe média urbana queria se fazer mostrar como agente atuante, e não mais ator passivo dos acontecimentos políticos e sociais; ela queria mostrar a sua própria face através da fotografia ou da caricatura.

Outra característica desses caricaturistas era a sua mobilidade, graças ao contato que estabeleciam com as empresas de jornais de estados da região e, em razão disso, costumavam circular pelas capitais vizinhas.

Alguns deles expunham acompanhados de outro artista, como fez o paraibano Rubem Diniz, ao lado do pernambucano Rodriguez Filho, em 1933, seu contato no Recife (NOTAS DE ARTE, 1933).

Além de Damasceno (AM) (1939), J. Miranda (PE) (1932), Rodrigues Filho_(PE) (1933), Fausto Silveira (PE) (1932) Lauria (AL) (1932), a Paraíba também teve a visita do famoso caricaturista baiano Manoel Paraguassu, em 1932, cuja exposição se realizou no Paraíba Palace Hotel.

Quanto ao paraibano Rubem Diniz, sua atividade artística começou no final dos anos 20, mas seu trabalho só ganhou grande divulgação na década seguinte, quando teve de enfrentar, sozinho, o desafio de manter na Paraíba um espaço mínimo de atuação para as artes plásticas, face à retirada da geração anterior de cena, dedicada a outros afazeres profissionais. Como caricaturista, ele buscava interagir, o máximo possível, com os acontecimentos da vida pública local, tendo escolhido a data do aniversário da Revolução de 30, o 4 de outubro, em 1931, para abrir sua mostra com trabalhos retratando os principais líderes do movimento, além de algumas “telas de fantasia”. A exposição teve grande frequência de público e sucesso de vendas, quase todos os trabalhos foram adquiridos (EXPOSIÇÃO DE RUBEM DINIZ, 1931).



Fig. 27. Rubem Diniz. Foto.



Fig. 28. Rubem Diniz.

É importante constatar que o artista, ao pôr lado a lado paisagens de fantasia e caricaturas de personalidades da atualidade política, tentava atingir, simultaneamente, dois segmentos de público consumidor, as elites tradicionais, habituadas desde a década de 20, a consumir pequenas telas para decorar o interior de suas residências, e a classe média

emergente, até então consumidora de oleogravuras e então convidada a comprar imagens de ícones políticos de grande apelo popular e numa linguagem mais acessível. Possuir uma dessas imagens em casa era, de alguma forma, compartilhar do momento político da época, posicionando-se ao lado do grupo hegemônico que acabara de ocupar o poder. Esses trabalhos serviam, também, eventualmente, como moeda de troca para pequenos favores, ou para complementar as lisonjas dirigidas em forma de oferenda aos políticos, na busca de empregos.

Rubem Diniz chegou a trabalhar em Natal, por dois anos; lá obteve relativo sucesso antes de partir definitivamente para o Rio de Janeiro, não tendo mais atuado na Paraíba. Ele fazia parte de uma geração de artistas espontâneos, sem passagem por qualquer adestramento técnico sistemático. Esse, inclusive, era o perfil dos artistas da Paraíba cuja atividade era vista não raro como uma excentricidade por uma sociedade de forte base rural. Rubem fez exposições em 1930, em 1931, uma, inclusive, em Alagoa Grande, patrocinada pelo prefeito local, e ainda, em 1933 e 1936. Depois disso não há mais registro de sua atividade artística na Paraíba, tendo provavelmente ido para o Rio de Janeiro.

A caricatura na Paraíba teve seu primeiro momento de destaque, afora os trabalhos de Pedro Américo e Aurélio de Figueiredo, no Rio de Janeiro, com Hernani Sá, que atuou no início dos anos 20 e cuja morte precoce interrompeu seu trabalho. Rubem Diniz é o nome que o sucede no final dessa década, atuando diretamente no jornalismo (BECHARA FILHO, 2001). Com o início da ditadura do Estado Novo, a caricatura entrou em declínio e só seria retomada na Paraíba pelo artista baiano Antonio Fonseca, em 1942, numa exposição de cunho político anti-Eixo ocorrida em várias capitais. A mostra constava de caricaturas dos principais líderes políticos dos países do Eixo (UMA EXPOSIÇÃO ANTI-EIXISTA, 1942).

Todos os artistas que expuseram e fizeram o movimento artístico nos anos 20, como Olívio Pinto, João Pinto Serrano, Frederico Falcão e Amelinha Theorga desistiram de expor comercialmente até 1946. Desse grupo os três primeiros se dedicaram à fotografia e abriram ateliês em algumas das principais ruas da cidade. A década de 30 é um momento de expansão do mercado fotográfico em todo mundo, com o aperfeiçoamento das máquinas e o barateamento de custos. Isso possibilita uma maior oferta e, ao mesmo tempo, uma maior demanda. No lugar da única fotografia registrando o casamento, agora era possível adquirir um álbum inteiro, com o registro de vários aspectos do evento e dos convidados à festa. Os principais momentos da vida social passaram a ser registrados em detalhes, como a primeira comunhão, a formatura, o batizado e as bodas de ouro. Os estabelecimentos industriais e comerciais pediam álbuns das empresas, e os governos procuraram documentar em álbuns

suas principais realizações. O que era antes uma fotografia única e isolada, para registro de um evento significativo, passava a ser dezenas, numa busca incessante da fotografia de acompanhar o ritmo sincopado do cinema. Esse fenômeno já acontecia nos anos 20, mas foi na década de 30 que ele se generalizou, pela queda no custo de produção de imagens, em função da produção em massa dos insumos em escala mundial; que tornava seus preços mais acessíveis.

Olívio Pinto, o mais atuante artista dos anos 20, apresentou-se como fotógrafo à Rua Duque de Caxias, nº 576, com ampliações em sépia, pastel e carvão dos retratos de Antenor Navarro, Odon Bezerra, José Américo e Epitácio Pessoa. Tratava-se de retratos de pessoas de destaque da Revolução de 30 ou a ela ligada, com grande prestígio no meio local. É interessante notar o apelo de técnicas de pintura mescladas ao retrato. Essa tradição, que ainda guardava um resquício de reconhecimento pelo retrato tradicional de pintura, amplamente utilizado no século XIX, sobreviveu com força, ainda em plena década de 30 do século XX, pela mão dos fotógrafos locais, os quais começavam a substituir, pouco a pouco, a mão de obra dos profissionais estrangeiros ou de outros estados, com controle do mercado de fotografia local.

A arte na Paraíba, nos anos 30 e 40 do século passado, sobreviveu de iniciativas escassas de artistas populares sem nenhuma preparação acadêmica ou informação cultural sobre a arte realizada em sua época. Esse foi o caso do artista-artesão Miguel Guilherme, nascido em Sumé, a 15 de agosto de 1902, filho também de artesãos.

Sua atuação se intensificou a partir dos anos 30, quando surgiram as primeiras encomendas para pintar forros nos tetos de igrejas, como a matriz de Monteiro, em 1932, e depois o teto da matriz de Campina Grande, dedicada a N.Sa. da Conceição. Em 1935, executou ainda as pinturas da Capela de São Sebastião, na Fazenda Feijó, em Sumé. Em 1940, construiu seu ateliê na cidade, onde atendia a encomendas devocionais (MIGUEL GUILHERME, 1984). Na Capital paraibana João Pinto Serrano, artista atuante desde os anos 20, recebeu encomendas de pintura religiosa para a Igreja de Lourdes e a Catedral de N.Sa. das Neves. Ele dividia seu tempo entre essas encomendas artesanais e seu ateliê fotográfico. O estreito espaço que os artistas da geração de 20 haviam conquistado para o consumo de obras de arte junto aos particulares tendeu a desaparecer com a multiplicação de estúdios de fotografias, por essa época. O baixo poder aquisitivo da população e o limitado capital cultural das elites locais, numa época na qual a política dominava todas as discussões sociais

e a indústria cultural avançava, deixava muito pouco espaço para a continuidade da experiência ocorrida nos anos 20.



Fig. 29. Miguel Guilherme – auto-retrato, 1940.

A pintura na Paraíba havia regredido á condição de simples artesanato decorativo, como já havia ocorrido durante o século XIX. Sem ter havido investimentos em escolas de arte, ou bolsas de estudos para as vocações promissoras, como acontecia em alguns estados brasileiros que enviavam seus artistas para estudar no exterior ou no Rio de Janeiro, os artistas nascidos na Paraíba eram todos autodidatas, desde Genésio de Andrade, na virada do século XIX para o XX, até a geração dos anos 20.

Sem poder competir com artistas de melhor nível técnico oriundos de outros estados e aportados, de vez em quando, à Capital paraibana, refratários às poéticas modernas e com um público diminuto interessado na aquisição de obras de arte, vivendo a avassaladora entrada da indústria cultural a varrer as antigas expectativas em relação à arte tradicional e, sobretudo, pressionados pela necessidade de sobrevivência profissional, boa parte dos poucos artistas locais migraram para a fotografia, tendência já presente em escala mundial, entre muitos artistas plásticos.

5.4 Artistas e Críticos da Diáspora

Durante muito tempo, a história da arte na Paraíba, como, de resto, em muitos estados brasileiros, era marcada pela diáspora de suas jovens vocações. Foi assim na segunda metade do século XIX, com Pedro Américo e Aurélio de Figueiredo, e continuou sendo até o final dos anos 50 do século XX, pela ausência de qualquer investimento no setor das artes plásticas, no estado. Nem mesmo a prática de bolsas de estudo, comum em vários estados brasileiros onde não havia escolas de arte, desapareceu no século XX. A única bolsa dada, em 1943, ao jovem Sady Casimiro, por ocasião de um concurso em homenagem ao centenário de Pedro Américo, tinha a pretensão anacrônica de promover a repetição do fenômeno do pintor de Areia. No mais, foram em vão as tentativas para que artistas da década de 20, como Olívio Pinto e Amelinha Teorga, conseguissem uma bolsa para estudar, ao menos, no Rio de Janeiro (BECHARA FILHO, 2001). Não havia na Paraíba, nem em Recife, Salvador, Curitiba ou Porto Alegre condições mínimas para o artista local tentar uma vida artística fora da Capital Federal. Foi por isso que o jovem pessoense Tomás Santa Rosa buscou o caminho do Rio de Janeiro, abdicando de sua confortável carreira no Banco do Brasil para dedicar-se às artes plásticas.

Santa Rosa, apesar de guardar em sua obra uma proximidade temática com a Paraíba, seja em seus quadros, retratando pescadores, ou em outras cenas que evocavam tipos populares, não retornou ao estado, nem procurou manter com a Capital paraibana, sua cidade natal, qualquer vínculo que pudesse renovar a arte local, como tentou fazer, no início do Século XX o artista Aurélio de Figueiredo (BECHARA FILHO, 2001). A intimidade de Santa Rosa com o grupo de artistas modernos brasileiros do eixo Rio-São Paulo era muito grande. Já em 1933, esteve ao lado de Jorge Amado, mantendo contato, em São Paulo, com o Clube de Arte Moderna (CAM). Santa Rosa e Amado se hospedaram na casa de Tarsila de Amaral; os dois artistas se tornaram intermediários entre os artistas do Rio e os de São Paulo, para os salões do CAM.

Mas, ao contrário de Jorge Amado, que teve papel decisivo na divulgação da arte moderna na Bahia, Santa Rosa se afastou completamente da vida cultural paraibana local e, assim como os demais artistas da diáspora da Paraíba, restringiu-se a desenvolver apenas seus

projetos pessoais na Capital da República. O grupo paraibano do Rio era muito influente na área artística e abrigava artistas que mantinham entre si laços de amizade, a exemplo do próprio Santa Rosa e do escritor e crítico José Lins do Rego, com quem o pintor morou logo que chegou, do crítico Rubem Navarra, do ministro José Américo de Almeida, do empresário e jornalista Assis Chateaubriand, que apoiou a arte moderna desde a primeira hora, do procurador da República Adhemar Vidal, do crítico Simeão Leal e do usineiro Odilon Ribeiro Coutinho.

Se José Lins tinha estreitos laços de amizade com José Américo, Simeão Leal chegava a ter com ele laços de parentesco (CAMARGO, 1984). José Lins do Rego, por sua vez, mantinha íntimo contato com o pintor Cícero Dias, no Rio de Janeiro, amizade que soube cultivar, ao lado de Gilberto Freyre, ainda no Recife. O autor de **Menino de Engenho** escreveu alguns artigos sobre arte moderna publicados no jornal **A União** de João Pessoa. Seu contato com as artes plásticas se deu bem cedo, no Recife, quando ainda era redator-chefe de um jornal local. Foi ele quem abriu o primeiro espaço para o pintor Lula Cardoso Ayres publicar o seu trabalho inaugural de caricatura na imprensa, em 1922 (VALLADARES, 1979). A maioria desses paraibanos, com exceção de José Américo, havia produzido críticas de artes plásticas e mantinha íntima relação com o meio artístico do eixo Rio-São Paulo, desde a década de 30 até o final dos anos 50. Santa Rosa teve vários de seus artigos publicados no jornal **A União**, órgão oficial do Estado da Paraíba, assim como José Lins do Rego. O primeiro participou dos júris de seis salões nacionais, no período de 1940 a 1950, além de ter participado das duas primeiras bienais de São Paulo. José Américo chegou a ser acionado pelos artistas do Grupo Bernadelli do Rio de Janeiro, para impedir seu desalojamento dos porões da Escola de Belas-Artes, o que daria ao célebre político trânsito fácil junto a esse importante grupo de renovação da arte brasileira (PAULA, 1990). O ministro foi pessoalmente à sede duas vezes, para impedir a expulsão do grupo. Os artistas, em retribuição, doaram os desenhos que estavam fazendo na ocasião, e José Américo logo os emoldurou para decorar as paredes do seu gabinete (MORAIS, 1982).

Da atividade crítica permanente na imprensa carioca, vale destacar as colunas de Rubem Navarra “Movimento Artístico”, no **Diário de Notícias**, além de escritos seus no Suplemento Literário do jornal **A Manhã** (GRINBERG, 1996). Rubem Navarra, cujo nome verdadeiro era Rubem de Agra Saldanha (1917-1955), chegou ao Rio de Janeiro na década de 40 e foi levado para a crítica de arte por incentivo do casal Arpad Szènes e Maria Helena Vieira. Sua atuação na imprensa carioca foi muito intensa, com artigos publicados na **Revista**

do Brasil, Revista do Rio, na Revista Acadêmica, na Revista Sombra, na Revista Leitura e nos jornais **O Jornal, Correio da Manhã e A Tarde** de Salvador. Era um dos nomes mais respeitados da crítica brasileira nos anos 40.

Para que se possa avaliar a importância dessa geração de paraibanos ilustres em postos-chaves na Capital da República e sua grande influência junto ao poder ou ao lado da opinião pública e entre os artistas, basta lembrar que a fundação da Associação Brasileira de Críticos de Arte se deu no gabinete de Simeão Leal, em 1949, pois ele exercia importante cargo na área cultural do Ministério da Educação. Simeão foi indicado em 1950, como representante brasileiro na Bienal de Veneza, encarregado de organizar a Seção Brasileira da Sociedade Internacional de Críticos de Arte; foi delegado do Brasil nas conferências da UNESCO, em Paris, no ano de 1951. Outro intelectual com grande penetração nos meios artísticos modernos do Rio de Janeiro foi o usineiro Odilon Ribeiro Coutinho, possuidor de uma rica coleção de obras de arte dos principais artistas modernos brasileiros. Ele chegou a encomendar a Portinari, em 1950, um painel sobre a Coluna Prestes (BALBI, 2003). Apesar disso, nenhuma ação de Odilon se fez presente no sentido de, ao menos, exibir seu acervo para o público paraibano uma única vez. A intimidade desse grupo de paraibanos com os modernistas no Rio de Janeiro deu-se desde o início dos anos 30, quando, em decorrência da Revolução de 30 e de surgimento de novas oportunidades na Capital Federal, ocorreu uma grande diáspora.

No Café Simpatia, entre 1930 e 1932, confluência das ruas Miguel Couto e do Rosário com a Avenida Rio Branco encontrava-se, durante as tardes, a nata da intelectualidade do Rio como Murilo Mendes, Cícero Dias, Manuel Bandeira, Sérgio Buarque de Holanda, Rodrigo de Mello Franco, além do paraibano Ademar Vidal, que havia apoiado os artistas paraibanos nos anos 20 (BASTOS, 1993). No bar Vermelhinho, situado em frente à ABI, circulava, na década seguinte, boa parte da intelectualidade brasileira, desde poetas, a exemplo de Drummond, músicos, como Villa-Lobos, e inúmeros artistas plásticos e críticos; entre esses últimos, Simeão Leal, segundo depoimento do pintor Inimá de Paula (GRINBERG, 1996).

Nenhum estado da federação dispunha, afora Pernambuco e São Paulo, de um trânsito tão íntimo com a geração de artistas plásticos modernos do eixo Rio-São Paulo como esse grupo de artistas, críticos e escritores paraibanos unidos entre si por laços cordiais de amizade, respeito e admiração.

Mas, apesar de todo esse capital cultural acumulado pela elite paraibana da década de 30 até meados dos anos 50, nada foi feito para que os benefícios da renovação cultural ocorrida no Rio de Janeiro pudessem contribuir para recuperar e incentivar as tímidas iniciativas locais no âmbito das artes em geral e, principalmente, das artes plásticas. Nenhuma exposição foi trazida à Paraíba, nem mesmo de desenho ou aquarela. O que essas ilustres personalidades acumularam de prestígio e influência na Capital Federal, guardavam para si ou, no máximo, para eventuais amigos, mas sem nenhum retorno ou socialização para o seu estado de origem, malgrado a retórica nostálgica e regionalista, a partir da qual eles se projetaram nacionalmente. Como se verá esse individualismo, que talvez era a marca distintiva da cultura do estado, como bem sugerem os versos amargos de Augusto dos Anjos, contrastava com a generosidade comunitária dos projetos culturais da Bahia, desde a década de 30 e, principalmente, a partir da redemocratização de 1946.

Sobrava apenas a nostalgia bucólica e telúrica, como nessa confissão feita a Cícero Dias por José Lins do Rego: “Muito mais desterrado sou eu, meu querido Cícero, aqui nessa baía da Lagoa Rodrigo de Freitas, muito mais longe estou de nossas terras de massapê, meu grande Cícero” (REGO, 1943).

Mas, ao ser indagado se gostaria de voltar à sua terra, José Lins respondeu suspirando:

Querer quero. Mas infelizmente, não posso. Adoro o Nordeste, amo imensamente a Paraíba. Mas agora já me é impossível abandonar o Rio de Janeiro. Aqui já me aclimatei, aqui tenho os meus afazeres, minhas filhas, foram criadas aqui. Mas apesar de tudo, a saudade da Paraíba me acompanhará sempre (ROMANCE, ESPORTE, VIDA, 1946, p. 9 -13)

Santa Rosa, José Lins, Adhemar Vidal e Simeão Leal possuíam, inclusive, pequenas coleções de obras de arte modernistas nunca mostradas ao público paraibano, como fez, na Bahia, Jorge Amado, no final dos anos 40.

Em 1948, Santa Rosa afirmou, num artigo de sua coluna Letras e Artes, que o ambiente artístico brasileiro se concentrava na Capital Federal e em São Paulo, centros aos quais as atividades culturais ficavam restritas.

Para a numerosa população da província, a formação do gosto artístico, nas condições em que vive é quase impossível... Exposições de pintura, de escultura, de objetos de arte, de livros, revistas ilustradas estrangeiras,

veículos essenciais de informação, fontes de conhecimento imediato, chegam-lhe acidentalmente, ou nunca chegam.

O que se pensa sobre arte, na província, sujeito às condições do ambiente, sofre geralmente um considerável recuo de tempo.

... O lado técnico, então, absolutamente sem rumo, eivado de noções erradas, se encontra num estado de semiprimitivismo, pior ainda que uma absoluta ignorância.

Esse é o panorama da vasta província abandonada e povoada de idealistas sacrificados (BARSANTE, 1982, p. 158).

Segundo ele, a maioria dos artistas espalhados pelo país não participava do Salão Nacional; assim, a iniciativa federal beneficiava pouquíssimos artistas. Santa Rosa aponta como uma das soluções para superar as dificuldades continentais do país a edição de uma revista de arte que pusesse em conexão as várias regiões com a Capital Federal.

Apesar das idas e vindas dos interventores Argemiro de Figueiredo e Rui Carneiro, nenhuma ponte foi feita entre o governo e os notáveis intelectuais e artistas paraibanos. A Paraíba era apenas a terra da saudade evocada por imagens idealizadas de Santa Rosa, em sua luta para conseguir uma vaga de senador, como fez Chateaubriand; esta terra era um reduto vigiado de longe por José Américo, um registro de história familiar, para José Lins ou, simplesmente, um lugar de veraneio, para Simeão Leal, frequentador assíduo da praia de Tambaú.



Fig. 30. Santa Rosa, Tomás. Chafariz da Paraíba, [19--]



Fig. 31. Santa Rosa, Tomás. Pescadores da Paraíba, 1951.

No quadro “Chafariz da Paraíba”, Santa Rosa mistura imagens estereotipadas das baianas, com uma paisagem que sugere o Jardim Botânico do Rio, um chafariz mineiro e uma alusão a uma imagem idealizada da Paraíba. Tal mistura se justificava em função de sua busca, nem sempre bem sucedida, de uma síntese da brasilidade. A Paraíba, no entanto, era apenas uma referência distante que ficou para trás.

5.5 As Exposições

Em geral, os artistas anunciavam com antecedência sua exposição na imprensa local, depois de visitar pessoalmente a redação dos jornais. Antes da abertura da mostra, alguns deles exibiam seus trabalhos em casas comerciais, nas vitrines das ruas mais frequentadas pelo público burguês, virtual comprador dos seus trabalhos. Assim procedeu o caricaturista e paisagista Rubem Diniz, ao expor um de seus trabalhos na vitrine da casa A Imperial, em 1930 (EXPOSIÇÃO DE ARTE, 1930). Às vezes, alguns artistas faziam um *vernissage* especial para os jornalistas, horas antes da exposição ser aberta.

Era também costume, por ocasião da vinda de artista de outros estados ou países, sua visita ao governador do Estado. Essa tradição na Paraíba já era conhecida desde 1915, quando

começaram a aparecer os primeiros artistas expositores. Assim, o alagoano F. Lauria, que atuava no Recife, antes de abrir sua exposição, fez uma visita ao interventor Gratuliano Brito (SERÁ INAUGURADA HOJE..., 1932).

Como este artista, outros produtores de arte tinham uma estratégia comercial exclusiva dirigida ao emergente público feminino. Lauria, logo após encerrar a sua exposição, abriu outra dedicada apenas a esse segmento de público (LAURIA..., 1932). Na busca de ampliar a clientela, alguns caricaturistas, tanto na Paraíba como na Bahia, realizaram mostras no interior do estado.

Se as aberturas das exposições ainda não eram acompanhadas de coquetéis, seguindo exemplo do padrão nacional e até mesmo internacional adotado até os anos 50 (KAHNWILER, 1989), elas contavam quase sempre com a presença de um orador convidado, cuja fala era seguida da dos artistas.

Mesmo não sendo garantia de vendas, as exposições representavam um espaço de afirmação, no plano social, desses artistas, quase sempre oriundos do operariado ou da classe média. Elas eram quase sempre prestigiadas pelas autoridades locais, como o representante do governo do Estado, do prefeito e chefe de polícia, além de jornalistas e outras pessoas de distinção social. Numa época em que o peso do estado ganhava em importância, a presença das autoridades ou de seus representantes dava ao evento uma legitimidade que abria possibilidades de comercialização das obras.

Um costume muito comum nas aberturas das exposições de artes plásticas, nas três primeiras décadas do século passado, era a presença da banda da polícia militar postada na entrada do evento, anunciando a chegada de cada um dos visitantes. Ela dava tom solene à mostra, ainda pouco divulgada no meio local, e chamava o público, integrando-o ao repertório das solenidades de prestígio social.

Eram dois os pontos de maior convergência das exposições de artes plásticas no período de 1930 a 1945: o Clube dos Diários, já bem freqüentado nos anos 20 e o Parahyba Palace Hotel, local de grande acesso ao público, por se situar lado do Ponto de Cem-Réis, lugar de concentração de todos os debates da cidade. Algumas das mostras também ocorreram no Pavilhão do Chá, espaço semi-aberto também de grande fluxo de público em função do bar a ele agregado; na Livraria Moderna, que ficava na Rua Duque de Caxias, nº 470, onde eram vendidos artigos de pintura e desenho (LIVRARIA MODERNA, 1936); no *hall* do Cine Rex; e, ainda, na Escola Normal, quando se exigia mais espaço expositivo e seleção de público.



Fig. 32. Paraíba Palace Hotel. Antiga entrada.

João Pessoa, ao contrário de Salvador, onde havia uma rica burguesia comercial e agrária habituada a adquirir obras de arte, principalmente a partir dos anos 20, tinha uma população marcadamente composta de funcionários públicos e formada, em grande parte, por famílias migrantes em declínio econômico com a decadência dos engenhos de açúcar. A elite econômica de perfil rural tinha baixo capital cultural devido à falta de instituições, como escolas de ensino superior e demais entidades voltadas à cultura. Ademais, a cidade encontrava-se isolada e distante dos grandes centros, sendo sua vida cotidiana uma extensão da vida rural. Esta pequena elite econômica, ligada, principalmente, ao comércio e aos bens de serviço, buscava primeiramente outros símbolos de distinção, como o automóvel, o rádio, eletrodomésticos, telefone e, mesmo, propriedades rurais e casas de veraneio. Os objetos de luxo estavam restritos aos bens de consumo mais ostensivos, como jóias, vestimentas ou, então, o mobiliário. Obras de arte eram vistas quase sempre como um adorno supérfluo. O escritor Horácio de Almeida, um dos poucos colecionadores de obras de arte da época, notadamente de antiguidades, assim descreve o interior das casas em João Pessoa:

Os salões particulares pelo que temos visto são limpos de quadros a óleo e os que são quase todos de valor duvidoso, menos um de Portinari que José Simeão aportou com ele à terra, adquirida não se sabe como.

(...) Na Paraíba poucas são as coleções particulares e é pena que os homens de gosto por estas bandas sejam em número reduzido e não disponham de maiores recursos (ALMEIDA, 1942, p. 4).

Diante dessa situação, poucos se dispunham a enfrentar os riscos de uma atividade artística profissional. Os insumos eram caros e a expectativa de retorno não era garantida. Não havia nenhuma escola de arte onde os artistas pudessem se aperfeiçoar e, com isso, ganhar legitimidade junto à sociedade local, como acontecia em Salvador, Porto Alegre e Recife. Afora isso, o poder aquisitivo de uma comunidade composta, majoritariamente de funcionários públicos era baixo. Por essa razão, até mesmo a maioria dos artistas de fora preferia produzir aquarelas de baixo custo e que podiam ser vendidas por preços inferiores aos dos quadros a óleo, pintados com caras tintas importadas.

Mesmo assim, com a Revolução de 30, o nome da Paraíba conseguiu atrair alguns artistas aventureiros com expectativa de algum lucro. A maioria deles era caricaturista que representavam algumas paisagens decorativas, bem ao gosto da classe média e compatível com o seu poder aquisitivo. João Pessoa chegou a despertar a atenção de grupos de artistas modernos de Pernambuco, como Augusto Rodrigues, Percy Lau, Helio Feijó e Elezier Xavier. Nos anos 30, a estrada João Pessoa-Recife, apesar de precária e de chão batido, garantia a comunicação entre as duas capitais por terra. Mesmo todas as exposições tendo sido anunciadas na imprensa, só se encontra registro, dentre os artistas pernambucanos, da exposição de Elezier Xavier, no Paraíba Palace Hotel, em 1936, com quarenta quadros, entre retratos, paisagens pernambucanas e estudos. Os trabalhos desse artista são de perfil expressionista, abordando drama social dos retirantes.

Diferente da exposição do acadêmico gaúcho Miguel de Barros, em 1935, mais voltado para o público de elite, a exposição de Elezier, recebeu a visita de numerosas pessoas de todas as classes sociais. O lugar onde foi realizada já sinalizava a possibilidade de um maior contato com o público, em função de sua localização, na confluência principal da cidade. Quanto a Helio Feijó e Percy Lau, eles tiveram seus trabalhos divulgados na revista **Ilustração**, periódico paraibano da época (EXPOSIÇÃO HÉLIO FEIJÓ-PERCY LAU, 1936).

De estados mais distantes, vieram ainda, à Paraíba, afora os caricaturistas, o já citado Miguel de Barros, em 1935, o italiano Alfredo Norfini, em 1933, o baiano Plínio de Almeida, em 1936. Além disso, foi organizada uma mostra de arte húngara em 1940, trazida pelo Sr. Nicolau Rotman.

Miguel de Barros teve um destaque social mais significativo; as suas exposições contaram com a presença do interventor Rui Carneiro, nas duas oportunidades em que visitou a Paraíba.



Fig. 33. Miguel de Barros. Foto

A primeira delas se deu em 1935, no Salão Nobre da Escola Normal, onde se realizavam muitos concertos da Sociedade Cultura Musical. Era um espaço de elite situado no mais suntuoso dos edifícios da Capital paraibana e construído na década de 20. O evento teve um caráter mais solene, pois o *vernissage* ocorreu à noite, às vinte horas, e não como a maioria das mostras realizadas, no período da tarde. O artista tinha um trabalho de fatura impressionista e formação acadêmica; alguns de seus temas eram de alusão nacional, como o retrato de Zumbi dos Palmares, destacado e reproduzido pela imprensa. A mostra, muito visitada, teve um “público seleta” e de “grande entusiasmo em nossas rodas artísticas, sendo mesmo, tida como um verdadeiro acontecimento a registrar em nossa vida cultural e mundana”. Alguns quadros foram vendidos e o pintor prometeu trazer, até o final da mostra,

quadros novos feitos a partir da paisagem paraibana (NOTAS DE ARTE, 1935). Miguel de Barros, pintor gaúcho radicado em São Paulo, onde abriu uma das primeiras galerias de arte paulistas, na Rua Barão de Itapetininga, era também conhecido como Barros, o Mulato, uma denominação que denota uma valorização da negritude acontecida na década de 30, nos meios intelectuais, principalmente de Recife e de Salvador, onde se deram os dois congressos afro-brasileiros, como no nascente movimento negro brasileiro. Não foi por acaso que, o artista fez questão de reproduzir, tanto na sua exposição de João Pessoa como de Salvador, Zumbi dos Palmares.

No mês seguinte à mostra da Escola Normal, Miguel de Barros realizou outra exposição no Clube Astréa, voltada ao público feminino e de perfil mais popular, pois incluía caricaturas. Artistas como ele eram aventureiros e buscavam vender seus trabalhos montando exposições em vários estados brasileiros, uma vez que o mercado do eixo Rio-São Paulo, além de ser restrito, tinha grande concorrência. Isso explica a peregrinação de Alfredo Norfini, radicado em São Paulo, que também visitou a Bahia no mesmo período. Ele trazia aquarelas com paisagens de várias regiões do Brasil onde esteve, como Belém, Recife, Rio de Janeiro e Porto Alegre (EXPOSIÇÃO DE AQUARELAS, 1933).

O Baiano Plínio de Almeida, redator do jornal **A Tarde** de Salvador, abriu sua mostra no Paraíba Palace Hotel em 1936, com 60 telas, a maioria de paisagens feitas ao natural. Era um pintor de perfil acadêmico, com prêmio de viagem à Europa pela Escola Nacional de Belas-Artes. Não há registro de vendas dos seus trabalhos, apesar da grande visitação de público, o que era muito comum naquela época, quando o poder aquisitivo da classe média era muito restrito.

Mesmo o gaúcho Miguel de Barros com toda a estratégia de vendas voltada para a elite econômica, não conseguiu tanto sucesso (INAUGUROU-SE HOJE...1936).

A exposição húngara promovida pelo *marchand* Nicolau Rotman trazia à Paraíba trabalhos de artistas húngaros, certamente migrantes fugidos da Grande Guerra e alguns deles radicados na Argentina. Percebendo as limitações do mercado de arte nas grandes capitais, esses aventureiros saíam em busca de novos mercados nas várias capitais brasileiras, tentando vender seus produtos, vistos quase sempre como curiosidade exótica e distante (EXPOSIÇÃO DE PINTORES HÚNGAROS, 1940). Além do caricaturista Rubem Diniz, Milton Chaves registra-se como uma das poucas vocações paraibanas que arriscou a se lançar mercado de arte, realizando uma exposição de bico de pena no Paraíba Palace Hotel, em 1940.



Fig. 34. Milton Chaves. Rui Carneiro. Bico de pena, 1940.

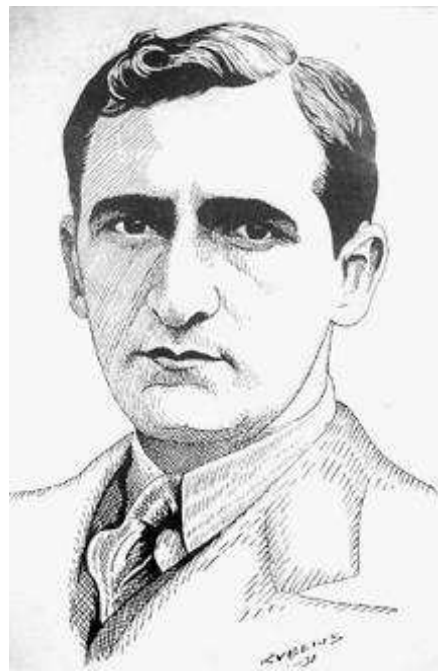


Fig. 35. Rubem Diniz. Argemiro. Bico de pena. [19--].

Milton Chaves foi outro artista ligado à imprensa e que fez uma exposição individual no Paraíba Palace Hotel, em 1940, chegando a anunciar uma segunda no mesmo ano. Numa época na qual a imagem era muito importante, por conta do cinema e da publicidade, a ilustração ganhou um papel muito ativo até o final dos anos 50. Muitas vocações começaram pela ilustração depois que a voga das caricaturas entrou em declínio. O trabalho de Milton Chaves é semelhante aos bicos de pena de Rubem Diniz, produzidos na mesma época. Esses artistas baseavam-se na fotografia. Os jornais apelavam para a ilustração, de modo a suprir as deficiências técnicas da reprodução de fotos. Outro artista que utilizou essa linha de trabalho, transpondo fotografias para o bico de pena, foi o fotógrafo Eduardo Stuckert, professor do Liceu, com estúdio de fotografias famoso na cidade. Além disso, fazia cartões postais da Capital desde os anos 30, em concorrência com o pintor e fotógrafo Olívio Pinto. Stuckert foi o único artista paraibano a realizar uma exposição individual no Museu de Belas-Artes na época, lugar disputadíssimo pelos artistas brasileiros. Certamente, o prestígio dos políticos paraibanos no governo federal facilitou a abertura de portas para o MNBA. Foram 46 paisagens paraibanas em bico de pena e nanquim retratando Tambaú, Mamanguape, Cabedelo, vendedores ambulantes e tipos locais. Realizada em 1942, no Rio de Janeiro, a exposição foi prestigiada pessoalmente pelo interventor Rui Carneiro (EXPOSIÇÃO DE EDUARDO STUCKERT, 1942). Curiosamente, não há registro de artigo ou nota de nenhum crítico paraibano radicado no Rio de Janeiro ou de intelectual notável da Paraíba a esse respeito, entre os vários que cercavam o governo federal por essa época, afora o interventor Rui Carneiro.

Excluído: i

Stuckert, assim como o fotógrafo e desenhista Walfredo Rodrigues, fez ilustrações e participou da elaboração de capas de revistas como **Ilustração** e **Manaíra**. Nesse campo, dois artistas paraibanos conseguiram elaborar alguns trabalhos de perfil moderno, introduzindo, assim, o modernismo na arte da Paraíba, pelo menos dez anos depois da exposição do pernambucano Joaquim do Rego Monteiro, realizada em 1924, pioneira na mostra de arte moderna do estado (BECHARA FILHO, 2001). O trabalho de bico de pena do médico Arnaldo Tavares para a revista **Manaíra**, em agosto de 1940, revela uma nítida influência das ilustrações de Di Cavalcanti, conhecidas desde a década de 30, em todo o Brasil, através de revistas como **O Malho**.

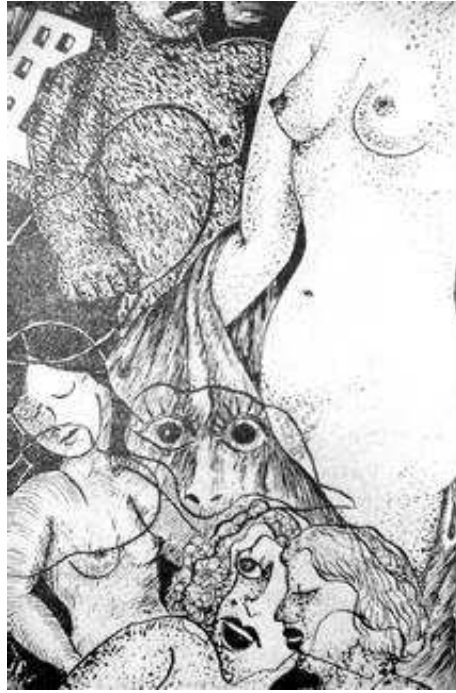


Fig. 36. Arnaldo Tavares. **Ilustração**, 1940.



Fig. 37. Di Cavalcanti. Capa de **O Malho**, 2 ago. 1934.

Dessa forma difundiu-se no Brasil o modernismo nas artes plásticas, já que os modernistas não saíram dos guetos de São Paulo e do Rio de Janeiro. Essa influência marcante de Di Cavalcanti pôde ser observada já na década de 30, no trabalho de Rubem Diniz, que ilustrou capas da revista paraibana **Ilustração**. Nesse periódico o artista mostrou seu talento, principalmente pela linguagem bastante despojada e quase abstrata de seus desenhos. Isso fica bem evidente nos seus desenhos de capa “Phantasia Tropical”, em 1937, e “Coqueiros”, em 1939, para a revista **Ilustração**. No trabalho “Coco”, de 1938, sobre as danças populares da praia de Tambaú, o artista aproxima-se do esquematismo do desenho do também ilustrador pernambucano Lula Cardoso Ayres e do movimento empregado por Di Cavalcanti em alguns dos seus trabalhos. Artistas dedicados exclusivamente à ilustração, a exemplo de Cortez, no Rio de Janeiro, assimilaram aspectos da ilustração e do desenho moderno que circulavam por todo o Brasil, influenciando, certamente, Rubem Diniz. Nesses três trabalhos de Rubem abaixo reproduzidos, vale a pena destacar o papel significativo das praias nordestinas para a vida social da região, nos anos 30.



Fig. 38. Rubem Diniz.
Phantasia Tropical, 1937.

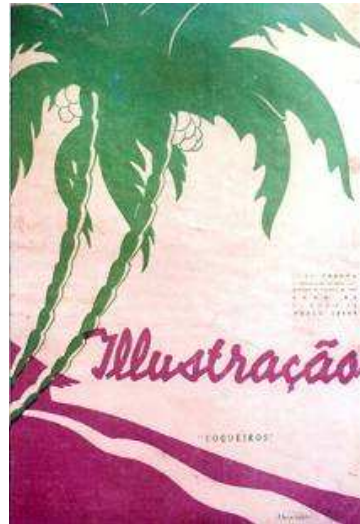


Fig. 39. Rubem Diniz. Coqueiros. 1939.



Fig. 40. Rubem Diniz, *Coco*, 1938.



Fig. 41. Cortez. Capa de **O Malho** 9.8 1934.

É significativo notar essa diferença de tratamento do público, em todo o Brasil, em relação ao trabalho gráfico, que poderia ser de estilo moderno, sem maiores restrições, e às exposições de pintura que, no máximo, poderiam ser em estilo impressionista. Isso ocorria por ser a ilustração considerada como artefato descartável e de consumo da indústria cultural, e não como arte tradicional a ser exibida no circuito oficial. Infelizmente, por não contar com um movimento editorial significativo, a arte desses dois artistas não teve espaço para se desenvolver. Apenas Arnaldo Tavares retomaria seu trabalho na Paraíba, no final dos anos 40.

A fotografia, no entanto, foi a arte que mais catalisou profissionalmente as atenções das artes visuais na Paraíba, a partir dos anos 30 até o final da guerra. Isso não foi por acaso. Além das razões já apontadas para a entrada maciça da indústria cultural onde as imagens fotográficas e cinematográficas exerciam papel predominante, o baixo poder aquisitivo da classe média de João Pessoa, grande consumidora de fotografias, o momento político vivido na Paraíba e a rapidez dos acontecimentos exigiam uma mídia mais ágil para um público cada vez mais ávido de imagens reais dos acontecimentos.

Não se deve esquecer que a década começou com o retrato de João Pessoa fotografado em Recife, minutos antes de seu assassinato; esta foto se tornou um ícone nacional. Transposta para a tela na Paraíba e no Rio de Janeiro, a imagem saiu em procissão solene pelas ruas dessas duas cidades. Como se vê, a imagem fotográfica ganhou uma força que a pintura jamais poderia traduzir.

Em função deste *boom* da fotografia, o pintor Olívio Pinto, de atuação importante nos anos 20, abriu seu ateliê de fotografia na Rua Duque de Caxias, nº 576, em 1931. O Foto Pintura se tornaria um dos mais importantes estúdios de fotografia durante três décadas, documentando, em forma de postais, a paisagem da Capital. Olívio oferecia seus serviços fotográficos aliados à pintura, pois suas ampliações poderiam ser em sépia e pastel. Na sua pequena galeria de retratos, constava a imagem de figuras destacadas do meio local, como o interventor Antenor Navarro, Odon Bezerra, José Américo e Epitácio Pessoa. (EXPOSIÇÃO DE ARTE FOTOGRÁFICA, 1931). O próprio nome do estúdio revela essa migração da pintura local para a fotografia, o que se repetiria com os artistas Frederico Falcão e João Pinto Serrano. Não por acaso, as duas exposições do artista paraibano, na primeira metade da década de 40, afora os bicos de pena de Milton Chaves, de 1940, foram as do fotógrafo e cineasta Walfredo Rodrigues. A primeira delas intitulada “Do tempo dos azulejos e beirais”, realizou-se em 1942, com fotos antigas da cidade e imagens de recantos de ruas coloniais no momento em que a cidade partia em direção à Avenida Epitácio Pessoa e adjacências. Graças

aos preços mais acessíveis dos quadros, a exposição teve amplo sucesso, com a aquisição de inúmeros trabalhos pela classe média paraibana (DO TEMPO DOS AZULEJOS...1942).

A ação governamental de apoio às artes plásticas reduziu-se à criação do primeiro museu de arte da Paraíba na cidade de Areia, em 1943, com a finalidade de homenagear o pintor Pedro Américo, que, naquele ano, completava cem anos de nascimento. As múltiplas festividades oficiais envolvendo esse evento caracterizaram-se pela superficialidade das ações simbólicas e retóricas. Concretamente, desapropriou-se a casa onde o artista nasceu para nela funcionar um museu, reeditou-se um livro de autoria do embaixador Cardoso e Oliveira sobre o artista, e encomendou-se um busto, cópia do existente no Rio, para ser instalado na cidade de Areia. Além disso, foi feito o traslado do mausoléu de João Pessoa para a cidade de Areia, como originalmente o artista pedira (A PRÓXIMA COMEMORAÇÃO..., 1943), e foi realizada uma exposição de reproduções de obras de Pedro Américo no Paraíba Palace Hotel, depois exposta no Museu (CENTENÁRIO DE PEDRO AMÉRICO, 1943).

A exumação do corpo de José Américo foi transmitida pela rádio oficial Tabajara. Na ocasião no auditório da rádio foram proferidas várias palestras. Motivada pelos acontecimentos, germinou a idéia da criação de um museu do sertão, abordando temas antropológicos sobre o homem da região; essa idéia, inspirada em Gilberto Freyre, não foi além dos discursos retóricos que se multiplicaram na imprensa e nas solenidades. Na imprensa local, destacou-se um articulista cujos artigos apontavam para as dificuldades sentidas pelo artista plástico na virada do século XIX para o XX, ignorando a ausência quase que completa de atividade artista na própria época, na Paraíba, por falta de estímulo:

A incompreensão que asfixiou o pintor Pedro Américo foi a mesma que reduziu um grande paisagista da tempera de Teles Jr. a transformar a arte em ofício e passar a vida ensinando desenho e retocando retratos. (O CENTENÁRIO DE PEDRO AMÉRICO, 1943, p. 4).

A referida exumação mobilizou uma comitiva de 200 pessoas, rumo à cidade de Alagoa Grande, de onde partiram, depois, em ônibus para a cidade de Areia. Presentes nessa comitiva encontravam-se o bispo de João Pessoa, a bandada polícia militar, elementos da imprensa, e membros do Instituto Histórico e da Academia de Letras, além de políticos e autoridades (CENTENÁRIO DE PEDRO AMÉRICO, 1943b).

Nessa ocasião, foi lançado o prêmio Pedro Américo, através do Decreto-Lei nº. 417, de 28 de abril, para custear, com uma bolsa de estudos, um jovem talento no Rio de Janeiro (PRÊMIO PEDRO AMÉRICO, 1943). Da comissão julgadora, participaram Horácio de Almeida, autor de um livro sobre Pedro Américo lançado durante os festejos; Leon Clerot, pesquisador e desenhista; e Clodoaldo Golveia, engenheiro e arquiteto, autor do Liceu Paraibano, e de outras edificações modernas da cidade. Foi contemplado no concurso o aluno do Liceu Sady Casimiro que, um ano depois, mandava um desenho seu de auto-retrato. Tentou-se, assim, de forma anacrônica, repetir o feito de cem anos antes, quando foi criada a primeira bolsa de estudos para o jovem Pedro Américo, bancado pelo governo da Paraíba.²⁴



Fig. 42. Sady Casimiro. Auto-retrato. 1944

No momento em que a Paraíba tinha um grupo de artistas e críticos de arte atuante no Rio de Janeiro capaz de contribuir para deslanchar a atividade artística na cidade, de forma renovadora, montava-se um grande cenário para reforçar a arte acadêmica, cujo maior representante foi o paraibano Pedro Américo. Não por acaso, na mesma época, foi publicado no jornal oficial **A União**, um artigo de Rafael de Holanda sobre a exposição de Lasar Segall,

²⁴ Sady Casimiro estudou na Escola de Belas-Artes do Rio de Janeiro, onde veio a se formar e a ensinar até a sua aposentadoria.

promovida pelo governo Vargas, no Museu Nacional de Belas-Artes, e que qualificava o artista como “embaixador da arte degenerada” (HOLANDA, 1943).

No ano seguinte, o artista primitivo Pedro da Rocha, de Campina Grande, fazia sua individual no Paraíba Palace Hotel com 27 trabalhos a óleo e motivos regionais (SERÁ INAUGURADA..., 1944).

O movimento artístico na Paraíba ficou ainda mais tênue durante a primeira metade da década de 40. Em 1945, houve apenas a exposição do pintor pernambucano Agenor César, com 50 quadros a óleo e aquarela, 3 deles retratando a cidade de Areia, na Paraíba. O governo do Estado, que, desde a década de 20, não adquiria obras de arte, comprou um trabalho no qual o artista retrata a cidade de Areia.



Fig. 43. Agenor César. Vista de Areia, Óleo sobre Tela, 1945.

Afinal, Areia era a cidade natal da velha oligarquia Leal, que governou a Paraíba junto com a família Machado, durante vinte anos, de 1894 a 1915, e cujo poder foi retomado por José Américo de Almeida, em 1930, e mantido inabalável por mais cinquenta anos.

CAPÍTULO 6

MOVIMENTOS CULTURAIS DO PÓS-GUERRA NO BRASIL.

6.1 Movimentos Culturais no Pós-Guerra.

O período compreendido entre o final da Segunda Guerra Mundial e o final da década de 50 marca uma mudança decisiva no campo da cultura, abrangendo desde transformações no cotidiano dos indivíduos, com a difusão, em escala planetária, da sociedade de consumo de massa, até rupturas de paradigma nas diversas artes, demarcando o final da arte moderna e o início da arte contemporânea.

O final do Estado Novo e o pós-guerra, marcaram um novo período na sociedade brasileira, no qual a aceleração do processo de industrialização e a urbanização modificaram a distribuição da população, propiciando a organização das classes sociais, e, conseqüentemente ampliando o espaço da sociedade civil. Mas esse processo se deu de forma desigual, favorecendo, principalmente, o Sudeste do Brasil, em detrimento das demais regiões do país. A Revolução de 30, que fora um movimento para superar essa desigualdade, já existente no início do processo de industrialização brasileira, nos idos do século XX, pouco havia feito para superar esse problema, tendo o governo autoritário que se seguiu favorecido ainda mais esse desequilíbrio regional, não apenas no plano econômico, também no setor de produção de bens simbólicos.

Os intelectuais, antes quase sempre atrelados ao Estado, buscaram, através de associações privadas, subsistir fora da cooptação e do favor das elites dirigentes (COUTINHO, 1990). Mas o fortalecimento da sociedade civil brasileira, no período de 1945 a 64, deu-se, sobretudo, em razão da constituição de uma ampla rede de organizações culturais autônomas e pluralistas que deram uma dinâmica à vida social e cultural brasileira como nunca até existira.

Se as décadas de 30 e 40 foram períodos de embate feroz no plano das utopias políticas, com o refluxo e até mesmo a subordinação do campo da cultura ao da política, os anos do segundo pós-guerra abriu-se um espaço significativo ao debate cultural e artístico,

com ênfase na experimentação e na ruptura com o passado. Por sua vez, a cultura de massa atingiu uma nova dimensão, com a difusão da televisão e o aperfeiçoamento da publicidade.

A juventude foi descoberta, por essa época, como um dos segmentos mais atrativos para o consumo de bens supérfluos. O conflito de gerações nunca foi tão evidenciado como nesse período, em todos os setores. Era um tempo em que se buscava, deliberadamente, romper com o passado, identificado como sinônimo de tragédia e ausência de liberdade. Voltavam-se todas as atenções à nova geração e acolhia-se com simpatia a sua rebeldia. Essa tendência esteve presente até mesmo no Leste Europeu, tanto na Polônia como na Hungria, onde o conflito de gerações, como é apresentado pelo cineasta Wajda, é identificado com a luta pela desestalinização. O novo é reivindicado por todos, desde o neo-realismo no cinema italiano, ainda no final da década de 40, até o “Nouveau Roman”, a “Nouvelle Vague”, os “Novos Realistas” das artes plásticas, na França e, pouco mais tarde, o “Cinema Novo” no Brasil. No manifesto “Ruptura”, do grupo de artistas concretistas de São Paulo, essa polaridade entre o velho e o novo é a base do texto programático no qual a abstração geométrica entrava no Brasil para romper com a tradição figurativa da arte moderna brasileira (WILDER, 1982).

No plano político, uma nova esquerda procurava diferenciar-se do velho stalinismo que havia soçobrado com a morte de Stalin, em 1953, e, sobretudo, a partir do XX Congresso do Partido Comunista Soviético, em 1956. Trotskistas como Mário Pedrosa são acolhidos com benevolência pela elite industrial de São Paulo, para traçar os novos rumos das artes plásticas no Brasil.

Essa nova esquerda já estava presente no I Congresso Brasileiro de Escritores, realizado em 1945, quando se defendeu a luta pela liberdade de expressão e o sufrágio universal direto e secreto. Essa bandeira, inscrita na declaração de princípios do referido evento, demarcava o final do Estado Novo e o início de um dos poucos momentos democráticos vividos no Brasil até o golpe de 1964 (FÁVERO, 1996). Nesse Congresso que teve ampla participação de escritores de esquerda, com presença marcante de várias correntes, defendia-se a “reestruturação da educação do país em bases democráticas”, como também uma “maior participação das massas na cultura”. Esse período, entre o final dos anos 40 e o início dos anos 50, apresenta traços singulares, pois jamais tantos intelectuais e artistas ganharam a cena cultural brasileira como nesse momento, que coincide também com o curto tempo de legalização do Partido Comunista no Brasil. É desse período que surgiu a idéia do intelectual engajado, certamente em função da grande repercussão da militância do filósofo

Jean-Paul Sartre no imediato pós-guerra, mesmo quando esse intelectual não tinha nenhuma filiação a um partido de esquerda específico. Isso trouxe como consequência uma tensão político-ideológica intensa no tocante às questões culturais, em todo o Brasil, repercutida em eventos como a Bienal de São Paulo e o Salão de Belas-Artes da Bahia:

Em relação à atuação dos movimentos de esquerda, a grande diferença entre o período que compreende o final da década de 40 e o início dos anos 50, e os períodos precedentes, foi que o pensamento progressista de vários matizes de socialismo conquistou boa parte da intelectualidade. E não estamos falando de uma intelectualidade marginal, mas sim de nomes de grande projeção. Apareceu, então a figura do “intelectual engajado” que passou a gravitar em torno de um partido de esquerda e/ou serviu de teórico para a movimentação das vanguardas políticas e culturais (GUIRALDELLI, 1994, p.109).

Nesse período, o PCB, que até então vira a questão cultural como mero veículo de difusão das idéias do partido, passou a investir em tal segmento como nunca o fizera até então, apoiando desde a produção de filmes como “Rio 40 graus”, de Nelson Pereira dos Santos, até a realização de várias coletivas de artes plásticas. O Partido percebia que a cultura, com Guerra Fria, passava a ser um dos espaços privilegiados de luta ideológica e de resistência no pós-guerra. Não foi, portanto, por mera casualidade que boa parte dos membros fundadores do Centro de Artes Plásticas da Paraíba tinha algum vínculo com o PCB. Essa presença do ideário de esquerda, muitas vezes confundida com a ação do “Partidão”, estava igualmente marcada nas páginas dos **Cadernos da Bahia**, de maneira ainda mais explícita, demarcando o pensamento norteador do movimento cultural baiano no imediato pós-guerra.

Significativa também foi a criação de algumas entidades nacionais de pesquisa, as quais ampliaram o universo de investigação científica, rompendo com o tradicional bacharelismo do ensino brasileiro, a exemplo da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), fundada no final da década de 40, assim como o Conselho Nacional de Pesquisas (CNPQ) e a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), ambas nascidas na década de 50 (ARAGÃO, 1999).

Um dos fatores que certamente mais contribuíram para a fermentação desse clima de renovação cultural e multiplicação de movimentos artísticos no Brasil foi o vertiginoso crescimento do ensino universitário nesse mesmo período.

O número de alunos matriculados no terceiro grau pulou de 48.999, em 1950, para 940.000, em 1960, quando, em 1940, só havia 27.671 universitários (RUBIN, 1999). Tal crescimento, na década de 50 foi muito superior ao experimentado na década anterior. Várias universidades, a exemplo da Universidade Federal da Bahia (1946) e da Universidade da Federal da Paraíba (1955) foram criadas nesse período da redemocratização, enquanto algumas Faculdades mais antigas foram federalizadas como a do Paraná (1950), rompendo o provincianismo e ampliando a mobilidade social com a conseqüente expansão do público consumidor para a produção cultural erudita.

Os grupos dominantes procuravam, assim, alcançar um novo patamar profissional que também se evidenciava com a criação de novos museus, como o MASP, os Museus de Arte Moderna do Rio e de São Paulo e, principalmente, com a Bienal de São Paulo. Era o esforço de colocar o país no compasso da nova ordem mundial inaugurada no pós-guerra.

No espaço do cotidiano, vivia-se também mudança significativa nos hábitos de consumo e nos costumes. Os eletrodomésticos, como a geladeira, o aspirador em pó, o liquidificador, a máquina de lavar roupa e o televisor, acompanharam a voga das moradias em apartamentos, as quais redefiniam as coordenadas espaciais das novas famílias, com novos hábitos de decoração de ambientes. Para esses espaços, em que eram reordenados os signos de prestígio, sobretudo nas camadas mais abastadas da sociedade, dentre os objetos decorativos encontrava-se também uma pintura, acompanhando a nova mobília de estilo funcional.

Os chapéus, os paletós e as gravatas foram aos poucos, abandonando o vestuário masculino, para dar lugar a descontraídas camisas de manga curta e a camisetas esportivas. A revolução cultural, geralmente apontada como característica dos anos 60, na verdade tem a sua gênese nesse período de quinze anos que sucederam o final da Segunda Grande Guerra. Há uma mudança também na orientação dos padrões importados; trocam-se os modelos europeus pelos norte-americanos, divulgados, principalmente, através do cinema e da publicidade (ORTIZ, 1988). Essas transformações atingiam o cotidiano tanto das elites como das classes populares. Para as primeiras, o consumo do uísque se impôs em substituição aos tradicionais licores, enquanto o refrigerante conquistava, aos poucos, as classes populares. A influência norte-americana veio gradativamente substituir o modelo francês importado das elites brasileiras, consolidando-se a partir do Estado Novo, na década de 1940, quando Vargas ampliou os laços de cooperação com o governo norte-americano, principalmente a partir da visita de Roosevelt ao Brasil, em 1943 (TOTA, 1993).

Mas é verdade também que esse ímpeto por mudanças e pelo novo ganhou feições distintas e foi matizado em função da maior ou menor distância dos centros hegemônicos onde essas alterações se faziam mais presentes e de onde as informações eram irradiadas para a periferia.

Com a derrota do nazi-fascismo, a nova polarização emergente da Guerra-Fria, a partir de 1947, demarcava o mundo em dois sistemas sócio-políticos distintos que viram surgir, tanto no bloco socialista como no capitalista, movimentos culturais desafiadores do *status quo* ou, mesmo, que retomavam, com nova dimensão, as experiências de vanguarda do passado, a exemplo do “Berlinger Ensemble”, no campo do teatro do bloco soviético, ou a música eletrônica de John Cage, nos EUA. O espaço da cultura se tornou, assim, um dos campos privilegiados dos embates ideológicos; nele os dois blocos disputavam a hegemonia, buscando agregar as várias iniciativas nascidas nessa época, para a sua área de influência. Grandes ícones do meio artístico eram apresentados como trunfos nesse xadrez político, ora quando a URSS ostentava Picasso ao seu lado, ora quando dissidentes soviéticos ou fugitivos, como Nureyev, eram acolhidos calorosamente pelo Ocidente.

Se, de um lado, os partidos comunistas investiam forte no mercado de bens simbólicos do Ocidente, buscando fazer-se presente nas diversas iniciativas no âmbito da cultura, o mesmo acontecia do lado da liderança capitalista, que não só procurava financiar os grupos dissidentes do bloco socialista, como também apoiar, nos países e onde os partidos comunistas tinham forte atuação, grupos culturais que melhor traduzissem a ideologia liberal no plano estético, até mesmo através de órgãos como a CIA, (SAUNDERS, 2001). No Brasil, o USIS entidades como o Instituto Brasil e Estados Unidos - IBEU, tiveram desempenho destacado no amparo a poéticas artísticas legitimadoras, no plano simbólico, da ideologia liberal do bloco ocidental. Nelson Rockefeller, que colaborou com Cicillo Matarazzo na organização do Museu de Arte Moderna de São Paulo e das primeiras bienais, exerceu papel-chave na difusão desse ideário que compunha a ofensiva anticomunista junto aos grupos e segmentos sociais formadores de opinião na América Latina. No campo das artes plásticas, a divulgação da arte abstrata adquiriu um contorno político através da identificação dessa poética artística com os ideais de liberdade, em contraposição ao realismo socialista identificado com o regime de opressão (DURAND, 1989). Enquanto a esquerda estruturava seu projeto cultural a partir da ótica nacional-popular, muito presente no movimento artístico pernambucano dos anos 50, no qual o PC exercia forte influência, a elite liberal investia na criação dos museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro e de São Paulo, além da Bienal,

espaços privilegiados da internacionalização da arte brasileira e onde a preocupação nacional e popular, cedia espaço para o experimentalismo formal e cosmopolita, principalmente a partir da IV Bienal, de 1957. Esse embate ocorrido no início da Guerra Fria ganhou contornos claros com os protestos de Di Cavalcanti e Portinari contra tomados pela exposição na sua ênfase de incentivo e de defesa da arte abstrata e que tinham em Mário Pedrosa o seu ideólogo principal.²⁵

Nessa luta ideológica para a conquista de espaços no campo simbólico, até mesmo a Igreja Católica esteve atuante no campo cultural seguindo a orientação do então Papa Pio XII que sinalizava, através de documentos do magistério, o trabalho pastoral por intermédio de vários canais do setor artístico.

Quanto ao cinema, o papa recomendava aos bispos e presbíteros, em 1955, um sistema de classificação moral que pudesse orientar os espectadores católicos através da atuação de críticos de cinema católicos (CHINIGO, 1959).

A partir da encíclica “Vigilanti Cura”, foi criada uma rede de cineclubes católicos no pós-guerra, com o intuito de formar quadros intelectuais para essa orientação pastoral. No Recife fundou-se, em 1949, um cineclubes com o nome da própria encíclica, mantido por um distribuidor de filmes que atendia ao circuito católico em toda a região Norte-Nordeste (MARINHO, 1998). Em Belo Horizonte, na década de 50, a Igreja produziu a **Revista de Cultura Cinematográfica** enquanto, em João Pessoa, o primeiro cineclubes da cidade era coordenado pelo padre Antônio Frago, defensor do cinema como uma “escola moral”.

Os comunistas, por sua vez, construíram uma grande rede de comunicações compreendendo vários diários espalhados pelo país, num conglomerado só superado pelos Diários Associados. A presença do PC se fazia notar tanto em periódicos diretamente editados pelo partido, como em outras publicações nas quais seus intelectuais também atuavam. Com a legalização do partido, no imediato pós-guerra, várias frentes foram abertas, no setor artístico, incluindo as artes visuais que começaram a ganhar especial destaque a partir da exposição “Artistas Plásticos do Partido Comunista do Brasil”, com a presença de grandes nomes da pintura brasileira, a exemplo de Portinari, Pancetti, Burle-Marx, Santa Rosa, Bonadei, Bruno Giorgi, Mário Zanini, Augusto Rodrigues, entre outros (RUBIM, 1990).

²⁵ Nesse embate, havia diferenças ideológicas presentes nos artistas ligados ao Partido Comunista do Brasil, onde o realismo socialista e o expressionismo tinha grande peso, e aos *trotkistas*, a exemplo de Mário Pedrosa, que passaram a defender as correntes não figurativas na arte.

Nos anos 50, vários clubes da gravura foram abertos. Neles se defendia o realismo socialista. Entre essas experiências destacou-se a do Clube da Gravura de Porto Alegre, inaugurado em 1950, com a participação de artistas como Carlos Scliar, Vasco Prado e Glauco Rodrigues. Além de Porto Alegre, foram abertos também Clubes da Gravura em Bagé, Curitiba, São Paulo, Rio de Janeiro e Recife, formando uma rede nacional de intercâmbio na área de artes plásticas. O Partido Comunista também se fez presente no cinema, não apenas nos documentários sobre o próprio partido, como em filmes fundamentais para a história do cinema brasileiro, como “Rio 40 Graus” de Nelson Pereira dos Santos, marco divisor da produção cinematográfica nacional (RUBIM, 1995). Em um país onde o Estado sempre teve uma tímida e pontual atuação na área cultural, o Partido Comunista acabou sendo, a partir dos anos 30 e, principalmente, nos anos 50, a instituição mais articulada nacionalmente nessa área, congregando a maioria dos principais artistas brasileiros em seus eventos.

Em todo o Brasil apareceram, por essa época, entidades culturais as mais diversas organizadas pela sociedade civil e voltadas para a difusão e produção artística. Em Alagoas, a Sociedade de Cultura Artística, criada em 1953, foi responsável pelo apoio dado ao pintor local Pierre Chalita, que depois veio a se destacar como um dos nomes mais importantes das artes plásticas alagoanas (CAMPOS, 2000). Essas Associações de Cultura Artística multiplicaram-se a partir da segunda metade da década de 40, a exemplo da entidade de S. Luiz, no Maranhão, fundada em 1948 que, como as suas congêneres nos demais estados, inclusive na Paraíba, assumiam a circulação de espetáculos musicais, grandes orquestras e instrumentistas, principalmente para um público de elite, nas principais capitais brasileiras (MEIRELES, 2001). Luis Delgado, escritor pernambucano, chegou a apontar, em 1949, a Sociedade de Cultura Musical de Pernambuco como um modelo de organização cultural privada a ser seguido, por ter ela uma “tradição mais longa e pertinaz no Recife” (DELGADO, 1949). Na Paraíba, a Sociedade Cultural Musical chegou a ter um programa aos domingos na Rádio Tabajara intitulado “Paisagem sonora” (SOUSA, 2000), enquanto, em Salvador, a Sociedade Cultural Musical da Bahia exerceu papel destacado no campo musical, desde os anos 40, continuando a atuar de forma intensa na década seguinte (CARVALHO, 1999). Mas uma atitude nova aconteceu nos anos 50 em relação a essas instituições musicais criadas, algumas delas, na década anterior. Orquestras sinfônicas, como a da Paraíba e a da Bahia, surgiram nessa época, além de um hábito, entre os artistas plásticos desse período, de se reunirem para ouvir música erudita, aproveitando o lançamento dos novos equipamentos de

som introduzidos, como o long-play em 33 rotações. Na Paraíba, havia um grupo que se reunia na casa do pintor Hermano José para ouvir Mozart, Bach e Beethoven, enquanto no ateliê de Mário Cravo Jr., em Salvador, ouvia-se também Stravinsky, Ravel e Villa-Lobos (RUBEM VALENTIM, 2002). Como esses equipamentos eram caros e nem todos podiam adquiri-los, havia uma socialização e fruição coletiva congregando, também, poetas e atores de teatro, como acontecia em João Pessoa. Nesse período, a conexão entre artistas de várias áreas acontecia com frequência, não apenas pela escassez da informação disponível, mas por uma atitude nova de uma geração que compartilhava informação, idéias e atitudes novas face os valores tradicionais.

A multiplicação de entidades culturais atingiu a maioria dos estados brasileiros e disseminou-se nos vários setores artísticos. Elas proliferaram também no interior dos estados, a exemplo da Associação Cultural de Caruaru, que promovia palestras sobre arte e questões regionais (BOLETIM... 1952). Em Fortaleza, foi criada, no final de 1944, a Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP), dando continuidade ao Centro Cultural de Belas-Artes, fundado em 1941, com projeto semelhante ao do Centro de Artes Plásticas da Paraíba (CAP), a incluir a criação de cursos livres de arte, a formar uma galeria de arte, uma biblioteca especializada e salões anuais. A SCAP Sobreviveu, a exemplo do CAP, até o final dos anos 50, quando também foi dissolvida.

Nessa instituição, a diversidade de profissões também foi uma marca presente, assinalando uma maior abertura, no período da redemocratização, para o afrouxamento das barreiras e restrições sociais nas refridas associações artísticas. Na mesma linha de entidades de artistas plásticos, foi criado em Santa Catarina, em 1958, o Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis (GAPF), primeira organização do gênero no estado (PISANI, 2000). Já Minas Gerais viveu um momento de renovação nas artes, graças ao incentivo recebido do então prefeito de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek, que abriu espaço à entrada da arte moderna a partir do Projeto da Pampulha, e incentivou a criação da Escolinha do Parque, em 1944, sob a direção do pintor Alberto Guignard (ÁVILA, 1997). A cidade de Porto Alegre, por sua vez, viu nascer, em 1947, a Associação Araújo Porto Alegre, composta por ex-alunos do Instituto de Belas-Artes e, em 1954, a Associação Amigos da Arte (PIETA, 1995).

Em contraste com algumas associações de artistas dos anos 30, a exemplo do Grupo Santa Helena, em São Paulo, onde a origem operária e classista era predominante, ou da Sociedade Pró-Arte-Moderna (SPAM,) de perfil mais elitizado, a composição dessas organizações, no pós-guerra, tendia a uma maior convivência entre profissionais oriundos dos

mais diversos segmentos sociais. Essa voga, nascida nos idos dos anos 40, com a arregimentação dos artistas para um trabalho de propaganda anti-fascista, a exemplo das iniciativas culturais da UNE, como o curso de Guignard, em 1943, e a exposição de Arte Condenada pelo III Reich, em 1945, trazia também um abrandamento das diferenças sociais na formação dessas entidades. A maior presença do Partido Comunista e de correntes de esquerda, na área cultural, por essa época, criou essa diversidade de membros participantes, a exemplo do Comitê Democrático Popular dos Artistas Plásticos, de 1945, apoiado pelo Sindicato dos Artistas Plásticos em São Paulo.

Artur Eduardo Benevides, comentando a vida cultural cearense do final dos anos 40, afirmou ter havido nela uma grande movimentação no meio artístico e literário de Fortaleza, por volta de 1948, “sendo intensa, então a vida intelectual, com palestras, publicação de poemas, discussões diárias na rodas de café da Praça do Ferreira, visita de escritores nossos a outros centros culturais, organização de suplementos literários” (ESTRIGAS, 1983). Fenômeno semelhante ocorreu em Salvador, na Bahia onde a Rua Chile era local de encontro de intelectuais no final dos anos 50, à porta da Livraria Civilização Brasileira.

Outro ponto de convergência dos movimentos artísticos no pós-guerra e nos anos 50, foi a proliferação, em todo o Brasil, dos suplementos literários e revistas, nesses quais textos de artistas plásticos, poetas, romancistas, críticos de teatro, música e cinema, figuravam lado a lado, a exemplo do “Correio das Artes”, suplemento literário do jornal oficial **A União**, em João Pessoa, ou de revistas literárias, como **Cadernos da Bahia, Ângulos e Mapa na Bahia** (CARVALHO, 1999).

O crítico paulista Sergio Milliet, numa de suas crônicas do **Diário Crítico**, indica, já em 1948, o pluralismo e a diversidade de centros produtores de cultura surgidos com a redemocratização no Brasil:

Agora, a teia de relações se estabeleceu do Amazonas ao Rio Grande sem passagem forçada pelo Rio. Escreve-se para Gilberto Freyre em Apipucos, para Ascenso Ferreira em Recife, para José Geraldo Vieira em São Paulo, ou Moysés Velhinho em Porto Alegre de todos os pontos do Brasil, há pintores que expõem primeiro em Recife, como Cícero Dias o está fazendo, ou em São Paulo como acontecerá com a exposição internacional de abstracionistas em julho. A capital não mais atrai, como uma luz ofuscante, aos insetos provincianos. [...] A revolução poética eclodiu ao mesmo tempo em vários pontos do Brasil. No Rio como em São Paulo, em Recife como em Belo Horizonte ou Porto Alegre (MILLIET, 1981, p.131).

Essa imagem de otimismo que a redemocratização trouxe perdurou nos anos 50, na maioria dos estados, incentivando uma produção artística descentralizada. O crítico literário paraibano Ediberto Coutinho, radicado no Recife assim comentava, em 1955, a mudança operada na expectativa de muitos escritores e artistas:

Acho que Rio e São Paulo - as chamadas metrópoles literárias - estão deixando de representar aquele tudo que eram como centros de cultura do Brasil. Os artistas, poetas e escritores novos das províncias do Brasil, já não têm, agora, aquela preocupação, antes tão angustiosas de se transferirem para os grandes centros do Sul, ou têm-na com menor angústia, pois muitos são os casos de artistas novos do Brasil que têm conseguido fama e sucesso e até dinheiro, sem tomarem o Ita para morar no Rio (ENTREVISTA COM EDIBERTO COUTINHO, 1955, p. 7).

Ediberto cita alguns escritores da Paraíba e de Pernambuco premiados pela Academia Brasileira de Letras mesmo, morando nos seus respectivos estados e sem a mediação de apadrinhamento. O autor cita, ainda, outro fator que, para ele, também foi relevante para que essa mudança ocorresse:

Outra causa desse fenômeno tão salutar de descentralização da cultura é o trabalho de algumas revistas e jornais brasileiros de cultura que publicam e divulgam em todo o Brasil a obra dos artistas, poetas e escritores das províncias, principalmente dos novos. Nesse sentido, tem sido notável o trabalho do **Jornal de Letras** que os irmãos Conde de Caruaru dirigem no Rio (ENTREVISTA COM EDIBERTO COUTINHO, 1955, p. 7).

O movimento cineclubista teve também ampla difusão em vários estados brasileiros, com destaque em Belo Horizonte (MG), com a manutenção de uma revista de cinema de grande repercussão nesse circuito. Em Recife, o movimento ganhou expansão por essa época. Em 1951, foi aberto também o Cine-Club Acadêmico da Faculdade de Direito do Recife, por ocasião de uma conferência do cineasta pernambucano Alberto Cavalcanti (ARQUIVOS, 1951). Na década de 50 havia também uma efervescência no cinema amador, que girava em torno do Foto Cine-Clube do Recife e que chegou a surpreender o cineasta Alberto Cavalcanti (ARAÚJO, 1997).

Em Salvador, o Cineclube da Bahia teve a sua fundação um pouco antes, em 1950, pelo crítico Walter de Oliveira e, assim como aconteceu em João Pessoa, foi responsável pelo nascimento do ciclo baiano de cinema. Na Paraíba, o ciclo de cinema havia nascido com a

experiência inconclusa do curta-metragem “Cabo Branco”, em 1956, de Linduarte Noronha. Como desdobramento do movimento cineclubista paraibano, foi criada em João Pessoa, em janeiro de 1955, a Associação dos Críticos Cinematográficos (ACCP), congregando os profissionais da imprensa paraibana atuantes desde 1953 na crítica diária de cinema (FALCONE, 1995).

Na Bahia, os críticos de cinema de Salvador criaram o “Centro de Estudos Cinematográficos” (CEC) em dezembro de 1957, com o intuito torna-lo o núcleo do futuro curso universitário de cinema, antes mesmo da fundação da Associação de Críticos, ocorrida na década de 60 (CARVALHO, 1999).

Se havia, nos anos do segundo pós-guerra, tendências e movimentos culturais globais comuns que faziam parte de fluxos irradiadores vindo, até mesmo, do exterior a exemplo do cineclubismo, havia também aqueles resultantes de políticas e iniciativas locais marcadas pela especificidade social e política de cada lugar. Isso fica bem visível se se comparam dois estados do Nordeste em situações políticas diferentes, como Pernambuco e Bahia. No primeiro, onde as forças de esquerdas - principalmente a partir da eleição de Pelópidas da Silveira, em 1955, para a Prefeitura do Recife - e o Partido Comunista eram atuantes, as iniciativas culturais tendiam a abraçar uma linha ideológica marcada pelas formulações teóricas do nacional-popular, enquanto que, na Bahia, onde a direita conservadora era hegemônica, o movimento cultural voltava-se mais para uma perspectiva cosmopolita, sobretudo no caso das iniciativas patrocinadas pelo reitor Edgar Santos, da Universidade da Bahia.

O movimento cultural baiano, nos anos 50 do século passado, sofreu o influxo decisivo da Universidade, principalmente nos setores de teatro, dança e música, diretamente beneficiados. A criação do Seminário de Música, coordenado por Koellreutter, a partir de 1954, a fundação do curso superior de teatro, em 1956, sob a direção de Eros Gonçalves, e o curso superior de Dança (1957), sob a responsabilidade de Janka Rudska, além do curso de gravura, aberto na Escola de Belas-Artes, sob a responsabilidade de Karl Hansen, deram uma nova direção às artes na Bahia, marcadas até então pelo conservadorismo e o imobilismo. A renovação cultural ocorrida nesse período, apelidado até de “renascimento baiano”, foi desencadeada pelas elites conservadoras representadas por Edgar Santos, que, através de sucessivos mandatos, pôde implantar importantes iniciativas de tardia repercussão em movimentos artísticos como o Cinema Novo e a Tropicália nos anos 60 (ARAGÃO, 1999). Além da Universidade, várias Casas de Cultura foram também responsáveis pela

efervescência cultural em Salvador, como o Instituto de Cultura Hispânica, a Casa da França, criada em 1946, o Instituto Brasil-Alemanha, o Instituto de Estudos Norte-americanos, entre outros. Atento à penetração do partido comunista no setor cultural brasileiro, com repercussão em um público formador de opinião, a Fundação Rockefeller, aproveitando a influência política hegemônica da UDN na Bahia, de tendência norte-americana, apoiou eventos culturais, a exemplo da montagem da peça de Tennessee Williams “Um bonde chamado desejo” (RUBIN, 1999).

Em Pernambuco, onde o quadro oligárquico do PSD, liderado por Agamenon Magalhães entrara em crise a partir de sua morte, em 1954, e as forças de esquerda se reuniram, numa frente ampla, para eleger o prefeito do Recife no ano seguinte, a vida política e cultural entrara em ebulição (BRAYNER, 1987). Lãs os movimentos sociais ganhavam uma força singular por essa época, principalmente as Ligas Camponesas, a partir do Congresso de Salvação do Nordeste, realizado no Recife, em 1955, por iniciativa da Liga de Emancipação Nacional (MORAIS, 1997). Ao contrário da Bahia, onde as principais iniciativas culturais foram lideradas pelas oligarquias no poder, em Pernambuco os movimentos culturais teriam a marca dos movimentos sociais e políticos que tentaram abrir espaço em meio à crise do bloco conservador das oligarquias locais.

Em 1952, foi criado o Ateliê Coletivo, sob a liderança do escultor e comunista Abelardo da Hora, que, de alguma forma retomava o projeto regionalista sob a ótica da esquerda, enfatizando a questão social no campo das artes plásticas:

... eu queria democratizar o ensino as Artes em nossa terra e dessa forma interferir no panorama das artes com uma turma bem orientada de jovens. Era minha intenção fundar no Recife um amplo movimento cultural que resultasse numa expressão cultural brasileira, corrigindo as falhas do Movimento Modernista que ficara só na elite. Deflagrar um amplo movimento de educação e cultura com raízes na grande massa brasileira e em todos os setores como Artes Plásticas, Teatro, Música, Canto e Dança, congregado artistas, intelectuais, Governo e povo independente de cor política ou religiosa, interessados e animados na elevação do nível cultural do povo e na educação do povo para a vida e para o trabalho (CLÁUDIO, s/d)

Desde 1947, o escritor pernambucano Luiz Delgado apontava a necessidade de ser criada, no Recife, uma instituição que congregasse os artistas plásticos locais, que até aquele momento, trabalhavam de forma isolada. Apesar de sua idéia se aproximar mais de uma

associação de artistas plásticos para a proteção desses artistas e para evitar casos como o do pintor Nestor Silva, que morreu tuberculoso e louco, o Ateliê Coletivo acabaria por sedimentar a idéia de trabalho coletivo e solidariedade entre jovens artistas plásticos no Recife, mesmo seus principais objetivos girando em torno do ensino e da militância político-cultural ligados ao PC de Pernambuco (DELGADO, 1947).

Sem qualquer apoio oficial, o Ateliê Coletivo sobreviveu até 1957, formando, entretanto, uma nova geração de artistas plásticos com atuação decisiva na década seguinte. Por ele passaram dois alunos do Centro de Artes Plásticas da Paraíba, Clarisse Lins e Breno Matos.

Essa orientação de retomar a tradição regionalista de Freyre, a partir de uma ótica nacional e popular, já estava presente entre os principais pontos das resoluções finais do Congresso de Salvação do Nordeste, realizado no Recife. Nele se defendia uma ação conjunta governamental para a defesa da cultura regional, “conservando suas características populares”, com destaque para o folclore e as tradições populares. Sugeria-se, até mesmo, a realização de um Congresso em defesa da cultura nordestina, envolvendo os artistas (SOARES, 1982). O crítico pernambucano Joel Pontes já apontava, em 1948, essa linha de continuidade entre o “modernismo nortista” de Gilberto Freyre, com a nova geração que despontava em Pernambuco, citando nominalmente Hermilo Borba Filho e sua conferência “Teatro Arte do Povo”, de 1945. Para o referido crítico aquele era o momento de consolidação da arte nacional a partir de “um sentido especial e próprio de acento popular” (PONTES, 1948). O movimento de Cultura Popular que nasceria nos idos dos anos 60, com administração de Miguel Arraes à frente da Prefeitura do Recife, buscou efetivar essas idéias elaboradas e trabalhadas ao longo da década de 50, principalmente em Pernambuco, inclusive na esfera governamental, desde a ação desenvolvida pelo Departamento de Documentação e Cultura da Prefeitura Municipal do Recife, na administração Pelópidas da Silveira.

Por essa época, a linha de política cultural do Partido Comunista e das demais forças de esquerda davam ênfase à defesa da cultura brasileira, sob a perspectiva popular, contra o “cosmopolitismo informe e degradante”, no dizer de Astrogildo Pereira (CAVALCANTI, 1980). No imediato pós-guerra, a arte e folguedos populares ganharam um destaque especial na maioria das publicações de Pernambuco, a exemplo da **Revista Contraponto** e da revista **Arquivos da Prefeitura Municipal do Recife**. Essa tradição, de envolvimento dos intelectuais e artistas com a cultura popular, serai rompida em São Paulo com a realização da Bienal, no campo das artes plásticas e do teatro; em Pernambuco, com o Teatro Brasileiro de

Comédias, tal tradição ganhou um novo impulso, inclusive pela atuação do Partido Comunista Brasileiro, que assumiu a defesa do nacional-popular como uma trincheira da luta político-ideológica a partir, sobretudo, do início da guerra-fria. Em 1951, já na clandestinidade, o PC de Pernambuco lançou a revista **Orientação**, tendo Paulo Cavalcanti como redator chefe e Abelardo da Hora como redator-secretário; ambos se propunham a estimular o conhecimento do folclore, “buscando, nas criações, as melhores fontes de inspiração popular”. O embate ideológico, principalmente em relação à entrada da cultura de massa norte-americana, tinha como objetivo estimular os intelectuais para o que era apontado como “deturpação da cultura nacional” (ORIENTAÇÃO, 1951).

Mas, enquanto, na Bahia, o movimento teatral tendia às experiências do teatro moderno universal e à exploração da dimensão subjetiva, o teatro, em Pernambuco, principalmente aquele liderado pelo Teatro do Estudante de Pernambuco e pelo Teatro Adolescente do Recife, buscava explorar uma vertente popular, incentivando uma dramaturgia local baseada em temas do Nordeste. Instalado um pouco depois da experiência baiana, o teatro entra, também em Pernambuco, na Universidade, preparando o incipiente movimento profissional de teatro que se seguiu na década seguinte (PONTES, 1966).

Começam a surgir também, na década de 50, os festivais de teatro amador, inclusive no Nordeste, como o I Festival de Teatro Amador de Natal, em 1955; o da Bahia, em julho de 1956 (CARVALHO, 1999); o I Festival de Arte Dramática da Paraíba, de outubro 1958; o Festival Nortista de Teatro Amador de Alagoas, no mesmo ano (BECHARA, 1998). Por eles circulavam grupos locais amadores que, pela primeira vez, deslocavam-se de suas cidades para outros estados, trocando experiências e fortalecendo tendências. O CPC da UNE, surgido na década de 60, é herdeiro, de alguma forma, dessa experiência anterior de uma rede nacional de teatro amador montada nos anos 50.

Enquanto, na maioria dos estados brasileiros, um rico movimento de entidades amadoras ganhava força, no eixo Rio-São Paulo entidades privadas profissionais mudavam o espectro das artes no Brasil, a exemplo do Teatro Brasileiro de Comédias, da Companhia Cinematográfica Vera Cruz e da Bienal de São Paulo (1951). Nascidas por iniciativa da burguesia paulista, que adotava, no campo estético, padrões cosmopolitas, essas iniciativas passaram a servir ora como ponto de referência, ora como contestação para os demais movimentos artísticos, muitos deles nascidos em entidades populares e nas classes médias urbanas, defensores, naquela ocasião, de um projeto nacional-popular para a cultura brasileira. Foi também nessa época que foram criados alguns dos mais importantes museus de arte

brasileiros, como O Museu de Arte Brasileira (1947); o MASP (1947); o MAM de São Paulo (1948) e o MAM no Rio de Janeiro (1953), todos por iniciativa privada. Fora do eixo Rio-São Paulo, o Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG), de 1954; o Museu de Arte de Santa Catarina, fundado em 1949; o Museu de Arte do Rio Grande do Sul, de 1954; o Museu da Pampulha, em Belo Horizonte, de 1957; o Museu de Arte Sacra da Bahia, de 1958; e o Museu de Arte Moderna da Bahia, de 1959. Eles destacam-se entre as mais importantes instituições surgidas com a redemocratização do país, a partir de 1946 (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 2000).

6.2 A Arte no Pós-Guerra e a Luta Ideológica

A arte do pós-guerra no mundo, com sua ênfase no abstracionismo informal, fixou-se por volta de 1947-8 e teve como premissa o lento processo de des-marxização e, até mesmo, a de despolíticação que tomou conta de setores intelectuais de esquerda da Europa e dos EUA, face ao desencanto com o stalinismo. Inicialmente cultivado nos círculos trotskistas, o abstracionismo ganhou um perfil ideológico conservador a partir de 1953, quando se realizou o Congresso Americano para a Liberdade Cultural, de perfil claramente anticomunista e voltado para desmontar as premissas políticas defendidas pelo grande líder, até então, da arte moderna, Pablo Picasso. Com o início da Guerra Fria e as eleições presidenciais norte-americanas de 1948, o “novo liberalismo” defendido pelo ideólogo Schelinger se apresentava do distinto da direita conservadora e da esquerda comunista, ao acolher as vanguardas artísticas e, até mesmo, incentivá-las como ideologia oficial da “livre-iniciativa” e do novo estado liberal. Em função desse embate, a figuração foi abandonada por volta de 1947-8 e estigmatizada como linguagem passadista e comprometida com sistemas totalitários, enquanto a abstração foi elevada a categoria de linguagem do “mundo livre”. Repentinamente, toda a tradição do realismo crítico da arte norte-americana dos anos 30 e 40 foi drasticamente esquecida e, com ela, certamente, a arte figurativa latino-americana, herdeira do abandonado projeto pan-americano. Mesmo artistas de vanguarda, como Stuart Davis, passaram a ser ignorados, em função de suas posições políticas de esquerda. Era a época da “caça às bruxas” e de uma perseguição sem precedentes na arte e na cultura norte-americana.

Os EUA voltavam-se para reconstruir o Velho Continente e expandir sua influência nos países europeus, antes que a URSS, através dos partidos comunistas, conseguisse impor sua hegemonia política. Era o início da Guerra Fria, quando as artes plásticas, em especial, passariam a exercer um papel ideologicamente muito relevante nos embates políticos.

A dominação da arte abstrata, cultivada pela Escola de Nova York, estabeleceu-se pela rejeição da figuração, identificada com a tradição do “Front Populaire”, então sumariamente descartada após a vitória sobre o nazi-fascismo (GUILBAUT, 1996).

A imagem do artista militante passava de porta-voz da Revolução para o de guardião do ideário liberal, no momento em que os museus americanos se colocavam a serviço desse projeto de propaganda, tendência que se esboçou ainda, no período da Guerra. Ainda em 1941, um dos curadores do Museu de Arte Moderna de Nova York, John Hay Whitney, afirmava que o museu poderia servir de arma estratégica para “educar, inspirar e fortalecer os corações e aspirações de homens livres em defesa de sua própria liberdade” (BARROS, 2002, p.38). Por sua vez,

Em 1947-8, nós assistimos à colocação de uma nova estrutura e ao estabelecimento de uma nova escala de referências baseada na alienação e sobre a noção de liberdade individual do artista, com tudo o que isto poderia comportar de contradições e angústias (GUILBAUT, 1996, p. 202).

As associações de artistas para a defesa de interesses comuns, freqüentes a partir dos anos 30, tenderam a se dissolver com o retorno da prosperidade e o aquecimento do mercado de arte nos grandes centros, substituindo a cooperação pela luta individual, dentro do mercado.

O incentivo à proliferação de museus de Arte Moderna, no Brasil e no resto do mundo, passou a ser uma estratégia ideológica assumida pela intervenção pessoal de Nelson Rockefeller. Isso ficou muito evidente na história da criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, cujo núcleo original de obras se formou a partir de uma doação da Biblioteca Municipal de São Paulo (BARROS, 2002). Mas a abstração, defendida no imediato pós-guerra, notadamente a partir de 1947-8, era a abstração informal, fluida e livre de determinações. A abstração geométrica que foi incentivada pelo trotskista Mário Pedrosa,

durante os anos 50, no Brasil, era apontada, nos EUA, como resquício de controle totalitário de uma sociedade definida pelo planejamento estatal (GUILBAUT, 1996).

A ruptura que o chamado “expressionismo abstrato” da Escola de Nova York realizou não era apenas com a tradição do realismo crítico ou socialista do “Front Populaire”, mas, igualmente, com o abstracionismo geométrico, identificado com o herdeiro dos projetos revolucionários do período de Lênin.

Mas o abstracionismo, de uma maneira geral, no entanto, não era defendido apenas pela direita liberal no pós-guerra. Na França de 1946-7, Léon Degrand, do PCF, também era simpatizante da arte abstrata, sendo a sua curadoria para a exposição “Do figurativismo ao abstracionismo”, feita para o Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1949, a introdutora do abstracionismo no Sudeste do país. A polaridade entre abstração e figuração só começou, de fato, a acontecer com a emergência da Guerra Fria que, na França, foi marcada pela expulsão dos comunistas do governo Ramadier, em 1947 (GUILBAUT, 1996).

A estratégia de Cicillo Matarazzo de convidar Léon Degrand para trazer a exposição “Do Figurativismo ao Abstracionismo” para a abertura oficial do Museu de Arte Moderna de São Paulo teve uma engenhosa formulação, pois introduzia a abstração pela mão de um intelectual comunista, numa época em que ela havia se tornado uma bandeira da burguesia liberal. Era uma inteligente maneira de amortecer as críticas dos intelectuais e artistas ligados ao Partido Comunista do Brasil, que, naquela época, ainda dispunha de grande poder e influência na área cultural. A tática de dividir a esquerda convidando o trotskista Mário Pedrosa para ser a personalidade mais influente na formulação da Bienal de São Paulo fazia parte da estratégia de ruptura com o projeto modernista de 22, assumido, a partir dos anos 30, pelos artistas de esquerda, como Jorge Amado e tantos outros da Frente Anti-Fascista no período da Guerra.

Isso acabou, no entanto, tendo um preço, pois não foi a abstração informal ou o chamado “expressionismo abstrato” da Escola de Nova York, o estilo mais influente na arte brasileira dos anos 50, e sim o construtivismo, na sua versão diluída e tecnicista de Max Bill e dos artistas suíços já em contato com a América Latina desde os anos 40, na Argentina. Cicillo Matarazzo conseguia, assim, desmontar, pouco a pouco, a força do PCB entre os artistas plásticos brasileiros, com a forte entrada da abstração geométrica, ao mesmo tempo em que rompia, igualmente e de forma indireta, com a parceira entre o Brasil e os EUA, costurada por Nelson Rockefeller e Capanema, ainda na ditadura do Estado Novo. A abstração

informal passou a ser explorada por poucos artistas brasileiros, a exemplo do cearense Antônio Bandeira, até o final dos anos 50, quando, tardiamente, ela foi, finalmente, adotada.

Pode-se até dizer que, enquanto Cicillo Matarazzo rompia com a tradição modernista das elites brasileiras tradicionais, cujo projeto se baseava na elaboração de uma arte nacional-popular, ao mesmo tempo, voltava-se para as vanguardas européias internacionais, como gesto de afirmação das novas elites migrantes e emergentes às quais pertencia e cujos laços de identidade com o Brasil ainda eram muito tênues. Processo semelhante ocorria nos EUA. Lá o projeto nacional-popular do realismo norte-americano, defendido pelo Metropolitan de Nova York e por suas elites tradicionais, afora o pluralismo estético do MOMA, adotado pela elite anglo-saxã mais liberal, representada por Nelson Rockefeller, dá lugar, aos poucos, à hegemonia do segmento da burguesia liberal judaica migrante, representada pelo Museu Guggenheim, que despontava, junto à galeria “Art of This Century”, de Peggy Guggenheim, ao fazer do dogma da proibição da imagem do judaísmo ortodoxo a bandeira da modernidade da arte do pós-guerra.²⁶ Nos dois casos, ocorreu a ruptura com a arte nacional dos dois países, enquanto a arte internacional defendida tanto por Cicillo quanto pelos Guggenheim, melhor traduzia, o universo simbólico dessas elites emergentes.

Cicillo voltava seu olhar para a Europa, a despeito dos sucessivos convites de Nelson Rockefeller para parcerias com os EUA, e tinha na Bienal de Veneza o parâmetro escolhido a partir do qual gestou o projeto da Bienal de São Paulo. Essa guinada não se dava por acaso. Os EUA haviam reorientado suas prioridades estratégicas, voltando-se para a Europa. Por volta de 1946, o intercâmbio cultural com a América Latina havia sido drasticamente reduzido. A Europa, mesmo combatida, aproveitava para através deles, ocupar o vazio deixado pelos EUA. A Guerra Fria acabaria por desmontar todo o trabalho construído pela administração Roosevelt para a América Latina (BARROS, 2002).

Migrante italiano, Cicillo moldou a realidade artística brasileira com base em modelos do seu país natal e da realidade da reconstrução na Europa, realidade a partir da qual o construtivismo aqui difundido deve ser melhor entendido. Não foi pura coincidência,

²⁶ Essa disputa no interior do campo artístico norte-americano, entre os dois segmentos da elite liberal dos EUA, foi bem visível por ocasião da Bienal de Veneza, de 1948. Nela, a representação oficial montada por Alfred Barr e pelo MOMA não favorecia a nova voga dos expressionistas abstratos. Paralelamente à mostra, Peggy Guggenheim abriu seu palácio veneziano ao público, com sua coleção de pintores do expressionismo abstrato que ela, pessoalmente, promovia em sua galeria em Nova York (BUENO, 1999).

portanto, que, no mesmo momento em que se desenvolvia escolásticamente o construtivismo no Brasil, eram implantadas as primeiras montadoras multinacionais vindas do Continente Europeu.

A nova modernidade adotada no Brasil do pós-guerra nascia com a marca da subordinação ao novo capital europeu, ascendente e em expansão por toda a América Latina, enquanto o construtivismo latino-americano, trabalhado de Buenos Aires a Caracas, era um vestígio eloqüente dessa expansão.

6.3 As Artes Plásticas do Pós-Guerra no Brasil

Um período pouco estudado nas artes plásticas brasileiras são os anos que vão do final da Grande Guerra até a abertura da Bienal de São Paulo. Longe de se constituir num momento natural em direção ao abstracionismo, apesar de algumas exposições como a de Cícero Dias, no Recife (1947), e a de Degrand, no MAM de São Paulo (1949), terem causado grande repercussão, os anos de 1945 a 1951 são de pluralismo e grande vigor na arte brasileira.

Em todo o Brasil, e não apenas no eixo Rio–São Paulo, multiplicaram-se as associações de artes plásticas e as exposições. O período foi de grande euforia e expectativa, e nele nasceram as primeiras iniciativas de um mercado para a arte moderna, com a abertura das galerias Askanazy, em 1945, no Rio de Janeiro, e Domus, em São Paulo, em 1947 (FIORAVANTE, 2001). A galeria Askanazy foi um espaço especialmente importante para alguns artistas vindos do Nordeste para tentarem a vida artística no Rio de Janeiro, como aconteceu com o grupo cearense composto por Aldemir Martins, Inimá de Paula, Jean Pierre Chabloy e Antônio Bandeira (MORAIS, 1995).

Havia uma atenção especial e a abertura, no imediato pós-guerra, para as artes plásticas do Nordeste, na esperança de que acontecesse o mesmo ocorrido com a literatura, nos anos 30 e 40. A grande repercussão da exposição de Lula Cardoso Ayres, em São Paulo, com grande acolhida do crítico Sergio Milliet e do diretor do MASP, Pietro Maria Bardi, foi prova disso.

Nesse período, ocorreu uma nova onda de migração para o eixo Rio-São Paulo oriunda de vários estados do Nordeste, grande parte com artistas em busca de informação. Foi assim com Genaro e Carlos Bastos, da Bahia; Darel, Augusto Rodrigues e Abelardo da Hora, de Pernambuco; além dos mais importantes pintores do Ceará. Alguns, no entanto, retornaram aos seus estados de origem, para deflagrar um movimento de arte moderna, como fizeram Abelardo da Hora, no Recife, e Genaro, em Salvador.

Mesmo em cidades afastadas da capital da República, como o Recife, a vida cultural e, especialmente, as artes plásticas ganharam vigor:

O Recife se tornou, de certo tempo a esta parte, uma feira permanente de pintura. Pode-se dizer que de janeiro até dezembro não passamos um dia sem uma exposição, incluindo as coisas apavorantes que funcionaram pelas ruas da Imperatriz e pela Rua do Imperador, na primeira sempre na Associação dos Empregados do Comércio, e no segundo no respeitável *hall* do Gabinete Português de Leitura. De toda parte vinham expositores, até do Estado de Israel. A Sertã também se prestou a bancar a galeria, porém o fato é que o sorvete, o chá e os bolinhos que ali se vendem interessaram muito mais do que certas qualidade de pintura. Foi grande a invasão de cópias, reproduções, babozeiras, mas os caixeiros viajantes da arte meteram muito cobre no bolso e zarparam dizendo: Que terra encantada! (UM ANO DE MUITA PINTURA, 1948, p.26).

Mas não foram apenas os vendedores de quadros aventureiros que compuseram a pauta daquele ano. Uma importante exposição de Cícero Dias causou polêmica no Recife, constituindo-se na primeira mostra de arte abstrata realizada no país.²⁷ Também ocorreram em 1949 as primeiras individuais do escultor Abelardo da Hora e da pintora Ladjane Bandeira, dois nomes que marcariam as artes plásticas de Pernambuco na década seguinte.

Bem característica desse pluralismo e da indefinição na arte brasileira do período, com predomínio, no entanto, da corrente expressionista, foi a exposição “Grupo dos 19”, realizada em São Paulo, no ano de 1947. Até o final dos anos 40, com exceção do

²⁷ Não foi a primeira vez que o Recife passou à frente de São Paulo. Em 1930, a primeira grande mostra de artistas da Escola de Paris foi exibida, primeiramente, no Recife, para a surpresa e o desapontamento de Mário de Andrade, um dos intelectuais mais operosos na construção do campo artístico de São Paulo, e cujo esforço visava deslocar para lá a centralidade do movimento artístico brasileiro. A mostra de Cícero Dias, de 1947, no Recife, aconteceu no momento em que ainda predominava o expressionismo em São Paulo, como na famosa exposição “19 pintores”, do mesmo ano. Foi, no entanto, apenas no período 1950/51 que começaram a surgir as primeiras obras abstratas do grupo concretista de São Paulo. Outro artista do Nordeste que introduziu a arte abstrata antes da voga concretista em São Paulo foi o cearense Antônio Bandeira, cuja arte antecipou em dez anos o surgimento da abstração informal nos círculos artísticos do eixo Rio-São Paulo.

pernambucano Cícero Dias, que trazia a abstração de Paris, a arte brasileira permanecia figurativa, ora voltando-se aos temas sociais, sob a égide do PCB, ora com temas regionalistas ou, ainda, com uma figuração expressionista. Esse é o momento também da valorização dos pintores primitivos, com grande visibilidade, a exemplo de Djanira, Chico de Oliveira e José Antônio da Silva.

Nos últimos anos da década de 40 e início dos anos 50, o país deu uma atenção às artes plásticas como nunca, até então, tinha havido. A criação do MASP, em 1947, e dos Museus de Arte Moderna no Rio e em São Paulo, em 1948, traziam algo novo que superava, em muito, a tímida iniciativa do governo Vargas ao criar o Museu Nacional de Belas-Artes, em 1937.

No entanto, não se pode separar, como a maioria dos autores fazem, o papel desbravador, em termos museográficos, do Museu Nacional de Belas-Artes e das iniciativas museológicas particulares surgidas em 1947-8. Foi nesse museu que se realizaram, pela primeira vez, retrospectivas de vários artistas em exposições temporárias, ao lado de outras de artistas contemporâneos. O Museu trazia, de forma pioneira, as novas concepções da museologia norte-americana para o Brasil, antes mesmo de o MASP fazê-lo de forma mais ampliada. Ao contrário da Pinacoteca de São Paulo, até aquela época com uma concepção estática e ultrapassada em termos museológicos, o Museu Nacional de Belas-Artes abriu duas grandes retrospectivas de artistas modernos, como a retrospectiva de Portinari e Lasar Segall, além de ter revelado, pela primeira vez, para o Brasil, o trabalho da importante artista moderna portuguesa Vieira da Silva, então em exílio no país. Foi também o primeiro museu brasileiro a incorporar telas de artistas modernos oriundos do Salão Nacional.

Entretanto, a criação dos novos museus em São Paulo e Rio de Janeiro trouxeram um impacto sem precedentes às artes plásticas brasileiras, tornando-se novos centros catalisadores para os artistas locais, inclusive para alguns do Nordeste.

Deu-se, também por essa época, uma acirrada disputa entre São Paulo e o Rio de Janeiro para a ocupação do posto de pólo aglutinador do movimento artístico brasileiro.

A criação quase simultânea dos dois museus de arte moderna nas duas cidades revela uma disputa entre as elites cariocas e as paulistas pelo monopólio da produção e circulação de bens simbólicos do país.

A criação da Bienal de São Paulo, em 1951, tentava, em função dos altos investimentos empregados, pender a força para São Paulo que, no entanto, ainda revelava

sérias limitações na área cultural, apesar de permanecer como pólo artístico de referência do país desde os anos 20. Ao descrever a situação do ambiente artístico da cidade, face à grandiosidade da segunda edição da Bienal, em 1953, o crítico paulista Walter Zanini assim descreveu a situação do campo artístico local:

Uma cidade como São Paulo não pode fugir a essas demonstrações de que se tornou um centro de projeção mundial, muito embora o “background” da vida paulista, em arte e cultura, ainda se apresentar muito precário. Impõe-se esperar que o tempo produza o milagre retificador do desnivelamento observado entre um certame de arte da importância da Bienal e o meio restrito (AMARANTE, 1989, p. 17).

A revista de arte e arquitetura **Habitat**, no entanto, já via, em 1950, com mais otimismo o movimento cultural de São Paulo depois da abertura dos museus e da galeria de arte Domus, não só em função de terem sido ampliados os locais expositivos, como também de o público ter se habituado a visitar exposições individuais e coletivas, e não tão somente os salões tradicionais (EXPOSIÇÕES, 1950).

Mesmo assim, a primeira Bienal teve uma organização improvisada sem profissionalismo e com júri heterogêneo; até cônsules compunham a comissão do evento. Por essa época, só existia a galeria Domus, que trabalhava com arte moderna e fechou, exatamente, por ocasião da segunda grande mostra da Bienal, em 1953.

O desconhecimento da arte moderna ainda era grande no meio da elite paulista, o que permitiu que um *marchand* francês inescrupuloso, de nome Stein, passasse a vender vários quadros falsos de artistas pós-impressionistas para as famílias ricas de São Paulo (AMARANTE 1989).

Era com grande expectativa na Bienal que o crítico Mário Pedrosa esperava mudar não apenas a opinião do público, mas, sobretudo, dos artistas brasileiros, que teriam, a partir dela, uma atualização permanente. Na grande mostra realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1952, na qual estavam presentes 56 artistas, entre eles os nordestinos Lula Cardoso Ayres, Mário Cravo Jr., Aldemir Martins e Antonio Bandeira, Pedrosa assim descreveu o ambiente artístico brasileiro, logo após o impacto da Primeira Bienal de São Paulo, de 1951:

O grande perigo que corriam os artistas plásticos no Brasil, antes da prova da Bienal paulista, era a timidez, a falta de audácia, um certo conformismo com os valores do dia. Eram os jovens reverentes demais para com os velhos. Os velhos, por sua vez, satisfeitos com a unanimidade de respeito que os envolvia, tinham a doce e ilusória impressão que havia chegado ao ponto final da arte moderna. Dormiam sossegados sobre os louros. Tudo isso acabou com o certame internacional do Trianon. Sumiu-se a madorra asfixiante (PEDROSA, 1952, p. 2).

Se a redemocratização e os grandes investimentos na área da cultura, por iniciativa particular, haviam deslocado, drasticamente, o pólo da arte brasileira do Rio de Janeiro para São Paulo, a criação do MAM do Rio de Janeiro e o retorno de Vargas ao poder traziam para a Capital Federal um vento novo de estímulo. O ano de 1952, particularmente, foi marcado tanto pela abertura da nova sede do MAM, no edifício do Ministério da Educação, como pela separação entre a Divisão Moderna e a Divisão Geral do Salão Nacional. O Salão Nacional de Arte Moderna passou a ser, ao lado da Bienal, uma das mais importantes instâncias de consagração para o artista moderno brasileiro (PARADA, 1994).

O início dos anos 50 foi marcado, portanto, pelo afastamento definitivo da arte acadêmica por um lado e pelo início da polêmica acirrada entre artistas modernos figurativos, grande parte deles herdeiros do projeto modernista da Semana de 22, e a jovem geração que acolhia a abstração geométrica dos artistas suíços da Bienal, como símbolo maior da modernidade de então, mesmo quando, no plano internacional, a abstração informal era a tendência dominante da época nos grandes centros.

Essa ruptura com o modernismo advindo da Semana de 22 estava bem evidente no perfil original do acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, no qual só havia artistas estrangeiros e nenhum dos artistas do modernismo brasileiro (PARADA, 1994).

Para o crítico Mário Pedrosa, a arte abstrata seria:

... um antídoto destinado a ocidentalizar de vez nossa velha ordem colonial, cujas pragas transpareciam na supremacia da ideologia localista no plano da cultura, mesmo modernista, como se abolindo a cor local, pudesse enfim desprovincianizar o país e ao mesmo tempo balizar a ruptura com a ordem internacional que aprofunda o atraso (ARANTES, 1991, p. 74).

A abstração serviria como elemento nivelador da cultura na qual as diferenças, inclusive étnico-culturais, seriam dissolvidas em nome da emancipação.²⁸

O Brasil vivia, nesse momento, uma fase de transição em vários níveis, desde a passagem da influência européia para a norte-americana, a organização, em termos gerenciais, da cultura de massa, com a criação das primeiras TVs, a emergência do populismo e a expansão do ensino universitário em todo o Brasil, com um incremento decisivo de matrículas nos anos 40 e, sobretudo, nos anos 50, quando os números pularam de 48.999, em 1940, para 940.000, em 1960 (RUBIN, 1999).

O pós-guerra assistiu também à expansão do transporte aéreo e à construção das estradas, interligando o Brasil de Norte a Sul.

6.4 As Distâncias Ficam Mais Próximas

Desde a década de 30, o transporte aéreo já cruzava de forma regular a costa brasileira, de Belém do Pará a Porto Alegre, através dos hidroaviões da Panair do Brasil S.A, com espaço para 22 passageiros. Eram dois vôos semanais que incluía S. Luis, Fortaleza, Natal, Salvador, Ilhéus, Vitória, Rio de Janeiro, Santos e Florianópolis, com extensão para Montevidéu e Buenos Aires.

Mas foi, principalmente, no pós-guerra que as empresas aéreas se multiplicaram, conectando, de forma bem mais regular e com maior oferta de assentos, as principais capitais brasileiras. Até mesmo algumas iniciativas regionais foram tentadas, como a Viação Aérea Baiana AS, de Arnaldo Silveira, que cobria as cidades de Aracaju, Salvador, Ilhéus e Vitória da Conquista, com duas aeronaves DC-3, em 1946; e a Transportes Aéreos Salvador Ltda., em 1950.

²⁸ Mário Pedrosa reviu completamente essa posição por ocasião do incêndio do MAM do Rio de Janeiro, no final da década de 60. Na ocasião, ele propôs criar um museu das raízes, no qual a cultura indígena e negra servisse de parâmetro para a arte de vanguarda brasileira.

Dentre as grandes companhias nacionais, a Aerovias Brasil inaugurou sua linha costeira em 1947, cobrindo as capitais de Salvador a Belém, com exceção de João Pessoa, nas terças e sábados, e de Vitória do Espírito Santo ao Rio de Janeiro, nas segundas e quintas.

Já no início dos anos 50, deu-se um verdadeiro *boom* no transporte aéreo brasileiro. A Panair, que oferecia, em 1950, dois vôos semanais, de Salvador para o Rio de Janeiro, no seu mais moderno avião Constellation, duplicou a oferta dois anos depois. Em 1951, a mesma companhia oferecia, saindo do Recife, um vôo internacional com destino a Lisboa, Paris, Istambul e Beirute (PANAIR DO BRASIL, 1951).

Salvador já contava, em 1952, com as companhias aéreas Panair, Real, Loide Aéreo e Transportes Aéreos Nacionais e, um ano depois, com a Aerovias-Brasil, com vôo para São Paulo no DC-4, apesar da precariedade das condições do aeroporto, que não dispunha sequer de telefone e água encanada (AEROVIAS-BRASIL, 1953).



Fig. 44. Foto. Antigo Aeroporto de Salvador, Estação de Pitanga.

Em 1955, foi a vez da Varig e da Cruzeiro do Sul, com os seus modernos Convair-jato, servirem a cidade de Salvador. O aeroporto do Recife passou a ser, nesse período, uma parada técnica fundamental para as viagens transatlânticas para a Europa e Oriente Médio, com a abertura das rotas da British Airways, em 1952; Alitalia, com o DC6B, em 1952; e a Swissair, no Douglas DC68, em 1954. As companhias internacionais passaram a anunciar, com frequência, nos jornais baianos, a exemplo da KLM, e da Pan American, em 1956, vôos internacionais para os EUA e a Europa saídos do Rio de Janeiro.

Ao mesmo tempo que novas aeronaves mais possantes substituíaam os antigos DC-3 e C 46, a Varig lançava promoção com desconto de 20% para viagens nessas aeronaves antigas, o que ampliava espaço para a classe média (A TARDE, 1956). Em 1957, a Companhia Cruzeiro do Sul já oferecia passagens a prazo, o que era outra forma de conquistar esse segmento (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1957)

Foi a abertura dessas rotas internacionais ligando a Europa ao Brasil que trouxe, mais de uma vez, o pintor pernambucano, radicado na França, Cícero Dias ao país, antes confinado ora em Paris, ora em Lisboa. A Bienal de São Paulo seria inviável sem essa expansão do transporte aéreo nesse período. O encurtamento das distâncias, seja por avião, seja pela abertura de estradas, deu aos anos 50 uma situação nova para a difusão da arte no país, o que foi muito vantajoso. As viagens de Marques Rabelo de Norte a Sul do país foram feitas, desde o final dos anos 40, por avião. Na década anterior, poucos podiam se dar a esse luxo, como aconteceu com Mário de Andrade, com a ponte aérea Rio-São Paulo. Mesmo para essa rota, a maioria utilizava o trem.

As companhias internacionais passaram a anunciar, com frequência, nos jornais baianos, a exemplo da KLM, a Pan American, em 1956, vôos internacionais para os EUA e Europa saídos do Rio de Janeiro. Com os aviões internacionais, começavam a chegar com maior frequência, revistas de arte, até mesmo à Paraíba, em função da proximidade com o Recife.

Ao narrar a situação dos transportes, nos idos dos anos 50, o cientista político pernambucano Vamireh Chacon assim descreveu sobre a mudança operada nesse período:

O transporte aéreo tinha se imposto ao marítimo, não existia ainda a possibilidade maior do terrestre. Eu viajava pelos “Constellations” da Panair e “Convairs” da Cruzeiro do Sul, os aviões mais modernos da época [...] Éramos a primeira leva em massa de classe média brasileira principiando a descobrir o turismo, antes só reservado a uns poucos ricos (CHACON, 1984, p. 192).

Duas agências de viagens foram abertas simultaneamente, nesse ano, em Salvador, para administrar esse crescente fluxo aéreo: a Agência de Viagens Conde e a Agência Clipper (AGENCIA DE VIAGEM CONDE, 1956). Tanto o turismo local ensaiava os primeiros passos para a profissionalização, como aumentava o fluxo de comunicação entre os baianos e a Capital Federal.

Esse crescimento do transporte aéreo foi vital para o intercâmbio cultural entre as principais capitais, antes realizado de forma precária e através dos velhos navios costeiros. Seria inimaginável pensar nos numerosos expositores que freqüentaram a Galeria Oxumaré e o Anjo Azul, em Salvador, vindos do Rio e de São Paulo, nos anos 50, sem a expansão do transporte aéreo. Igualmente, todos os expositores e todas as obras de arte do Salão da Bahia, na mesma época, eram transportados por avião. Os contatos estabelecidos por José Valadares, para o Salão da Bahia, foram feitos, também, de avião. Antes do final dos anos 40 seria muito dispendioso um artista transportar e, mesmo, viajar de avião, pois o transporte aéreo era privilégio de uma minoria muito restrita. Por volta de 1955, ele já era mais procurado, em detrimento do transporte marítimo e do nascente transporte terrestre com a abertura da Rio-Bahia.

Em 1953, 141.115 pessoas desembarcaram em Salvador, enquanto que, no ano seguinte, a cifra passou a 164.545 viajantes, com aumento de 23.428 pessoas, durante o ano. A média mensal passou de 5.731, no período, para 6.776, e despertou a atenção dos meios jornalísticos da época que deram destaque ao fenômeno (CRESCER O MOVIMENTO..., 1955).

Mas o transporte terrestre também se expandiu por essa época. Apesar de só a Via Dutra, ligando o Rio a São Paulo, estar asfaltada, a estrada conectando Fortaleza, no Ceará, ao Rio de Janeiro, se fazia também por estradas de areia, por onde passaram os “paus-de-arara”, na grande migração para São Paulo e Rio de Janeiro. Foi um dos maiores êxodos internos ocorridos no Brasil, por uma população que não tinha dinheiro para pagar, sequer, o transporte marítimo. Alguns aventureiros arriscavam percorrer o trajeto de automóvel contando, para isso, com algumas hospedarias e restaurantes de beira de estrada, que davam um apoio estratégico para a viagem. Isso ocorreu, por exemplo, com o “Bar e Restaurante Marabá”, em Vitória da Conquista, que distribuía folhetos assinalando as vias e percursos com suas respectivas distâncias entre cidades, do Rio de Janeiro a Fortaleza (Anexo C) Uma viagem do Recife a São Paulo, em 1955, de carro duravaem média, nove dias, com paradas para dormir (BECHARA, 1955).

Já em 1948, o artista Clóvis Graciano veio de São Paulo até o Recife para o Carnaval, com escala em Salvador, aproveitando para manter contato com os artistas da região e divulgar a arte moderna (OS ARTISTAS BAIANOS DEVEM EXPLORAR..., 1948). Começou, também por essa época, o transporte precário de carga com os caminhões da

Fábrica Nacional de Motores (FNM). Num desses caminhões, Mário Cravo Jr. enviou uma de suas esculturas de grande porte para a Bienal de São Paulo (CRAVO JR, 2005).

O Brasil começava a se conhecer melhor, e as pequenas ilhas culturais iniciavam uma conexão antes inexistente. Mesmo com estradas precárias, Mario Cravo Jr. saiu de automóvel com Caribe, para pesquisar o interior do Nordeste, coletando ex-votos e cerâmica popular, aproveitando, ao mesmo tempo, para conhecer um Brasil desconhecido que pudesse servir de matéria-prima para o seu trabalho artístico. Sua exposição realizada no Recife, no Teatro Santa Isabel, foi toda trazida de automóvel; talvez essa tenha sido a primeira mostra conectando Salvador ao Recife, por via terrestre (CRAVO JR., 2005).

6.5 O Mercado de Arte

Importante também para o setor das artes plásticas foi o início da consolidação de um mercado profissional de arte no Brasil, com o surgimento das primeiras galerias de arte no Rio de Janeiro e São Paulo, entre elas a Galeria Askanazy (1945) e a Galeria Tenreiro (1946), no Rio de Janeiro; e a Domus (1947), a Benedetti (1945) e a Ipiranga (1945), em São Paulo.. A galeria Domus foi a mais importante em São Paulo, durante cinco anos de funcionamento, mas fechou em plena euforia da implantação das Bienais, tendo a imprensa da época apontado como causa desse fechamento a ausência de *marchands* (FIORAVANTE, 2001). Mas não seriam os proprietários da galeria, eles mesmos, os *marchands* que fracassaram? O fechamento da galeria Domus ainda necessita de um estudo à parte, que explique esse paradoxo. Em plena expansão do movimento artístico, da abertura de museus e da Bienal em São Paulo, a única galeria de arte moderna da cidade de dois milhões de habitantes encerrava suas atividades. Aberta em 1947, a Domus comercializava a arte moderna brasileira herdeira da tradição modernista da Semana de 22 e seus desdobramentos. O fechamento da galeria revelaria não apenas o frágil ambiente do mercado de arte no Brasil da época, mas, sobretudo, a ruptura e o grande impacto que o projeto internacionalista da Bienal causou ao nascente campo artístico paulista e brasileiro da época.

Os pintores modernos que tiveram grande dificuldade de comercializar suas obras, nos anos 30 até meados dos anos 40, vêem surgir um repentino interesse por esse tipo de arte e aos poucos as novas gerações trocariam as antigas obras acadêmicas pelos artistas modernos.

A pintura moderna não é boa porque não tem sucesso de venda, costumava dizer os pintores decadentes... Mas mesmo esse argumento contra a arte moderna, que prevaleceu durante algum tempo, já se tornou obsoleto, em face da valorização comercial dos trabalhos de nossos pintores modernos de real merecimento. Um quadro de Candido Portinari vale, hoje, uma pequena fortuna, no Brasil ou no estrangeiro. E esse outro grande pintor moderno que é José Pancetti, talento privilegiado está vendendo cada vez maior número de trabalhos à medida que veio se ampliando o círculo dos “pantetistas”. Roberto Marinho, Aloysio de Paula, fisiólogo, David Adler, cirurgião plástico, Henrique Pongetti, diretor da Revista Rio, o jornalista Francisco de Assis Barbosa, o escritor Márquez Rebello, o arquiteto César Melo e Cunha... (TORRES, 1946, p. 12-14).

Essa valorização da arte moderna no imediato pós-guerra, certamente motivou o escritor Marquez Rabelo a sair como mascote, vendendo quadros em vários estados brasileiros, não apenas movido por um desejo altruísta de difundir a arte moderna no país. Ademais, havia também uma questão ideológica subjacente, uma disputa entre liberais e comunistas na defesa da arte moderna, na Bahia claramente representada pela exposição organizada por Jorge Amado, em 1944, e a trazida por Marques Rabelo, a pedido do governo de Mangabeira, em 1948. Essa peleja rapidamente se inclinaria a favor dos liberais, na medida em que esses conseguiram seduzir os artistas pelo caminho da formação do mercado, desafio ainda aberto nos idos dos anos 50.

Mas, numa enquete realizada entre artistas, em 1952, ficou evidente que quase tudo ainda estava por se fazer. Martim Gonçalves apontava a necessidade de escolas de arte e museus para os artistas superarem o auto-didatismo, enquanto Djanira indicava a falta de estímulo da sociedade brasileira e a ausência de condições materiais dos artistas, como limites a um amplo desenvolvimento artístico. O cearense Antonio Bandeira via como maior problema a ausência de intermediários entre o artista e o público, notadamente *marchands*, e lamentava que, no momento da montagem dos dois museus de arte moderna, em São Paulo e no Rio de Janeiro, poucas tenham sido as obras de artistas brasileiros adquiridas. Frank Schaeffer indicou a ausência de profissionalismo como o maior problema da arte brasileira nos idos dos anos 50:

...como se dedicar-se à arte se esta praticamente não é remunerada? Este problema básico, o da integração do artista na sociedade como elemento útil e necessário precisa ser solucionado o quanto antes.[...] o artista entre nós não é considerado um profissional (QUAL O FUTURO DAS ARTES NO BRASIL?, 1952).

A ausência de colecionadores e o fechamento da galeria Domus, numa cidade que já contava, naquela ocasião, com dois milhões de habitantes e um evento de grande porte como a Bienal, era visto com preocupação pelos editores da revista **Habitat**, em 1952, sobretudo, porque, para eles, a cultura das grandes cidades seria proporcional ao número de colecionadores de arte:

Dizem que não mais está em moda fazer coleção, o que facilmente se constata diante de uma “pobreza” das casas. Parece que o colecionismo nas residências se restringe às peles, ou a pequenos objetos de madeira, mais ou menos coloridos de preto e encontráveis nos salões (UMA TRISTE NOTÍCIA, 1952, p. 90).

A ausência de quadros nas residências brasileiras é uma constante desde o período colonial. No século XIX, vários viajantes assinalaram esse despojamento do interior das casas, mesmo numa época em que os costumes da Inglaterra e da França passaram a servir como modelo à sociedade brasileira (BECHARA FILHO, 2000). O final do Império e início da República reverteram essa situação, estimulando o primeiro fluxo de mercado de arte brasileiro e a expectativa dos artistas. Os anos 30 e 40 interromperam esse processo não só pelo afastamento das antigas lideranças oligárquicas, as maiores compradoras de quadros, como também pelo impacto das novas mídias. Muitos entenderam a modernidade como o maior despojamento possível do espaço interno das casas, o que incluía o descarte de quadros e esculturas, entendidos como ornamentos supérfluos ligados ao gosto de um tempo passado.

A casa moderna expelle os quadros de cavalete de suas paredes e exige novas soluções. Surge o abstracionismo. Dirão que os abstracionistas fazem quadros de cavalete. É verdade, mas é apenas uma etapa de seu destino (MILLIET, 1981, p. 140).

A introdução e a supremacia do construtivismo nas artes plásticas dos anos 50 no Brasil, ocorre ao mesmo tempo em que um grande surto imobiliário acontecia e adotava a arquitetura funcional como estilo predominante. Essa arquitetura deve ser também entendida como estratégia de conquista de uma clientela ávida de se apresentar como moderna ao adotar padrão dominante e um mobiliário funcional, nos quais a racionalidade técnica parecia ser a ideologia subjacente. Os quadros voltavam às paredes vazias não como realidade plástica autônoma, mas como extensão e complemento decorativo do mobiliário e da arquitetura. Eles serviam também como suporte estético de uma ideologia que via, no planejamento racional, a panacéia para os problemas sociais do país e, que portanto, prescindia da imagem das classes populares que introduzida pelo primeiro modernismo nos seus lares. Para as elites e a classe média emergente de São Paulo, a maioria descendente de migrantes europeus brancos, a imagem do negro e dos mestiços que o primeiro modernismo se esforçou em resgatar, parecia menos atrativa do que uma arte ligada a uma tradição formal européia, signo de distinção em relação ao resto da população mestiça brasileira.

Adotando uma corrente secundária da arte moderna dos anos 50, na qual a abstração informal era predominante internacionalmente, os artistas do eixo Rio-São Paulo procuravam, através do mercado imobiliário e da nova concepção de decoração a ele agregado, introduzir um novo hábito de consumo de obras de arte, no qual o construtivismo era o estilo adotado. Foi, portanto, através desse novo estilo que o campo artístico brasileiro se reestruturou em novas bases, com o respaldo de críticos como Mário Pedrosa e Ferreira Gullar. A geração anterior à crítica de arte, ainda muito comprometida com o projeto nacional-popular deflagrado nos anos 20 e 30, como Sergio Milliet e Rubem Navarra, foi aos poucos esquecida.

Mas o processo de conquista de mercado foi lento. O crítico de arte e historiador Walter Zanini, mesmo reconhecendo, em 1953, que São Paulo passava a ser, com as duas edições da Bienal, um centro de projeção mundial, reconhecia que a vida cultural paulistana ainda era muito precária. Para ele, caberia esperar que o tempo mesmo se encarregasse de retificar o desnível entre um evento da importância da Bienal e o acanhado meio cultural paulista (AMARANTE, 1989).

A população de São Paulo, não deu, inicialmente, à Bienal a importância que ela tinha e merecia, pelo menos era essa a impressão veiculada através da revista **Habitat**, ao comparar a exposição “monstro” de 1953 e a receptividade de um público que “serve só para cinquenta pessoas” (UMA EXPOSIÇÃO PARA O GRANDE PÚBLICO, 1953). A crítica era exagerada, pois, na primeira Bienal, o número de visitantes chegou a 50.000, um quarto da

visitação recorde obtida, em 1948, na Bienal de Veneza, enquanto a segunda edição teve 200.000 visitantes. A Bienal de 1953, coincidindo com o IV Centenário, foi um momento de apoteose da hegemonia paulista, quando o projeto de Ciccilo Matarazzo deslocava para São Paulo o eixo referencial das artes plásticas brasileiras (OLIVEIRA, 2002). Um ano depois da segunda Bienal, o crítico Paulo Duarte observava que São Paulo vivia “...o delicioso processo de desencaipramento...”, vendo como positiva a iniciativa e sua repercussão no ambiente cultural do estado (DUARTE, 1954).

O fato é que a segunda metade da década de 50 foi fundamental para consolidar as primeiras galerias voltadas à arte moderna no Brasil, como a Petit Galerie, a Piccola Galeria, a Galeria Gea, a Galeria Dezon, a Galeria Tenreiro, todas no Rio de Janeiro; e a Galeria Ambiente, a Galeria Zervos e a Galeria das Folhas, em São Paulo.

Na verdade, a luta, dentro do campo artístico brasileiro em formação, não se reduzia ao grupo carioca e paulista. No interior do mundo das artes da Capital paulista, pode-se delinear claramente dois grandes projetos artísticos no setor das artes plásticas: o liderado pelo industrial Matarazzo, centrado no Museu de Arte Moderna e, principalmente, na Bienal de São Paulo; e o do jornalista Assis Chateaubriand, que tinha no Museu de Arte de São Paulo, sob a direção de Pietro Maria Bardi, o seu pólo de convergência. Ambos competiam acirradamente, nos idos dos anos 50, pela liderança nacional, tentando atrair artistas de todo o país (OLIVEIRA, 2001). Essa disputa ocorrida no imediato pós-guerra sinalizava não apenas duas orientações político-estéticas para o Brasil, mas também das vinculações no plano externo. Chateaubriand tinha os olhos voltados para a América, lugar de onde veio grande parte da coleção do MASP, enquanto Matarazzo mantinha estreitos laços sentimentais e econômicos com a Europa em reconstrução. Esse embate entre as duas lideranças empresariais, vista pelos pesquisadores, até então, como algo secundário e, até mesmo, pitoresco e pessoal, guardava distintas orientações de alianças com a cultura e o capital internacional. Esse conflito já está presente na exposição “Do Figurativismo ao Abstracionismo”, de 1949, na qual se pretendeu juntar a produção abstrata da Europa com a norte-americana, no Museu de Arte moderna de São Paulo. Houve desentendimentos já nessa ocasião, e a exposição foi aberta sem a representação norte-americana. Também não houve nenhum representante do Museu de Arte Moderna de Nova York na abertura do MAM de São Paulo, ao contrário do MASP, que contou com Nelson Rockefeller centralizando o evento. A interpretação desses fatos pelo historiador Tadeu Chiarelli, atribui a ausência da representação norte-americana na exposição do MAM apenas à rivalidade entre a Escola de Paris e a Escola

de Nova York. Essa exegese, no entanto, não dá conta do conflito entre dois projetos distintos envolvendo o processo de internacionalização da cultura e da economia brasileira do pós-guerra, e no qual, a elite migrante, vinda da Europa, acabou se impondo e estabelecendo sua aliança com o capital e a nova arte européia, em detrimento dos EUA. No âmbito da cultura, isso estava presente não apenas nas artes plásticas, mas também no projeto do Teatro Brasileiro de Comédias e na Empresa. Vera Cruz de cinema. Seus técnicos e diretores eram europeus. A elite paulista migrante deu as costas ao processo de aproximação com os EUA, iniciado por Vargas, apesar de todas as aparências em contrário. O conflito da exposição “Do Figurativismo ao Abstracionismo” não era, portanto, algo episódico e circunstancial, nem fruto apenas da disputa amorosa de dois empresários de peso, pela elegante D. Yolanda Penteado.²⁹

Por outro lado, Pietro Maria Bardi, que representava a orientação do paraibano Chateaubriand, mesmo sendo migrante e tendo acolhido uma individual de Max Bill no MASP, via com desprezo a produção paulista concretista, qualificada por ele de “rabiscos dos assim chamados abstracionistas”, enquanto defendia como mais inovadora e criativa a pintura do pernambucano Lula Cardoso Ayres (GALLERANI, 1991, p. 53). Para Bardi, a renovação da arte brasileira não tinha que fazer, necessariamente, tábula rasa do legado artístico brasileiro anterior, como acabou sendo feito pelo rolo compressor da Bienal de São Paulo, mas só teria sentido a partir desse legado. Dessa disputa, muito se beneficiaram, os artistas nordestinos emergentes, como o grupo cearense de Antonio Bandeira e Aldemir Martins, e o grupo baiano que expôs no MAM de São Paulo, em 1955. Foi aproveitando essa porosidade dos idos dos anos 50, quando ainda não havia uma consolidação de liderança no interior do campo artístico brasileiro e o mercado de arte no eixo Rio-São Paulo ainda era tênue e fluido, que boa parte dos artistas do Nordeste conseguiram penetrar, com maior força, num espaço antes quase restrito aos artistas cariocas e paulistas. Ademais, o grupo liderado pelo casal Bardi, do Museu de Arte de São Paulo, e que tinha na revista **Habitat** o seu órgão maior de divulgação, era muito aberto e receptivo à arte do resto do país, com amplo destaque para o Nordeste, especialmente ao grupo baiano, enquanto a Bienal seguia um rumo cada vez mais voltado à produção internacional e aos artistas brasileiros que reproduziam, em nível interno, essa produção, a despeito de terem sido concedidos alguns prêmios a artistas do Nordeste, como Mário Cravo e Aldemir Martins, nas suas primeiras edições, quando a Instituição

²⁹ Yolanda Penteado era esposa de Cicillo Matarazzo e a paixão recolhida de Assis Chateaubriand pois na sua juventude havia pedido a mão de Yolanda em casamento (BARROS, 2002).

buscava alcançar legitimidade nacional para se afirmar como pólo centralizador da produção brasileira.

Mas o deslocamento do pólo referencial das artes brasileiras do Rio de Janeiro para São Paulo não se deu de forma uniforme e sem controvérsia. Houve larga polêmica na qual se acusou a Bienal não apenas de elitista, mas de ser um projeto neocolonialista, sob a égide norte-americana. Paradoxalmente, a penetração da arte moderna, por influência de Nelson Rockefeller no Brasil, foi mais intensa durante o primeiro governo Vargas do que depois dele. Apesar de o núcleo original das obras do Museu de Arte Moderna de São Paulo ter sido uma pequena doação feita pelo magnata norte-americano, o projeto da Bienal foi construído sobre uma matriz quase toda ela voltada para a Europa, especialmente para a Bienal de Veneza. Não foram os artistas norte-americanos que marcaram a arte brasileira nos anos 50, mas o construtivismo, na sua vertente suíça e da escola alemã de Ulm.

Muitas tentativas de justificar essa defasagem entre a produção brasileira de vanguarda e a arte de ponta nos anos 50 que se fazia, em Nova York e Paris baseiam-se no suposto “nacionalismo” do projeto construtivo, a traduzir o momento de expansão e desenvolvimentismo da Era Juscelino. Argumentava-se que a abstração informal era “alienada”, individualista e pessimista, enquanto o construtivismo estava em consonância com a expansão e o otimismo brasileiro dos anos 50. A dimensão contraditória dessa justificativa é que a vertente construtiva firmou-se, exatamente, na ruptura com o projeto nacional-popular advindo do modernismo da Semana de 22, ao mesmo tempo em que o fazia em nome da atualização e do internacionalismo.

Na verdade, o construtivismo da vertente germano-suíça adotada por alguns círculos de artistas do Rio e São Paulo, e que se mostrava defasado em relação às propostas mais avançadas da produção internacional liderada, naquele momento, por Nova York, traduzia, principalmente, o momento de reconstrução na Europa destruída e, ao mesmo tempo, a penetração do capital europeu em São Paulo, graças às elites migrantes emergentes. Outro fator que muito contribuiu para a difusão do construtivismo no eixo Rio-São Paulo foi a expansão da indústria da construção civil, além das demandas do desenho industrial e da publicidade, nascentes nos dois grandes centros brasileiros.

CAPÍTULO 7

AS ARTES PLÁSTICAS NA BAHIA 1946-1959: A EXPANSÃO DO CAMPO ARTÍSTICO EM CONSTRUÇÃO

“... a Bahia deixa de ser um tema para tornar-se uma sensibilidade”.

Roger Bastide, 1949.

7.1 A Bahia Desperta

Na segunda metade da década de 40 a geração dos pintores Presciliano, Valença e Mendonça Filho estava consolidada. Os Salões ALA haviam dado os seus frutos, pois a sociedade baiana havia se acostumado a ver com mais frequência a pintura e a escultura inexistente nas antigas mostras da Escola de Belas-Artes. Essa produção, quase toda voltada para motivos da Bahia, conseguiu conquistar a atenção da elite local, e com isso, consolidar um incipiente mercado de arte que chegou a atrair vários artistas de outros estados. Quando o quadro do Interior da Igreja de São Francisco, encomendado pelo Banco do Brasil a Presciliano, foi exposto na Biblioteca Pública, e uma multidão de transeuntes se enfileirava para vê-lo, a arte baiana deixava de ser algo exclusivo do gueto dos artistas para se transformar num fato político-social. A Bahia se reconhecia, nesse quadro, e fazia dele um testemunho de sua identidade, tão resistente às imagens da indústria cultural e do regime centralizador da ditadura.

Mas a melancolia recolhida dos claustros não poderia mais servir para traduzir o otimismo proposto pelas lideranças do pós-guerra durante a reconquista do poder dentro e fora do território baiano. O solene desfile do quarto centenário de Salvador, em 1949, no qual toda a elite social de Salvador, inclusive o governador Mangabeira, apresentou-se em cortejo de gala com fantasias, narrando a história oficial da Bahia, fechava um ciclo. Nele havia pouco espaço para os simples trabalhadores que, vez por outra, quando negros, ocupavam o papel de escravos no desfile (SETARO, 1991). Era a Bahia branca que se fazia mostrar; poucas vezes nas imagens oficiais dos cinegrafistas, o negro aparecia.

O momento da redemocratização, porém, não poderia mais ignorar as massas populares. Isso fica visível no filme “Entre o mar e o tendal”, de 1952/3, de Alexandre

Robatto, que havia antes filmado o desfile do Quarto Centenário. Nessa película, a pesca do xaréu é pretexto para estetizar os corpos dos negros, antecipando o que Glauber faria, em 1960, em “Barravento”, e a fotografia de Pierre Verger. O negro, antes personagem de batidas policiais dos anos 30, surge dos romances de Jorge Amado e ocupa a cena principal nos trabalhos dos artistas visuais da Bahia.

Algo havia mudado. O retorno de antigas lideranças tradicionais, como Octávio Mangabeira, influente político no governo Dutra, trouxe grandes investimentos para o estado, como a refinaria de Mataripe, a conclusão da estrada Rio-Bahia, o início das obras da hidroelétrica de Paulo Afonso, além de várias construções da UFBA, em Salvador (ESPELHOS NA PENUMBRA, 2000). Formou-se, na política baiana do imediato pós-guerra, uma linha de conciliação em torno da “baianidade”, da união de forças em torno dos interesses do estado. A expansão e o papel significativo da UFBA, nesse momento, que tanta repercussão provocou no meio cultural baiano dos anos 50, não podem ser atribuídos apenas à liderança do reitor Edgar Santos, mas também à presença sucessiva de ministros baianos, como Clemente Mariano, Simões Filho e Antônio Balbino na pasta do Ministério da Educação com repasse de significativas verbas para o Estado.

O pessimismo melancólico que se abatera sobre as elites dirigentes baianas, durante a vigência do primeiro governo Vargas, fora afastado graças à ampla influência e ao peso significativo da Bahia na reordenação das forças políticas nacionais do pós-guerra.

Mangabeira conseguira dar ao presidente Dutra uma ampla base política de sustentação ao aproximar a UDN do PSD; isso lhe permitia ter esperanças de aspirar à candidatura à presidência da República. Os arrojados projetos de Mangabeira no âmbito da educação e da Cultura, sob a responsabilidade de Anísio Teixeira, não podem ser desligados dessa aspiração, não concretizada, e que chegou a provocar ciúmes e inveja em outro candidato ao mesmo cargo do seu partido, o paraibano José Américo.³⁰

Mesmo com o abalo do esquema político de Mangabeira, com a volta de Vargas ao poder federal, as novas lideranças baianas como Regis Pacheco e Antonio Balbino, souberam dar continuidade ao projeto de re-inserção da Bahia na nova ordem político-econômica vivida pelo país. A Bahia continuou, nos governos federais sucessivos, a marcar sua presença e

³⁰ José Américo, que era, naquela época, presidente da UDN, queixara-se da interferência política de Mangabeira na política paraibana, ao se aproximar dos adversários do paraibano, o que teria causado a sua renúncia e rompimento com o partido. Em depoimento a Aspásia Camargo, José Américo assim comenta as articulações de Mangabeira que vieram atrapalhar seus próprios projetos: “Acho que Otávio Mangabeira pensava no governo da República. Aproximou-se vendo a possibilidade de haver um acordo geral e ele sair como candidato à sucessão de Dutra” (CAMARGO, 1984, p. 317).

influência, capitalizando verbas, investimentos e prestígio, além de ocupar o primeiro lugar entre os estados emigrantes, naquele período. No âmbito da cultura, os processos deslançados no imediato pós-guerra e que receberam apoio do governo Mangabeira, como o Salão da Bahia, não sofreram solução de continuidade. A projeção nacional dos artistas baianos, ocupando amplas páginas na grande imprensa nacional, em revistas como **Manchete** e **O Cruzeiro**, dava respaldo aos sucessivos governos, nos anos 50, para investir nas artes plásticas, enviando e fornecendo apoio logístico a mostras que divulgassem a Bahia, como a coletiva realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo ou a exposição sobre a Bahia e seus artistas, na Bienal de São Paulo de 1957 (BORGES, 2003).

As mudanças foram visíveis na Bahia do pós-guerra, em relação ao período anterior, a ponto de o escritor Wanderley Pinto afirmar, em tom de entusiasmo, sobre Salvador, ainda em 1951:

A cidade atirou-se para as praias e para o mar e debruçou-se e afundou nos vales [...] há outra economia, outra intensidade de vida, melhor e mais abundante alimentação, maior cultura, um desafogo de outra alegria na metrópole que era bela, antiga, solene e pitoresca, mas parecia triste e pessimista (ESPELHOS NA PENUMBRA 2000).

Com a posse de Antonio Balbino no Governo da Bahia, o processo iniciado com Mangabeira ganhou novo perfil modernizador e mais popular. O planejamento econômico liderado pelo economista Rômulo Almeida teve o mérito de diagnosticar os principais problemas do estado. Por sua vez, a eleição do prefeito Hélio Machado retirou das antigas oligarquias o poder sobre Salvador, liberando agentes sociais antes marginalizados para ocuparem, com maior visibilidade, a cena social. A presença do negro, cada vez maior, na arte e na cultura da cidade, tornando-se figura emblemática da própria Bahia, foi construída nos anos 50, mais por influxo de intelectuais de esquerda, a exemplo de Jorge Amado, seguido de outros, e, depois, pelos próprios negros e mulatos que foram ocupando, de forma silenciosa, mas firme, o espaço que lhes cabia.

A questão do negro deixava o reduto de guetos intelectuais para ser assunto da vida corrente baiana. Os artistas da Bahia desse período exerceram papel relevante no convencimento da elite branca quanto a essa realidade, antes admitida com incômoda reserva. Esse desafio colocado para os artistas baianos tornava a permanência da figuração como uma linguagem imprescindível. Os negros não eram mais vistos como uma iminente ameaça, mas como fonte de outra riqueza que o Estado começou a explorar: a indústria do turismo.

É nesse contexto de transição que se deve compreender a acolhida da nova geração de artistas baianos surgida no imediato pós-guerra. O choque de gerações abriu, na Bahia, o primeiro conflito nesse campo artístico mal formado, ainda sem museus de arte, crítica especializada e galerias de arte. A geração de Presciliano havia, finalmente, conquistado uma posição que a de Manuel Lopes Rodrigues esteve longe de conseguir, mas logo se defrontaria com uma outra, que haveria de desmontar as bases a partir das quais essa arte havia se firmado.

A revista **Cadernos da Bahia**, porta-voz da nova geração do pós-guerra, assim definiu a situação do campo artístico baiano, em 1948, ao comentar o estágio do escultor Mário Cravo Jr. nos EUA:

Não poderia Cravo Júnior continuar a viver num ambiente como o nosso, onde tudo é fechado, tudo é negado para os jovens, onde tudo está concentrado na mão de uns poucos senhores do passado, que se intitularam muito comodamente “donos da arte e da cultura” (UM ESCULTOR BAIANO EM NEW YORK, 1948, p. 5).

Essa nova geração, possuía um perfil social bem diferente da anterior, não mais oriunda da classe média, como a de Presciliano, Valença e Mendonça, mas da burguesia comercial baiana, com possibilidade de viajar por conta própria para Nova York, como fizeram Mário Cravo e Carlos Bastos, ou para Paris, como fizeram Bastos e Genaro. Ela não necessitava, tampouco, do amparo do Estado para formar-se. As artes plásticas deixavam, aos poucos, de ser no Brasil do pós-guerra, um estigma social, ocupação de gente sem posses nem ascendência, para se tornar algo atrativo para segmentos da elite social, uma vez que se tornara, a partir da Guerra Fria, emblema maior do “mundo livre” e da burguesia liberal, vencedora da Grande Guerra, contra as ditaduras de direita.

A arte moderna havia se transformado, repentinamente, na bandeira da nova cruzada em defesa desse “mundo livre”, que ameaçava soçobrar pelo avanço das ditaduras de esquerda, agora apontadas como inimigas da liberdade da criação artística, primeira e última trincheira fundamental desse universo que se buscava preservar da suposta nova barbárie.

Não foi só na Bahia que filhos da elite social se voltaram para as artes plásticas, quebrando um tabu presente desde a época do Império.³¹ Alguns dos artistas mais destacados

³¹ O afastamento de Lasar Segall do meio artístico brasileiro deu-se, em parte, por ele pertencer, juntamente com sua esposa Geny Klabin à elite burguesa em ascensão (BECCARI, 1984). Artistas dos

da geração concretista do Rio de Janeiro, como Lygia Clark e Helio Oiticica, também vinham de famílias da pequena burguesia abastada.

A cultura, de uma maneira geral, e as artes plásticas, em particular, ganharam uma atenção nunca vista até então. Como o embate político-ideológico, logo após a Guerra-Fria, passou a ser entre as democracias burguesas liberais e o socialismo soviético, era necessário provar que a democratização da cultura não era um privilégio do socialismo, mas algo perfeitamente previsto e realizável nas democracias liberais. O acesso popular aos bens simbólicos passou a ser um discurso comum tanto da esquerda como da direita liberal e, não raro, ambos estavam juntos, trabalhando na mesma direção, como aconteceu na Bahia, no governo Mangabeira.

Vários institutos de cultura foram abertos nessa época: a Casa da França, o Instituto Brasil-Estados Unidos, o Instituto de Cultura Hispânica, o Instituto Cultural Brasil-Alemanha, o Instituto de Estudos Norte-americanos, o Instituto de Estudos Portugueses, o Instituto de Estudos Britânicos, o Centro de Cultura Afro-Orientais, boa parte deles mediante convênio com a Universidade da Bahia. Ocorriam mudanças significativas em relação ao passado, quando as raras entidades culturais que havia tinham poucas conexões com a realidade cultural fora da própria Bahia. Por sua vez, havia uma resposta do público a essa nova realidade que não era exclusiva da Bahia.

Em um artigo publicado na revista **Cadernos da Bahia**, em 1948, sobre a nova geração de artistas do Ceará, acentuou-se o “sensível interesse por parte do público” pelos trabalhos apresentados no “Salão de Abril” quando, até então, “os esforços individuais se anulavam em face da indiferença do ambiente” (MARTINS, 1948, p.13). A expansão do ensino superior, em todo o Brasil, de forma significativa em relação ao passado, criava um público ávido de produtos simbólicos para consumo, demanda até então muito restrita na população. Por sua vez, esse público deslocava a arte dos antigos guetos corporativos dos artistas, para torná-la um espaço mais aberto e fluido. Além disso, a expectativa que se formou em torno da arte, nesse período, pressupunha uma fusão entre o fazer artístico e a reivindicação dessa geração por mudanças comportamentais no domínio dos valores sociais. A arte, para essa nova geração de artistas, não mais se apresentava como uma atividade

anos 20 oriundo de estratos da burguesia brasileira, como Vicente e Joaquim do Rego Monteiro, Cícero Dias e Lula Cardoso Ayres em Pernambuco, e Tarsila do Amaral, em São Paulo, tiveram dificuldade de se inserir profissionalmente no limitado mercado brasileiro, até o final dos anos 40.

profissional separada de sua vivência enquanto pessoas. A idéia de artista engajado, tão difundida nessa época, extrapolava espontaneamente o controle e a direção ideológica que a esquerda organizada propunha catalisar para essa nova geração. Era um tempo no qual os partidos de esquerda entravam em conflito e polêmica com os intelectuais existencialistas.

A tendência de valorização da cultura e da arte se espalhou por todo o país, e um interesse particular pelas artes plásticas se deu no segundo pós-guerra.

Havia uma expectativa de formação de uma nova geração de artistas modernos que pudessem preencher as novas demandas ideológicas do momento. Não por acaso, o crítico Rubem Navarra se surpreendeu com a rápida ascensão do cearense Antonio Bandeira, que, ao realizar sua primeira individual na galeria Askanasy, no Rio de Janeiro, conseguiu uma bolsa do governo francês. O crítico ironizou o fato dizendo ser essa “a mais rápida carreira de que há memória nos anais da legião paraense” (NOVIS, 1996).³²

A redemocratização de 1946 trouxe de volta as velhas oligarquias, que passaram a exercer, notadamente no governo Dutra, influência em nível nacional. A expectativa, no governo Mangabeira, aspirante a candidato à presidência da República pela UDN, era de profundo otimismo; as imagens de melancolia e recolhimento não mais conseguiam traduzir o novo tempo vivido.

O pós-guerra, por sua vez, é marcado pelo populismo e pela necessidade das elites de darem alguma satisfação aos votantes, dos quais necessitava. O povo, seus costumes e seus valores passaram a ser enaltecidos e valorizados. Se a eleição de bico de pena da República Velha prescindia do povo, a nova ordem instaurada no pós-guerra exigia algumas concessões, ao menos no plano simbólico.

7.2 A Expansão do Imediato Pós-Guerra

Em meados dos anos 40, um fenômeno novo começou a surgir na Bahia. Exposições sucessivas de artistas vindos de fora começaram a aportar em Salvador. Vários fatores

³² Expressão usada nos meios intelectuais cariocas para designar o artista do Norte do país que havia vencido.

contribuíram para isso, entre eles, a grande visibilidade que o estado começou a alcançar, graças a seu potencial turístico e exótico, divulgado pela indústria cultural, como nas músicas e nos filmes, além da grande repercussão dos romances de Jorge Amado e, até mesmo, através das escolas de samba do Carnaval carioca. A Bahia foi descoberta como um dos principais atrativos no nascente turismo nacional. Artistas fugidos da Europa ou vindos de países latino-americanos circularam, por essa época, em Salvador. Dois deles acabaram fixando residência na Bahia e passaram a exercer uma profunda influência no movimento cultural baiano: o argentino Caribé e o francês Pierre Verger.

Havia, também, o desejo de romper com o que se imaginava ser “a inércia de anos”, e que tinha condenado a Bahia ao atraso cultural, como, por exemplo, o setor livreiro que, até o final da Grande Guerra, encontrava-se aquém de cidades como o Recife, Curitiba, Porto Alegre, Belo Horizonte e Belém. A abertura da Livraria Progresso Editora, em 1946, e, um pouco mais tarde, da Livraria Universitária, mudaria esse quadro numa área importante de divulgação cultural, inclusive no campo das artes plásticas (CULTURA BAIANA, 1946).



Fig. 45. Livraria Universitária.

Jorge Calmon, em um artigo para o jornal **A Tarde**, assinalou, com destaque, essa mudança acontecida na Bahia por essa época, quando até mesmo três exposições aconteciam ao mesmo tempo, e um público numeroso afluía aos eventos. No imediato pós-guerra, a média de exposições de artes plásticas era de 80 por ano (PINTURA, 1948).

É verdade que os salões ALA deram uma grande contribuição para isso ao construírem, aos poucos, um ambiente receptivo às artes plásticas na Bahia; no entanto, algo de novo e inesperado surgiu. Ao comentar o que ocorria numa dessas exposições, por volta de 1946, Jorge Calmon assim descreve o que observara:

Numa delas dentre as que estiveram há pouco funcionando, surpreendemos, a propósito, diversas pessoas do povo, mulheres humildes e operários ainda em suas roupas de trabalho que, no meio dos presentes, apreciavam cada tela com evidente atenção, e trocavam e conferiam suas opiniões [...] Não há porque nos queixarmos pois, quanto ao movimento artístico em nossa terra [...] Existe ambiente, na Bahia, para a boa pintura. Não ocorre com esta o que se dá de referencia a outras manifestações de gosto e inteligência. Se os bibliófilos são poucos e também os colecionadores constituem gente sempre disposta a aquisições de trabalhos que tenham valor. E tanto assim é que o mercado baiano se tem tornado destino de freqüentes visitas de artistas de fora, que aqui vêm expor. Os salões dos pintores forasteiros excedem mesmo em número, os organizados pelos artistas locais. (CALMON, 1946, p. 3).

O que surpreende o comentarista é o contraste entre o surto em torno da pintura e a apatia dos outros setores culturais na Bahia da época. A área das artes cênicas, particularmente, havia sofrido muito com a destruição do Teatro São João e o fechamento do Politeama, que provocaram, grandes dificuldades para esses setores e tornaram as atividades ligadas ao teatro, à dança e mesmo à música, muito difíceis até aquela época. Quando estive em Salvador, em 1940, a pianista brasileira Magna Tagliferro havia se queixado da inexistência de uma sala de concertos adequada na cidade (REPAROU NA INEXISTÊNCIA DE UM TEATRO NA BAHIA, 1940).

Enquanto isso, multiplicaram-se as exposições de pintura, inclusive aquelas de má qualidade, o que chegou a preocupar os artistas locais e até mesmo o cronista.

Para explicar essa defasagem no interior da cultura baiana, Jorge Calmon apontou uma hipótese:

Se nos perguntassem a que atribuímos o fenômeno (por que, no clima atual, assim é) talvez o pudéssemos relacionar com o fato de haverem permanecido na Bahia, ao em vez de emigrar, como os cientistas e os escritores, os nossos artistas. Presciliano, Alberto Valença e diversos outros de igual força, nos respectivos gêneros, realizaram, com o simples fato de se não afastarem da terra, a surpresa dessa contínua animação artística. Trabalhando, expondo, ensinando, eles fizeram com que a Bahia conservasse e polisse em novos brilhos a sua tradição de centro de arte. E não é senão por isso, precisamente,

que existe em nosso meio atmosfera convidativa para os pintores e suas exposições, sempre bem-vindas (CALMON, 1946, p. 3).

É inegável que todo o trabalho dos salões ALA tinha dado frutos importantes, pela constância de sua realização, pela divulgação da arte em Salvador, pela formação de um público apreciador e comprador e, sobretudo, como, acentuou Jorge Calmon, por causa da permanência dos artistas baianos em sua terra. Sua permanência não se devia apenas ao fato de acreditarem na possibilidade de deflagrarem a construção de um espaço de produção e consumo de arte, mas também pela dificuldade de integração encontrada no mercado de arte carioca, bastante saturado e em mutação, com o modernismo disputando espaço.

Outro aspecto ainda não apontado é que, após a criação do prêmio de viagem pelo Brasil, do Salão Nacional, boa parte dos artistas optou pela Bahia como local para estagiarem e elaborarem seus trabalhos. Afora isso, a grande visibilidade trazida pelos romances de Jorge Amado, pelas músicas de Dorival Caymmi e, até mesmo, pelo longa-metragem de Walt Disney “Você já foi à Bahia”, apontavam Salvador como um lugar de grande apelo turístico e, ao mesmo tempo, de deslumbrantes paisagens naturais e humanas.

O surto da nova geração dos artistas modernos da Bahia, a qual começou a despontar imediatamente após essa época, não poderá ser compreendido sem esses três fatores anteriores: a árdua tarefa de construção dos alicerces do campo artístico local, pelos artistas da Escola de Belas-Artes da Bahia, unidos através do Salão ALA; a grande divulgação de Salvador, devido ao seu aspecto exótico e singular; e a presença de muitos artistas itinerantes, em meados da década de 40 que despertaria o interesse de jovens como Mário Cravo, Carlos Bastos e Genaro.

Esses artistas estrangeiros e de outros estados chegaram a preocupar o grupo de pintores baianos, até mesmo pelo preço baixo de suas telas, como foi o caso da pintora francesa N. de Pierrefort, patrocinada pelo consulado francês. Os artistas locais temiam que uma pintura de qualidade como a dela, com presença até mesmo nos Museus de Luxemburgo e Carnavalet, pudesse provocar uma deflação no mercado de pintura local (VALLADARES, 1947). A invasão de artistas se deu, também, através de *marchands* ambulantes, portadores de obras da Europa, supostamente de mestres antigos, para conquistar compradores. Assim, a diretora do “Estúdio Palma”, de São Paulo, uma galeria de obras antigas, trouxe telas supostamente da autoria de mestres do barroco italiano, como Salvador Rosa e Pompeu

Batoni, e expostas na Biblioteca Pública (AS MAIS BELAS OBRAS DE MESTRES DE ONTEM, 1948).

A Bahia atraía também os artistas como forma de lazer, ao tempo em que servia de locação e eventual mercado complementar, face à grande concorrência do eixo Rio–São Paulo. Dessa fora, o paulista Aldo Bonadei, do Grupo Santa Helena, veio a Salvador, em 1948, para descansar, trazendo 5 óleos para testar o mercado local, e logo recebeu convite para expô-los na Biblioteca Pública (EXPOSIÇÃO DE ALDO BONADEI, 1948).

Algo estava mudando e a geração mais nova da Escola de Belas-Artes, a exemplo de Jaime Hora, tentou garantir que o ainda recente mercado baiano de pintura acadêmica não sucumbisse face à entrada da arte moderna no Estado. Ele propôs fundar uma Sociedade de Belas-Artes para congregar os artistas acadêmicos e facilitar excursões artísticas a outros estados, para ampliar o mercado, como ele próprio fizera ao expor em Minas Gerais, Pernambuco e no Rio de Janeiro. Para ele, havia muito formalismo ainda no grupo baiano, para não dizer uma rígida hierarquia entre os artistas acadêmicos. (O PINTOR PRECISA E DEVE VIAJAR, 1948). Ao realizar a sua quinta individual, Jaime Hora foi apontado pelo ensaísta Álvaro Feio como representante de uma nova geração de acadêmicos que retomava a tradição do grupo ALA com maior ardor e, por isso, era testemunho do “renascimento do ambiente espiritual” na Bahia (FEIO, 1947, p. 4).

A idéia de excursão para a conquista de outros mercados talvez tenha vindo da sua experiência pessoal de Jaime Hora, do que ele presenciou em Salvador, onde o pintor acadêmico gaúcho Libindo Ferraz conseguiu vender muitos quadros de paisagens baianas nas suas duas visitas à cidade. Face ao avanço cada vez maior, forte e irreversível da arte moderna, os artistas acadêmicos tentaram se defender através de associações, ou, visitando estados distantes, nos quais, eventualmente, o mercado estivesse oferecendo novas opções. Ao perceberem a entrada irreversível da arte moderna nos seus redutos baianos, tentara, através da imprensa desqualificar tal arte como produto de pintores que “não sabem desenhar, pintar, servir-se de cores” e que “fazem qualquer coisa, como as crianças que desconhecem proporção, perspectiva”, atribuindo esse grande equívoco, em escala mundial, ao *marchand* Vollard, “que fabricava às dúzias os tais gênios modernos” (A PINTURA MODERNA, 1947, p. 5).

O período de 1946-7 é decisivo nesse embate, em nível nacional, quando os acadêmicos tentam dar sua última cartada no governo Dutra, para desmanchar o espaço que a ditadura do Estado Novo tinha aberto para os modernos. A imprensa baiana fez eco a luta no

momento em que, no meio da intelectualidade baiana, começava a se abrir espaço para a entrada da arte moderna, iniciada com a volta de Carlos Bastos e Mário Cravo dos EUA e de Genaro do Rio de Janeiro, em 1948.

Esse embate está bem visível na passagem do ano de 1947 para o início de 1948, na Bahia, quando, ao mesmo tempo, em que se homenageava solenemente, Presciliano Silva, com missa na Catedral oficiada pelo Arcebispo Primaz, ocorria uma seção solene na Secretaria da Educação e festa com autoridades e a elite baiana (A HOMENAGEM DA BAHIA..., 1948). O pintor Clovis Graciano e o escritor Alfredo Mesquita, vindos de São Paulo, defendiam na ocasião que os artistas baianos deveriam explorar “as grandes possibilidades do modernismo” (OS ARTISTAS BAIANOS DEVEM EXPLORAR..., 1948, p. 2).

Em março do mesmo ano, uma exposição organizada pelo escritor Márquez Rabelo, a convite da Secretaria de Educação, aconteceu na Galeria Conde dos Arcos da Biblioteca Pública. O mesmo espaço organizado e que serviu para consolidar os artistas acadêmicos foi invadido, pela segunda vez, depois da exposição montada por Jorge Amado, em 1944, pela mostra de arte moderna trazida por Márquez Rabelo do Rio de Janeiro.

Foram 82 trabalhos de artistas nacionais e estrangeiros, incluindo Portinari, Pettorutti, Leskoschek, Rouault, Lurçat, Guignard, Di Cavalcanti, Percy Lau, Lasar Segall, Santa Rosa, entre outros. Márquez Rabelo teve um papel destacado nesse período de divulgação da arte moderna no Brasil, fomentando Museus, como em Florianópolis, ou levando exposições, como fez também em Belo Horizonte. Ao mesmo tempo em que atuava como *marchand*, ele procurava, através de várias conferências agregadas à mostra, fomentar o gosto da arte moderna junto à opinião pública (VISITA A BAHIA UMA EXPOSIÇÃO DE ARTE MODERNA, 1948). Prestigiada pelo secretário Anísio Teixeira, que abriu o evento, a exposição foi apresentada como um teste para a aceitação da arte moderna na Bahia. Afinal, a mostra não era algo improvisado por dois artistas comunistas, como a de 1944, montada por Martins e Jorge Amado, mas se apresentava como um evento oficial, prestigiado pelo próprio governador Otavio Mangabeira, que visitou a exposição.

A mostra, por isso mesmo, teve grande impacto e um sucesso relativo de vendas, pois todos os quadros de Portinari foram vendidos (A EXPOSIÇÃO DE ARTE MODERNA, 1948B). Mas essa exposição tinha uma estratégia de *marketing* singular: ao mesmo tempo em que apresentava alguns dos principais artistas modernos brasileiros, dava destaque a dois quadros de Teruz, nos quais as tradições acadêmicas, com alguns toques de modernismo

amaneirado, dominavam. Foram esses quadros os estampados nos jornais, ladeados pelo retrato do governador Mangabeira. Afinal, a arte moderna não era tão disforme assim...



Fig. 46. Mangabeira visita exposição.



Fig. 47. Teruz. O Cristo.

Entre os muitos artistas que visitaram a Bahia, merece destaque singular o argentino Líber Fridmar. Sua exposição chamou atenção pela temática insólita, até então inexistente na arte baiana. Os cultos religiosos afro-brasileiros apareceram em primeiro plano com uma dignidade antes só dada aos santos católicos. O que antes era só aparecia nos romances de Jorge Amado, em Fridman, ganhara uma concreção visual que a Bahia ainda não estava acostumada a ver. O artista chamou atenção do crítico carioca Quirino Campofiorito, segundo o qual o pintor argentino realizou, na Bahia uma obra “tão particularmente inspirada como nenhum pintor nacional o fez, enquanto Odorico Tavares também se referiu ao artista como tendo possuído um contato com a alma do povo, a poesia do povo” (GRAMASCHO, 1949, p. 5).

O artista, natural de Buenos Aires, demorou-se quase um ano na Bahia, pesquisando as festas populares, os meninos de rua e o candomblé. Algumas de suas obras têm nomes africanos, como “Ko Si Oba Kan Afi Olorum”, que se traduz por “Não há um Rei senão Deus”. No seu catálogo da exposição de 1947, estão presentes quatro trabalhos com títulos em língua africana. O artista causou tamanha impressão no meio cultural baiano, que o **Caderno da Bahia** patrocinou sua segunda exposição, realizada na Biblioteca Pública entre julho e

agosto de 1949. Num estilo a meio caminho do realismo e da arte primitiva, Líber Fridman sinalizou para a nova geração dos artistas baianos a redescoberta da Bahia a partir de imagens da cultura popular, caminho que também seria trilhado pelo igualmente argentino Caribé, por Mário Cravo Jr., Genaro, Hansen Bahia e Jenner.

Foi, portanto, uma conjugação de fatores que confluíram ao mesmo ponto no sentido de revalorização da arte popular e dos costumes afro-brasileiros na Bahia do pós-guerra, ao ponto de o crítico José Valladares afirmar, na apresentação do catálogo da coletiva “Artista da Bahia”, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1957:

Havia, no entanto, uma atmosfera tão carregada de sugestões plásticas que bastou começar e ser favorecido para logo congregar um grupo de número significativo [...] Por isso se diz que só agora a Bahia foi descoberta no que possui de mais característico, sobretudo quando se considera que dentre as figuras mais atuantes na arte baiana encontram-se filhos de outros rincões, mesmo d’além-mar [...] (VALLADARES, 1957, p. 2).

Estava, portanto, reservado aos pintores modernos “voltar sua atenção de maneira apaixonada para nosso folclore, e aí colher abundante material de inspiração” (VALLADARES, 1957, p. 2).



Fig. 48. Líber Fridman.
Não há um rei senão Deus, 1949.

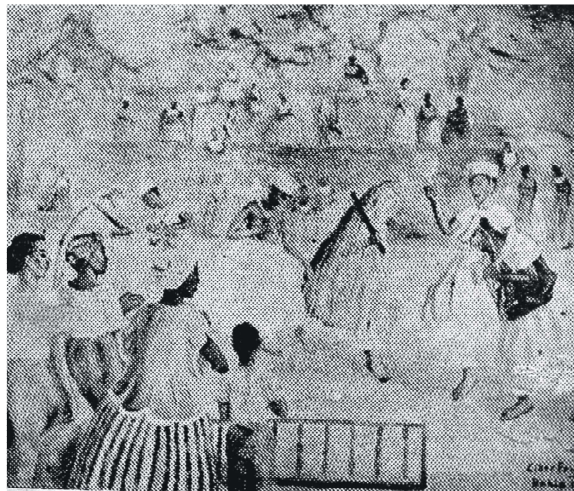


Fig. 49. Líber Fridman. A Entrada dos Santos.

7.3 A Redescoberta da Cultura Popular

A questão da cultura popular e sua importância continuou sendo objeto de atenção, durante os anos 50, não apenas no Nordeste do Brasil, por questões regionalistas, como alguns autores apressadamente supõem (ALBUQUERQUE JR., 2001), mais por fazer parte de uma tendência continuada, de um processo iniciado nos anos 20-30, em todo o continente americano. Ela permeou a idéia pan-americanista da arte latino-americana, cuja identidade só seria alcançada mediante um voltar-se às fontes da arte popular e das etnias marginalizadas, notadamente dos negros e dos índios. Alguns artistas da América Latina, como Gil Coimbra, traziam uma arte que buscava recuperar a tradição cultural dos povos indígenas, a exemplo dos Quéchuas do planalto e dos vales bolivianos. A arte de Gil Coimbra repercutiu por onde passou, desde Belém, João Pessoa, Recife e Salvador, estimulando os artistas do Norte e Nordeste do Brasil a olharem com mais atenção para a cultura dessas etnias marginalizadas.

A busca das raízes populares, para a elaboração de uma arte nacional, foi uma tônica constante nos artistas do modernismo brasileiro, não apenas em função de um projeto nacional em construção, mas também pelo fato de as vanguardas européias terem buscado na arte primitiva e popular subsídios para a construção de novos padrões formais, como fizeram Kandinsky, com a arte popular russa, e Picasso, com a escultura ibérica. A arte popular, principalmente aquela de matriz não européia, passou a ser valorizada pela busca de ruptura com o ideal de beleza da tradição clássica, da racionalidade ocidental e seus padrões de normalidade, provocando grande reação nos meios conservadores, a exemplo do nazismo.

A valorização da cultura popular ganhou maior atenção com os estudos folclóricos desenvolvidos a partir dos anos 30; ela tornou-se objeto de análise de pesquisadores, como Gilberto Freyre e Câmara Cascudo. A formulação teórica de uma arte nacional passava, necessariamente, pela pesquisa do popular. Isso está muito evidente na missão enviada ao Nordeste pelo Departamento de Cultura, sob a orientação de Mário de Andrade.

O fenômeno não era exclusivamente brasileiro, como já se afirmou, nem dependia, tampouco, de uma política do governo Vargas, mas fazia parte de uma tendência que mobilizava todos os países do Continente americano face à crise européia. Essa voga de pesquisar a cultura popular estava presente desde o Canadá até a Argentina. Na grande leva

do muralismo norte-americano, o artista Seymour Fogel, por exemplo, pintou em Safford, no Arizona, murais retratando as danças populares indígenas, nos quais elementos do cubismo dialogavam com elementos da cultura indígena norte-americana (MARLING, 1982). Desde os anos 20, nos EUA, houve uma valorização da arte indígena do sudoeste americano, vista, a partir daquela época, não mais como objeto apenas de interesse etnográfico. Isso se deu através da abertura de uma galeria na importante Avenida Madison, em Manhattan, na cidade de Nova York, com a finalidade de resgatar a arte dos primeiros americanos (WALDECK, 2002). A revalorização do artesanato do período colonial também se intensificou nos anos 30, com a criação do “Works Progress Administration Handcraft Project”, e objetivava, por sua vez, recuperar a arte popular de tradição anglo-saxã, recriada pelos norte-americanos (HASKELL, 2000). O que se buscava era assentar as bases para a construção da identidade da nação americana através de sua arte, não mais dependente da Europa. Isso se dava no momento em que os EUA passavam a ser uma potência emergente no plano econômico.

Um dos aspectos que, exatamente, unificava a idéia de uma arte pan-americana, era a busca das raízes culturais do Continente a demarcar a diferença em relação à cultura européia, apontada como em crise. Na exposição de arte latino-americana realizada no MOMA de Nova York, em 1943, o curador Alfred Baar enfatizou essa unidade ao afirmar:

Graças à Segunda Guerra e a certos homens de bem encontrados em todo o hemisfério ocidental, estamos cerrando as cortinas que até agora impediam a compreensão cultural (...) entre as repúblicas das Américas (BAAR, 1943, p. 3).

Em todos os países das três Américas, buscava-se, a partir de tradições populares, elementos plásticos que pudessem dar uma feição nova a arte, sem mais depender dos padrões europeus. Essa busca era tão mais sensível quanto maior se tornava a repercussão da arte mexicana que serviu de exemplo para todos os países americanos.

No Brasil, esse caminho foi trilhado por Di Cavalcanti e, principalmente, por Lula Cardoso Ayres, no Recife. Lula havia criado uma figuração pictórica a partir dos bonecos de barro das feiras populares e havia pesquisado os folgedos populares de Pernambuco (UM PINTOR PERNAMBUCANO, 1953). Esse trabalho repercutiu no imediato pós-guerra, dada a acolhida pelo diretor do recém-inaugurado Museu de Arte de São Paulo, Pietro Maria Bardi.

O projeto nacional-popular que os modernistas deflagraram no Brasil, a partir dos anos 20, e que teve continuidade no Nordeste, com o pós-guerra, deve ser compreendido como um desdobramento setorial de um projeto que perpassava vários países das três Américas. Quando Gilberto Freyre voltou dos EUA para Pernambuco, na década de 20, o tinha em mente, para a arte da região, exatamente o que ele vira por lá, a criação de uma nova arte, como a de Diogo Rivera, que se debruçara sobre as comunidades étnicas marginalizadas para forjar algo novo, distinto da tradição européia, mesmo tendo ela como referência. A arte que os artistas de Pernambuco, da Bahia e do Ceará fariam no pós-guerra, era ao contrária à dos artistas de São Paulo, ao optarem pela ruptura, através da Bienal de São Paulo, e representará a continuidade e o desdobramento desse projeto lançado em 20 e que Mário Pedrosa via como já esgotado.

No final da Guerra, ao expor em São Paulo, Lula recebeu fortes elogios do crítico Sergio Milliet, por trazer, em sua pintura, o imaginário popular do Nordeste, rico de sugestões, num momento em que a pintura brasileira e a paulista, em particular, carecia, a seu juízo, “seriamente de imaginação”. Milliet referia-se, provavelmente, ao Grupo Santa Helena que, segundo ele, “se atreve às pesquisas técnicas, deixando de lado, senão desprezando, a invenção”; isso se dava “porque, em verdade, não tinha muito a dizer” (MILLIET, 1981, p .105).

Essa acolhida da cultura popular do Nordeste, por São Paulo ficou bem demarcada na exposição de arte popular de Pernambuco, realizada no MASP, em 1947, a qual obteve grande ressonância na imprensa nacional, sendo comentada na Bahia pelo crítico José Valladares (ARTE POPULAR PERNAMBUCANA, 1949). A exposição foi um marco divisor para o processo de legitimação da produção popular no circuito erudito de arte. Foi um ponto culminante, de certa maneira, do processo que teve seu início nos anos 30, com o Primeiro Congresso Afro-Brasileiro do Recife, em 1934, onde a arte popular foi exposta ao lado de trabalhos sobre o negro de artistas como Di Cavalcanti, Lasar Segall, Portinari, Cícero Dias e Santa Rosa. Mário de Andrade, que participou do evento, elaborou, em 1948, a 1ª Missão de Pesquisas Folclóricas, sob a responsabilidade de Luiz Saia, recolhendo artefatos e ex-votos para a coleção da Prefeitura de São Paulo. Com base nesse acervo, Saia escreveu o livro **Escultura popular brasileira**, em 1944, texto referencial para a nova geração de artistas nordestinos no pós-guerra.

Desde os anos 30, a corrida pela coleta de ex-votos entre intelectuais, colecionadores e artistas, foi intensa, ao ponto de esses elementos começarem a escassear (WALDECK,

2002). Os ex-votos passaram a ser um signo distintivo de toda uma geração de artistas e intelectuais, desde Mário de Andrade, Jorge Amado até artistas como Lula Cardoso Ayres, Mário Cravo Jr. e Caribe, que os tinham em suas prateleiras da mesma forma, como os artistas europeus antes guardavam esculturas africanas.

Na década de 40, as carrancas do Rio São Francisco foram objeto de desejo dessa geração de intelectuais e colecionadores em busca de descobrir um país por eles ainda desconhecido.

Em 1947, na mesma época em que a exposição de “Arte popular de Pernambuco” foi apresentada, no MASP, seu diretor Bardi prometia criar, no museu, uma seção de dedicada à arte popular, como mais tarde faria Lina Bo Bardi, no Museu de Arte Moderna da Bahia. Em 1959, foi criada a Comissão Nacional de Folclore. A instituição, dirigida por um dos integrantes da Semana de 22, o folclorista Renato Almeida, tinha, entre seus integrantes ilustres, a poetisa Cecília Meireles, além de ramificações em todo o país. Essa instituição teve papel destacado na valorização da arte popular no imediato pós-guerra.

Por essa época, o mestre Vitalino, mesmo já conhecido, recebeu consagração nacional a partir da exposição no museu paulista, por volta de 1942/3, e pelo diretor do Museu de Arte Popular do Brooklin de Nova York, que esteve em Caruaru, por indicação de Sousa Barros.

A Diretoria de Estatística, Propaganda e Turismo da Prefeitura do Recife, dirigida por Souza Barros de 1939 a 1945, seria o embrião do Departamento de Documentação e Cultura, cujo papel foi relevante no Recife, no âmbito da cultura e da valorização da arte popular nos anos 50 (WALDECK, 2002).

A iniciativa de criação de um museu de arte popular no Recife, por Augusto Rodrigues, e de repercussão nacional, se deu a partir de contatos com o diretor do Museu de Arte Popular de Santiago do Chile, Tomas Lago, que chegou ao Recife, em junho de 1950, para contato com o movimento cultural desenvolvido pela diretoria de documentação e cultura do Recife (BOLETIM DA CIDADE E DO PORTO DO RECIFE, 1950).

No Nordeste, essa pesquisa sobre a arte popular como elemento de recriação erudita foi primeiramente elaborada por Lula Cardoso Ayres, desde a década de 30, por sugestão de Gilberto Freyre, no Congresso Afro-brasileiro de 1934. A cerâmica popular e os ex-votos foram re-trabalhados na pintura e Lula, que, no dizer de Roger Bastide, “deixa, dentro de si,

operar-se a metamorfose: o folclore adquire uma vida nova, psíquica e se deforma para explodir em imagens novas” (VALLADARES, 1979, p. 40).

Na Bahia, o Instituto Feminino foi o responsável pela primeira coleção de arte popular em Salvador, criada mais de dez anos antes de Lina Bo Bardi, te-la proposto, ao lado da arte moderna, no MAM da Bahia. Também foi nos anos 50 que se formaram as coleções dos Museus de Arte e Tradições Populares, em São Paulo, e o Museu de Arte Popular no Recife, em 1956, este último organizado no bairro de Dois Irmãos, pelo artista e colecionador Abelardo Rodrigues (UM MUSEU DE ARTE POPULAR, 1956). A coleção foi composta a partir da doação de vários artistas e intelectuais da Bahia e de Pernambuco, entre eles Mário Cravo, Jr. Lula Cardoso Aires, Francisco Brennand, Gilberto Freyre e Odorico Tavares (MUSEU DE ARTE POPULAR, [19--]).



Fig. 50. Jornalista Odorico Tavares



Fig. 51. Ex-votos de Hansen Bahia. S. Félix.

Gilberto Freyre, que inaugurou o museu propôs, dois anos depois, a criação de um outro, de antropologia, no Instituto Joaquim Nabuco, e onde também a arte popular do Nordeste fosse preservada e estudada (FREYRE, 1958). Ele cumpria, assim, o que já havia anunciado em seu discurso, quando deputado federal, em 1948, justificava a criação do Instituto Joaquim Nabuco e de um museu antropológico a ele agregado (FREYRE, 1948).

A arte popular era também objeto de interesse do cinema feito no Recife, como o média-metragem “O Bicho Misterioso dos Afogados”, retratando o bumba-meu-boi, dirigido por Lesage e produzido pelo Instituto Joaquim Nabuco e “O Mundo de Mestre Vitalino”

(1954), de Geraldo Junqueira de Oliveira, afora o longa-metragem de Alberto Cavalcanti “O Canto do Mar”, com destaque para os folguedos populares de origem africana e indígena (ARAÚJO, 1997).

Enquanto a pintura brasileira dos anos 30 e 40 foi dominada, principalmente, pela paisagem e pelo retrato, em função da demanda restrita do incipiente mercado, os anos 50 foram tomados pela pesquisa da arte popular, um projeto tardio nas artes plásticas que chegava ao Nordeste com o populismo e a redemocratização. As coleções de arte popular e de ex-votos se multiplicaram por toda parte e quase não havia um artista da época que não as possuísse. Ex-votos foram trabalhados por Mário Cravo Jr., Rubem Valentim e Sante Scaldasferri na Bahia além de Lula Cardoso Aires, em Pernambuco.

Se a música erudita e a literatura já haviam incorporado, nos anos 30 e 40, a pesquisa da arte popular como substrato de um projeto nacional-popular, as artes plásticas, com poucas exceções, como Lula Cardoso e Di Cavalcanti, só retomariam essa vertente no pós-guerra, e, assim mesmo, em constante disputa com o modelo internacionalizante que a Bienal de São Paulo trazia como um contra-movimento definido por Oswald de Andrade como “a caveira do Modernismo de 22” (AMARANTE, 1989).

Mas nem todos no eixo Rio–São Paulo compartilhavam dessa polaridade excludente; a revista **Habitat** deu amplo espaço aos artistas do Nordeste que tinham na arte popular a sua pesquisa de base. Joaquim Terneiro, ao comentar os desafios a serem enfrentados pela decoração moderna, face aos novos espaços arquitetônicos, deu ênfase à cultura e à arte popular de cada região do país:

Creio ainda que seria necessário introduzir na decoração da casa brasileira os elementos locais, aproveitar as expressões decorativas tradicionais, com a transposição normal imposta pelo tempo e pelo meio. Usar materiais e criar formas, se possível, dentro de tais princípios, e talvez inspirá-los, ora na rede do Nordeste, nos barros cozidos e decorados dos indígenas, nos bancos de madeira, uma só peça dos Carajás, nos tecidos das redes feitos de tucum e outras fibras (TERNEIRO, 1955).

Podemos, assim, caracterizar dois projetos simultâneos e paralelos, nos anos 50, no Brasil, ambos disputando palmo a palmo, em contínua tensão, o campo artístico brasileiro em formação: a vertente internacionalista centrada na empresa de cinema Vera Cruz, no Teatro Brasileiro de Comédias (TBC) e na Bienal de São Paulo, por um lado; e, por outro, o projeto

nacional-popular que desdobrava o projeto modernista da década de 20 e era representada, nas artes plásticas, pela nova geração de artistas do Nordeste, como Mário Cravo, Lula Cardoso Ayres, Francisco Brennand, Genaro. No cinema essa corrente era representada por Nelson Pereira dos Santos e a nova geração do Cinema Novo; no teatro, pelo teatro de Ariano Suassuna, Dias Domes e dos grupos do Teatro de Arena e Teatro Opinião, em sua segunda fase.

Por ocasião do 4º Centenário de São Paulo, dois eventos quase simultâneos, simbolizaram essa polaridade: a segunda edição da Bienal de São Paulo, com uma gigantesca exposição de arte moderna internacional e, o Festival Brasileiro de Folclore, além da Exposição de Artes e Técnicas Populares. No momento de apoteose da mitologia paulista que o 4º Centenário tentou traduzir, esses dois projetos foram acolhidos, lado a lado, enquanto se firmava a hegemonia de São Paulo sobre a nação e o país (ARRUDA, 2002).

Mas ao mesmo tempo em que se elevavam os artefatos da cultura popular à dignidade de arte, como na Galeria Oxumarém em Salvador, onde peças de cerâmica popular eram expostas ao lado de obras de artistas brasileiros consagrados e dos principais artistas baianos, trazia-se também, para o interior da galeria, exposições de capoeira e até mesmo manifestações religiosas afro-brasileiras, enquanto, paradoxalmente, a proposta do Legislativo pernambucano de enterrar as cabeças dos cangaceiros de Lampião no Instituto Nina Rodrigues causava, por outro lado, profunda revolta e indignação, em nome da cultura da Bahia.



Fig. 52. Exposição de arte popular em Salvador



Fig. 53. Cabeça de Lampião

A cultura popular foi descoberta pelos artistas plásticos baianos, depois da grande divulgação dos romances de Jorge Amado no país e no exterior. O destaque maior recaiu

sobre a cultura negra, predominante em Salvador, onde a essa população já era, naquela época, majoritária.

A maioria dos artistas da primeira geração como Mário Cravo Jr e Genaro e Caribe, e da segunda geração, como Rubem Valentim, Raimundo de Oliveira, Calazans Neto e Sante Scaldaferrri, pesquisaram, sob distintas abordagens, a questão da cultura popular. Outros, como Bastos, Lígia Sampaio e Célia Calmon mantiveram-se distantes desse caminho. Mário Cravo Jr., pesquisador incansável, talvez em função do caráter rarefeito do mercado de arte naquela época preferiu pesquisar a cultura negra, a capoeira, a briga de galo, a religiosidade popular, ao mesmo tempo em que experimentava materiais diversos e suas potencialidades. Genaro manteve uma estreita relação com a cultura popular ao adotar a técnica de tecelagem da região Nordeste para redes, na confecção de seus tapetes. Seu trabalho, no entanto, carece de alusões à cultura popular, uma vez que todo o seu trabalho foi centrado na natureza. Rubem Valentim pesquisou, durante quase dez anos, para descobrir sua própria escrita, que combinou a tradição construtiva com os signos da cultura negra. Antes seu trabalho girava em torno de formas semi-geométricas. Alguns de seus quadros, no entanto, abordam o artesanato popular.

Foi a segunda geração de Calazans Neto, Scaldaferrri e Raimundo de Oliveira que pesquisou, de forma mais sistemática, a questão da cultura popular. Essa geração, ao contrário da primeira, tinha um padrão de classe média, a despeito de Scaldaferrri ter sido educado numa das mais ricas de Salvador e Calazans ser filho de um notável professor da Faculdade de Medicina.

Nesses artistas, a exemplo de Mário Cravo, a questão da cultura popular não era apenas temática, mas, igualmente, de pesquisa formal. Enquanto Raimundo de Oliveira se debruçava sobre a piedade popular utilizando uma fatura primitivista e ingênua para traduzi-la, Calazans, paralelamente à pesquisa do pernambucano Samico, deteve-se sobre a tradição da gravura popular dos folhetos de cordel. O primeiro artista brasileiro a enveredar por esse estilo não foi um nordestino, mas um filho de migrante nascido no Rio Grande do Sul e um dos mais atuantes artistas do mesmo período: Carlos Scliar. Esse trabalho foi desenvolvido com temática social, num álbum editado em Paris e que, no entanto não teve continuidade.

Em Calazans Neto, o imaginário e o sonho das tradições populares, afora elementos da paisagem local, faziam parte de seu trabalho de recriação das formas populares da gravura.

Um dos pontos culminantes dessa valorização da arte popular se deu no III Congresso Brasileiro de Folklore de 1957. Nele foi lançado um projeto de lei em defesa do artesanato, além de ter sido inaugurado o Museu de Arte Popular do Instituto Feminino (INAUGURADO, NO INSTITUTO FEMININO, O MUSEU DE ARTE POPULAR, 1957).

7.4 A Bahia Busca uma Nova Imagem: a Nova Geração de Artistas Baianos e os Novos Costumes

Afora a experiência interrompida de José Guimarães, nos anos 30, o modernismo na Bahia teve seu começo a partir da exposição montada por Jorge Amado e pelo pintor do grupo Santa Helena, Manuel Martins, ambos militantes do partido comunista. A mostra, realizada na Biblioteca Pública da Bahia, reunia peças trazidas de São Paulo por M. Martins e mais algumas telas das coleções de Amado e do jornalista Odorico Tavares, as duas únicas coleções baianas de arte moderna até então, além de peças de Bustamente Sá e Milton da Costa, existentes no acervo de Costa Pinto.

Parte da nova geração de vocações artísticas na Bahia foi marcada por esse ambiente de mudança nas artes plásticas, e cuja repercussão começava a chegar à Bahia. A situação em Salvador não era única; na maioria dos estados brasileiros, o modernismo não havia penetrado ou, quando isso se deu, ocorreu de forma superficial, a exemplo do Rio Grande do Sul e Minas Gerais. Em Santa Catarina, por exemplo, foi também no pós-guerra, precisamente a partir de 1946, que surgiu o “Círculo de Arte Moderna” e, depois a revista **Sul** (PISANI, 2002).

A nomeação de Anísio Teixeira como Secretário de Educação do governo Mangabeira foi, certamente, uma das peças-chaves para a montagem de um espaço favorável para a arte moderna na Bahia. A mostra de arte moderna trazida por Márquez Rabelo, em 1948, teve uma repercussão de maior efeito, em função de essa iniciativa ter tido amparo oficial e ter sido diretamente prestigiada pelo governador. Anísio Teixeira havia participado da extinta Universidade do Distrito Federal do Rio de Janeiro, onde artistas modernos, como Portinari, ensinavam e formavam a nova geração moderna. Ademais, Anísio Teixeira não era

um simples burocrata da Educação, mas fazia parte de uma geração ousada de gestores culturais, a exemplo de Capanema, desejoso de experiências arrojadas no âmbito educacional e da cultura. Foi nesse ambiente de expectativas novas para a Bahia que a nova geração de artistas plásticos baianos, como Mário Cravo, Genaro e Carlos Bastos se afirmaram. Diferentemente da geração dos artistas acadêmicos de perfil de classe média, como Presciliano Silva, ou mesmo popular, como José Guimarães, esses três artistas tinham em comum o fato de serem oriundos da burguesia comercial baiana, com recursos suficientes para bancar o aperfeiçoamento dos jovens artistas no exterior, como fizeram as famílias de Mário Cravo e Bastos nos EUA, e de Genaro e Bastos, no Rio de Janeiro e em Paris. Eles não dependiam das disputadas bolsas de estudo da Escola de Belas-Artes. O acesso à informação era também maior, uma vez que tinham condições de adquirir caros livros e revistas importadas veiculadores da arte da época produzida fora do Brasil. O círculo de intelectuais e artistas que introduziu a arte moderna na Bahia tinha, em sua maioria, o referido nível econômico, como Carlos Bastos, Vasconcelos Maia, Sante Scaldaferrri, além dos já citados, ou pertenciam à elite intelectual, como Calazans Neto. Duas poucas exceções foram com Rubem Valentim e Lígia Sampaio, vindos da classe média.



Fig. 54. Gilda Reis Neto, na Galeria Oxumaré, em 1952.

A arte baiana repentinamente se transformou, por isso, em algo mundano, com artistas do Rio de Janeiro indo expor nesses estados, na expectativa de uma clientela socialmente mais rica e requintada. A Galeria Oxumaré representou, juntamente com o bar e a galeria Anjo Azul, espaços de circulação nos quais a elite baiana acolhia artistas, principalmente os artistas do eixo Rio-São Paulo.

Os transportes aéreos, cada vez mais modernos, possibilitavam isso, fazendo de Salvador o terceiro mais movimentado aeroporto do Brasil em 1957 (OS APARELHOS TELEFÔNICOS... 1957).

A artista baiana Célia Calmon, por sua vez, foi a introdutora da arte abstrata, fazia às suas expensas, a partir de seus contatos diretos com Paris, e não com São Paulo ou o Rio de Janeiro.

Se comparados dois escultores do Nordeste líderes do movimento artístico em seus respectivos estados, como Mário Cravo, na Bahia, e Abelardo da Hora, no Recife, revelam-se perfis distintos, socialmente falando, dos grupos de artistas nesses dois estados. Abelardo era filho de operário comunista de Usina de açúcar (ABELARDO DA HORA, 2005). Mário era filho de comerciante com posse de terras no interior da Bahia. Esses dois artistas, de condições sociais distintas, desenvolveram dois projetos igualmente distintos e com desdobramentos diferenciados, mesmo que compartilhassem de uma mesma expectativa, no sentido de construir os alicerces de um campo artístico regional, em seus respectivos estados. O perfil de elite cultural e econômica da primeira geração dos artistas modernos da Bahia diferencia essa geração não apenas em relação à geração anterior, mas a outros grupos emergentes de artistas plásticos, de outros estados. Na Paraíba, onde o movimento artístico era bastante incipiente, a iniciativa coube a pequenos comerciantes ligados ao mercado de fotografia e a funcionários públicos. A elite econômica da Paraíba não se motivou a participar, nem mesmo por diletantismo, desse momento de retomada das artes plásticas no estado.

É verdade que, em Pernambuco, havia dois artistas vindos da grande propriedade rural, como Lula Cardoso Ayres e Francisco Brennand. Mas ambos se mantinham isolados, nos seus ricos ateliês, vendendo para seus pares. Na Bahia, a despeito da independência de cada artista em relação ao grupo a que pertencia, equer foi formalizada como, no Recife, uma instituição em torno da classe artística; havia uma convergência na diversidade, que deve ser entendida a partir da mobilização realizada pelas elites baianas, para retomar o comando do estado e projetá-lo com destaque no plano nacional. A hábil liderança de Octávio Mangabeira, no pós-guerra, e suas aspirações à presidência da República, conseguiram congregar, em torno desse político, um projeto que acabou ganhando autonomia própria. Vários segmentos da elite se acoplaram a esse projeto comum de soerguer a Bahia de seu citado atraso e cujo evento simbólico maior foi o famoso desfile do 4º Centenário, em 1949, no qual as elites baianas se fizeram presentes a caráter, numa solene apresentação pela artéria principal da Av. Sete. A

renovação das artes na Bahia se fez do alto, inclusive da Universidade, colocada a serviço desse projeto. Diferentemente das demais elites regionais, quase sempre divididas e sem projeto além de seus interesses familiares, as elites na Bahia do pós-guerra esboçaram um projeto coletivo que passava, inclusive, pela valorização da cultura popular, numa inteligente e agressiva estratégia de re-inserção de sua hegemonia.

Mas, com a redemocratização, não apenas a Bahia teve um grande movimento convergente de renovação. Na maioria dos estados brasileiros, isso era visível pela multiplicação de revistas, de grupos de artistas plásticos, de grupos amadores de teatro, de orquestras sinfônicas, de cursos superiores. Enquanto Salvador lançava o **Caderno da Bahia**, periódico que cobria o movimento artístico local e incentivava a arte moderna, em Curitiba surgia a **Revista Joaquim**, no Ceará, o **Clã**, no Rio de Janeiro, a **Revista Branca**, em Recife, a **Revista Região**, em Florianópolis, o grupo de artistas emergentes se congregava em torno da **Revista Sul** enquanto, em João Pessoa, o suplemento **Correio das Artes**, do jornal **A União**. Todos esses periódicos, distribuídos com rapidez, graças à acolhida proporcionada pelo transporte aéreo, criavam uma rede de trocas até então nunca vista no país, e por meio do qual as ilustrações e gravuras dos artistas de vários estados eram divulgadas e conhecidas.

O **Caderno da Bahia** não foi apenas um periódico. De forma muito singular atuou em várias frentes, desde a edição de livros, o patrocínio de exposições de artes plásticas, a cobertura de recitais de música, a exibição de filmes de vanguarda e, até mesmo, um leilão, o primeiro realizado na Bahia, com obras de Portinari, Pancetti, Milton da Costa, entre outros (MAIA, 1986, p. 40).

Isso era possível porque havia laços de amizade ou de parentesco que congregava os principais atores do movimento de arte moderna da Bahia. Cravo, Genaro e Bastos eram amigos de adolescência e moravam próximos entre si. Bastos foi convidado pela família de Cravo para viajar com ela para os EUA. Um dos fundadores do **Caderno da Bahia** e da Galeria Oxumaré, Cláudio Tuiuti Tavares, era irmão do jornalista Odorico Tavares, personagem central na divulgação dos artistas baianos dentro e fora do estado, e mediador de vários contatos.

O colecionador e decorador José Pedreira era amigo pessoal de Carlos Bastos; ambos trouxeram da estadia comum em Paris, a idéia da fundação de um bar à imagem das caves e *pubs* franceses. Nascia assim o Anjo Azul, um espaço referencial não apenas para a arte moderna na Bahia, mas também para a mudança dos costumes baianos no segmento da elite social.

Em 2004, quando procurei localizar este estabelecimento em Salvador, dois senhores postados em frente a um bar apontaram o local e um deles comentou ser ele um antro de homossexuais. A fama negativa do local data desde o início de sua abertura. Calazans Neto, ao se referir ao preconceito em relação ao artista moderna na Bahia, disse que ele quase sempre era identificado ou como louco, homossexual, ou comunista (ENTREVISTA COM CALAZANS NETO, 2003). Esse preconceito não surgia do acaso. No pós-guerra, a mudança de costumes começou a se intensificar tanto em relação à emancipação da mulher, tema freqüente no cinema da época, como a minorias sexuais que buscavam visibilidade através do ambiente artístico. O Anjo Azul um dos poucos espaços tolerados pela parte da sociedade que via o comportamento desviante como excentricidade. Nos anos 50, isso está representado, de forma emblemática, na pessoa de Evandro Castro Lima, filho da elite baiana que ganhou grande visibilidade ostensiva nos desfiles de fantasia dos Clubes do Rio de Janeiro. Numa foto batida pela reportagem da revista **O Cruzeiro**, as legendas e o instantâneo do artista Genaro fazem uma alusão irônica à suposta homossexualidade do artista. Era uma época ávida de escândalos no âmbito comportamental. Em 1956, Flávio de Carvalho provocou grande repercussão quando saiu de saia pelas ruas de São Paulo (**O ENGENHEIRO E MILIONÁRIO...**, 1956).



Fig. 55. Genaro de Carvalho no Anjo Azul



Fig.56. Anjo Azul

A questão da moralidade e, especialmente, a da sexualidade estavam em pauta nessa geração, principalmente em Carlos Bastos e Mário Cravo. A sensualidade e o erotismo da

obra de Bastos chocaram profundamente a elite social baiana, constituindo uma das razões para a rejeição do bar Anjo Azul, que tinha um grande painel pintado por esse artista.



Fig. 57. Carlos Bastos.
Nus, óleo s/tela 72 X59, 1946. .



Fig. 58. Propaganda com alusão homossexual

O babalorixá baiano Joãozinho da Gonéia, pintado por Líber Fridman, foi objeto de matéria sensacionalista na revista **O Cruzeiro**, na qual o religioso era criticado por ter se fantasiado como vedete no Teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro (LEMOS, 1956).

A migração de artistas do Nordeste que abandonavam seus estados em busca, principalmente, do Rio de Janeiro não se dava apenas por questão de mercado, mas também por questões pessoais. Os costumes sociais no Nordeste se mostravam, para muitos artistas, sufocante e pouco tolerante a comportamentos desviantes. Ao ser indagado se permaneceria no Recife ou se iria para São Paulo Reynaldo Fonseca assim respondeu:

Acho que qualquer lugar é bom para se pintar. Mas pretendo ir para São Paulo. Um meio mais avançado artisticamente e mais útil para o artista. Entre as vantagens disso há o fato de se ter contato com um maior número de colegas e de se conseguir viver realmente da profissão. No meu caso da pintura, numa província como o Recife é difícil até se viver, apesar da pintura... (HOLANDA, 1949. Não paginado).

Carlos Bastos falou que as críticas à sua pessoa, tornavam a sua permanência na Bahia muito difícil; isso o motivou a partir, pela segunda vez, para o Rio de Janeiro e lá se

fixar. Disse ele que as versões sobre sua pessoa eram as mais bizarras: “Ah, ele chegou de Nova York com cabelo verde, bombachas e puxando um cágado” (ENTREVISTA COM CARLOS BASTOS, 2003).

Esse ambiente repressivo ao qual Carlos Bastos se refere fazia parte de mecanismos de coação social para preservar os valores tradicionais, mediante um controle rígido do comportamento desviante. Quando da elaboração, ainda nos anos 30, do plano da cidade de Salvador, e da discussão sobre as vias de circulação do tráfego urbano, essa questão foi colocada em pauta, a ponto de um dos conferencistas comentar, sem dispensar certa dose de humor: “Realmente que mal tem que em grupos, almofadinhas, no meio da rua discutam o ‘it’ de Greta Garbo ou as canelas de Marlene?” (TRÁFEGO URBANO, 1937, p. 23)

Da Rua Chile, antigo lugar de encontro de homossexuais nos anos 30, para o Anjo Azul, na Rua do Cabeça, nos anos 50, o novo ponto se tornou menos mundano e mais cultural e de circulação social mais restrita. Lá no Anjo Azul, Marlene estava também presente por trás dos anjos de Carlos Bastos.

Outro artista que fez da sexualidade um elemento para a sua pesquisa plástica no pós-guerra, foi Mário Cravo Jr. Boa parte da obra desse escultor é uma exaltação à virilidade masculina, apresentada como transgressora dos valores morais da época.

Uma das suas obras mais polêmicas foi, exatamente, a imagem de um Cristo com pênis ereto, a qual chocou muito o recato baiano. Percebe-se, nessa geração de artistas modernos, notadamente nesses dois artistas, em certo sentido opostos e complementares, essa mesma preocupação em agredir o público, pela temática fortemente erótica, ou, ainda pelo tratamento formal adotado, como em Cravo Jr. Apenas o gravador alemão Hansen Bahia retomou a vertente sexual quando retratou o Pelourinho. Os demais artistas, como Genaro, Rubem Valentim, Calazans Neto e Sante Scadaferri, procuraram outras vertentes de pesquisa.

7.5 A Arte Moderna Baiana e a Questão Religiosa

Mas algo define, de maneira radical, a mudança de orientação da arte baiana naquele momento do imediato pós-guerra. Não foi apenas a abertura para outros códigos plásticos,

notadamente os das poéticas modernas, que demarcou a nova geração de artistas baianos, mas, sobretudo, seu redirecionamento rumo à questão religiosa.

Como sabemos, a maior parte dos artistas da geração de Presciliano, o que inclui seus discípulos e imitadores, tinha no recolhimento dos conventos e igrejas o seu tema focal e basilar. Essa temática, já presente nos anos 20, adquiriu força maior por ocasião da derrubada da Igreja da Sé e pelo afastamento das elites tradicionais baianas do comando político do estado.

No lugar do catolicismo ultramontano dos pintores de interiores, ganhou, então, espaço a religião popular, seja na leitura africana de Mário Cravo e Rubem Valentim, ou no catolicismo popular de Raimundo de Oliveira e em alguns momentos de Jenner. Mesmo Carlos Bastos não fugiu da temática religiosa, como novas feições profanas e heréticas, numa leitura mais livre da iconografia religiosa, também presente no pernambucano Eros Gonçalves. Toda a geração moderna da Bahia no pós-guerra, o que inclui artistas agregados como Caribé, esteve, de alguma maneira, vinculada a uma nova leitura e valorização da religiosidade e da cultura popular. Até mesmo Lygia Sampaio, mais voltada para a descrição dos tipos humanos das ruas, debruçou-se sobre a imagem de Antônio Conselheiro numa de suas séries.



Fig. 59. Lygia Sampaio. O Conselheiro, década de 50.

Essa tendência se repetiu na segunda geração moderna de Calazans Neto e Sante Scaldasferri. Isso para não falar da obra de Raimundo de Oliveira, marcada, do começo ao fim,

pela temática sacra, e grande parte dela igualmente voltada para essa religiosidade popular, também encontrada no catolicismo.



Fig. 60. Raimundo de Oliveira. Procissão.

No final dos anos 40, em Pernambuco, o pintor Francisco Brennand se voltara para a arte sacra que, segundo ele, era “a maior das revelações”; sua pintura revelava forte influência do pintor francês Georges Rouault.³³ Mas Brennand era um caso isolado no conjunto da arte pernambucana de seu tempo, afora ser essa fase passageira em sua obra. O perfil laico da arte que se fazia no Recife, talvez fortemente marcado pela influência do pensamento de esquerda, muito dominante na intelectualidade do Recife dos anos 50, não impediu que, no final desse período, a religiosidade popular fosse revisitada na obra do gravador Samico, paralelamente aos autos do teatro de Ariano Suassuna, que causavam profundo impacto nessa época.

O que antes não passava de uma pesquisa antropológica e estética do modernismo, na grande coleta de ex-votos ocorrida desde os anos 30, em todo o Nordeste brasileiro, logo se tornou num grande movimento de revalorização da piedade popular, agora entendido como questionamento do catolicismo hierárquico da Igreja, o que, por sua vez, representava um desafio à moralidade vigente. No cinema, esse consenso informal abarcado por artistas,

³³ O artista se fez retratar, por mais de uma vez, em vestes religiosas, rezando. Nua dessas fotografias, Brennand se apresenta como um frade dominicano da Inquisição, num trabalho bem distante da obra fortemente erótica que dominou suas peças em cerâmica a partir dos anos 80 (BRENNAND, NOVAMENTE VITORIOSO, 1948).

militantes de esquerda e parte dos intelectuais da Juventude Universitária Católica (JUC) se fez presente, também em filmes como, “Barravento” e “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, de Glauber Rocha, e o “Pagador de Promessas”, de Dias Gomes, todos três rodados na Bahia, e, ainda, “Romeiros da Guia”, produzido na virada dos anos 50 para os 60. Tão mais forte essa tendência ganhou força, quando, ao mesmo tempo, acontecia uma grande reforma na Igreja Católica, consubstanciada no Concílio Vaticano II.

Mesmo Genaro, artista de atenção voltada mais para a natureza, também destacou, no seu grande painel do Hotel da Bahia, realizado em 1950, as procissões religiosas e a piedade popular.



Fig. 61. Genaro. Procissão (detalhe) Painel do Hotel da Bahia

Mas a questão religiosa foi abordada em vários matizes pelas duas gerações de artistas baianos. Pode-se ver uma tensão permanente, nessa geração, entre a reverência, o misticismo e o caráter dessacralizante, herético e instigador contra a tradição. Um ponto, no entanto, todos os artistas modernos têm em comum em relação à geração anterior de Presciliano, a crítica direta ou velada à tradição católica, zelosamente guardada pela elite baiana. Mário Cravo representou de forma inversa o que antes havia sido tematizado por Presciliano. Nesse momento, os valores tradicionais católicos eram deliberadamente provocados, quando não insultados. A escolha da religiosidade afro-brasileira tem, em Mário Cravo, mais do que uma reverência à cultura negra e sim uma provocação à tradição judaico-cristã e católica. Igual atitude de confronto adotou Carlos Bastos ao chegar de Nova York com uma tela na qual mulheres devoram seus filhos numa refeição. Era uma imagem que insultava a idéia de maternidade do catolicismo e a proibição judaica de sacrifícios humanos.

Mais tarde, os anjos desse artista ganharam uma sensualidade à qual os baianos não estavam acostumados e cujo parâmetro era a arte controlada da Contra-Reforma.



Fig. 62. Mário Cravo na revista **O Cruzeiro**.



Fig. 63. Mário Cravo: Exu.

Noutra vertente estão os artistas Scaldaferrri, Calazans Neto, Raimundo de Oliveira e Lígia Sampaio. Todos eles vão valorizar a religiosidade popular, preferencialmente a católica, mestiça e a sincrética, inspiradoras de textos como “O Pagador de Promessas”, versado para o cinema. Enquanto Mário Cravo se divertia com as imagens ambíguas dos seus Exus, que mais parecem o demônio judaico-cristão, Rubem Valentim trabalhava a religiosidade popular negra, a partir da valorização de sua herança e tradição, em diálogo permanente com a modernidade.

7.6 A Crítica de Arte

Um dos personagens mais importantes e catalisadores da arte baiana do pós-guerra foi o crítico, museólogo e professor de Estética da UFBA José Valladares. Sua contribuição para a construção do campo artístico baiano, realizando uma ponte entre a situação da arte na Bahia, nos anos 40 e 50, ainda está merecendo um estudo específico, dado o relevante papel de articulador desse crítico, comparável a Carlos Chiaccio, nos anos 20 e 30. Sem o

sectarismo de alguns críticos dos anos 50, Valladares soube valorizar, com igual dedicação, a arte do passado, e tradição acadêmica baiana, com a abertura para o novo e a mudança. Pode-se dizer que ele foi a pessoa certa no lugar certo, pois teve papel decisivo, nesse momento de passagem então verificado na Bahia, sem maiores traumas e rupturas. Os irmãos Valladares, Clarival e José são, ao lado do jornalista Odorico Tavares e de Jorge Amado, alguns dos poucos intelectuais baianos a manterem contato com a arte moderna. Os dois irmãos se relacionavam com a intelectualidade do Recife sendo ambos freqüentadores assíduos do famoso Café Lafaiete, onde se reunia a intelectualidade pernambucana, além de amigos de Gilberto Freyre e Lula Cardoso Ayres (WALDECK, 2002). Mas Valladares não se deixava atrelar ao sectarismo jacobino de Pernambuco. Ele mantinha, de forma parcimoniosa, contato com o centro-sul pretendendo construir para a Bahia um pólo cultural mediador entre o Nordeste e o eixo Rio-São Paulo. Foi esse o perfil construído por ele, em parceria com Anísio Teixeira, no Governo Mangabeira para o Salão da Bahia.

José Valladares começou, ainda na época do Estado Novo, a trabalhar como diretor do Museu do Estado. A aquisição da coleção Góis Calmon esteve sob sua pessoal supervisão e seu empenho (UM PANORAMA DO PASSADO..., 1943). Foi nessa época que ele implantou um sistema museográfico moderno, depois de se especializar nos EUA. Teve, também, o cuidado de atualizar a biblioteca do Museu, pondo à disposição dos artistas baianos um pequeno acervo especializado de arte.



Fig. 64. Mário Cravo Jr. e José Valladares no Anjo Azul

Sua maior atuação, no entanto, foi a de crítico de arte, atividade que manteve na imprensa baiana até o ano de sua morte, em 1959.

Com um nível elevado de informação para os padrões de sua época, Valladares exerceu um papel decisivo na afirmação da nova geração de artistas modernos na Bahia, além de ter introduzido em Salvador uma crítica de arte especializada, inexistente até então.

Ele foi, com certeza, um dos primeiros curadores brasileiros, no sentido moderno do termo, ao aliar seu discurso crítico a sua prática museográfica na organização de sucessivos salões de arte. Todos os contatos com os artistas do Rio e São Paulo e todos os convites a eles feitos se devem a Valladares, que dava apoio logístico ao Salão de Arte da Bahia e, ao mesmo tempo, à sua montagem, além de comentar o evento em sua coluna de crítica.

José Valladares tanto cultivava o interesse pela arte popular e por suas possibilidades de recriação através dos artistas baianos e pernambucanos, quanto acompanhava, com atenção, as correntes abstracionistas difundidas no Brasil, nos anos 50. Em parte, através dele e de seu incentivo e reflexões, o projeto do modernismo dos anos 20, liderado por Mário de Andrade, pôde continuar a se desdobrar, com novas contribuições dadas pelos artistas baianos nos anos 50. Valladares representou, em Salvador, a passagem de transição de uma crítica de teor literário, jornalístico e mundano, representada por Carlos Chiaccio, para outra, com uma preocupação mais balizada pelo rigor analítico e que nascia com a proliferação das universidades brasileiras no pós-guerra. Essa mudança no âmbito da crítica brasileira deu-se, inicialmente, no espaço da Faculdade de Filosofia da USP, de onde o grupo da revista **Clima**, um dos melhores exemplos dessa transformação, saiu (PONTES, 1998). José Valladares se caracterizou, enquanto professor de estética da UFBA, como um intelectual dedicado, exclusivamente, às artes plásticas, seja enquanto produtor e administrador, seja como crítico. Bem informado através das publicações que fazia vir para a biblioteca do Museu do Estado, além de possuidor de rara acuidade nas suas análises, foi um personagem fundamental no incentivo à nova geração dos artistas baianos modernos.

A coleção de livros publicada pelo Museu sobre arte e história da Bahia assentou o caminho norteador para os artistas da nova geração, em relação à redescoberta de uma Bahia enquanto multirracial e multicultural, ainda a ser explorada (FLEXOR, 2003).

Valladares cedo percebeu os novos talentos, além de ter dado apoio significativo aos três artistas de frente da renovação da arte baiana: Mário Cravo, Genaro e Carlos Bastos. Nem sempre bem compreendido pelos artistas locais, que o criticaram fortemente, por ocasião do III Salão Baiano de Belas-Artes, Valladares foi se afastando aos poucos do meio artístico tanto por razões particulares, como talvez por desencanto com os artistas que ele ajudou a

formar. Sua morte, em 1959, por desastre de avião, fechou uma etapa na história da crítica de arte baiana, mas, igualmente em um ciclo artístico na Bahia.

Mas Valladares não era o único crítico militante da época; havia também Wilson Rocha e Rubem Valentim, que militavam no final da década, polemizando com a primeira geração dos artistas modernos.

7.7 Galerias, Salões e Museu de Arte Moderna da Bahia

Pode-se delimitar o início de uma nova fase na arte baiana na comemoração do quarto centenário, com a realização do primeiro Salão da Bahia, ainda no Governo Mangabeira, já o ponto de fechamento dessa fase se deu, na abertura do Museu de Arte Moderna da Bahia, durante o governo Juraci Magalhães. É um ciclo de expansão como poucos acontecidos em outros estados brasileiros na mesma época, graças à relativa unidade do movimento modernista, apesar de seus embates internos, muitas vezes violentos. Os primeiros alicerces lançados pela ALA das Artes tiveram continuidade noutro patamar e em novos espaços.

O mercado de arte se expandiu e se diversificou, atraindo compradores de todo o Brasil.

É verdade que, antes, Presciliano, Valença, Paraguassu, Jayme Hora já tinham conquistado, por esforço próprio, algum pequeno segmento de mercado fora da Bahia. Mas a geração moderna vai atrair ao estado compradores, muitos deles turistas, em busca do exótico e da cor local. A indústria do turismo teve, portanto, um papel relevante na expansão do mercado de arte baiano, a ponto de artistas, como Mário Cravo, afirmar que só vendia 20% para o mercado interno (CRAVO JR., 2003). Calazans Neto confirma a mesma informação em relação às demandas por seu trabalho (NETO, 2003). Por sua vez, a procura por obras de artistas baianos fora da Bahia e a repercussão deles na grande imprensa nacional, como na revista **O Cruzeiro**, que deu destaque, em grandes reportagens, e por intermédio de Odorico Tavares, a artistas como Genaro e Mário Cravo Jr., fomentava o mercado interno, que, aos poucos, ia trocando quadros acadêmicos por obras modernas.

Essa geração também teve a sorte de contar com uma pessoa-chave no âmbito da divulgação interna e externa, e com um conhecedor e apreciador da arte moderna, que foi o jornalista pernambucano Odorico Tavares, cuja proximidade com Chateaubriand ajudou, de forma significativa, a consolidação das bases do campo artístico baiano.

Um dos espaços mais importantes e nacionalmente conhecidos de divulgação dessa arte foi a Galeria Oxumaré, situada no Passeio Público. Seja pela sua longa duração, seja pelos importantes artistas nacionais e da Bahia que lá expuseram, afora a abertura para a arte popular, a Oxumaré foi, certamente, a mais importante galeria privada fora do eixo Rio-São Paulo. Muitos anos depois de aberta a galeria baiana, Curitiba inaugurou a Galeria Cocaco, em 1957, que teve um papel importante na divulgação da nova geração de artistas modernos do Paraná. (GALERIA DE ARTE, 1957).

A Oxumaré demarcava, em relação à geração anterior, um espaço diferencial para a arte moderna, antes limitada apenas à Galeria Conde dos Arcos da Biblioteca Pública e à Galeria do Palácio Rio Branc, nas quais a comercialização das obras ficava a cargo dos próprios artistas. A Oxumaré representava juntamente com o Anjo Azul, que também funcionava como galeria comercial, o primeiro espaço artístico comercial, depois da tentativa fracassada de Manoel Lopes Rodrigues, na primeira metade do século passado. Especialmente, elas deslocavam o pólo geográfico, aproximando-se mais dos bairros da Graça e do Corredor da Vitória. O que distingue, a Oxumaré e a destaca de galerias como a Cocaco são as celebridades que por lá passaram, como Di Cavalcanti, Pancetti, Oswaldo Goeldi. A Bahia, com ela, entrava no circuito nacional de arte e passava a ser uma referência, inclusive para artistas do eixo Rio-São Paulo.



Fig. 65. Inauguração da Galeria Oxumaré.

Essa busca por diferenciar-se da geração anterior, a partir de novos espaços, estava presente desde o início, pela primeira geração de artistas modernos, como Mário Cravo, que procurava expor em lugares ainda não explorados. Ao longo da década de 50, a Prefeitura de Salvador abriu outro espaço de circulação especialmente dedicado às artes plásticas, que foi a galeria do Belvedere.



Fig. 66. Galeria do Belvedere.

Nesse momento, a arte baiana andava paralela à expansão do mercado turístico e, algumas vezes, a ele se acoplava favorecendo, com isso, uma das primeiras cisões dentro do campo em formação. Rubem Valentim criticou fortemente esse caminho percorrido pela arte moderna baiana, que, segundo ele, estava se diluindo após cumprir seu papel. Valentim advogava tal cisão, com essa subordinação por demais servil à dimensão turística e folclórica. Essas críticas ocorreram exatamente quando Salvador acolhia o III Congresso Brasileiro de Folclore, organizado pelo Museu do Estado, por José Valladares. Na ocasião, foi montada uma mega exposição na Galeria Oxumaré, com 100 trabalhos de artistas modernos da Bahia, ao quais faziam referência à cultura popular (NA OXUMARÉ: NÓS E AS ARTES POPULARES, 1957)



Fig. 67. Capoeira na Galeria Oxumaré

Por trás dessa crítica, havia o desejo de rompimento com a primeira geração de artistas baianos naquele momento já consagrados, dificultando, por isso, a emergência dos novos artistas. Mas nem todos da nova geração concordavam com as críticas de Valentim, como Calazans Neto. Para ele tratava-se dos arroubos personalistas e individualistas de Rubem, que se superestimava (NETO, 2003). Mas a crítica de Valentim era contundente revelava a maturidade do campo artístico na Bahia:

Tenho várias restrições ao atual movimento artístico baiano. Creio que falta aos atuais responsáveis pelo movimento, um pouco de vibração, de vitalidade de movimento. Ebulição talvez seja a palavra exata. Estamos parados em 1947. De lá para cá, em 10 anos, portanto, muita coisa se fez de útil (O CONCRETISMO É UMA PINTURA SEM TRUQUES, 1957, p. 3).

A polêmica figurativos X abstratos chegava à Bahia, dividindo os artistas e, ao mesmo tempo, enfraquecendo as instituições criadas até então, como o Salão da Bahia (ARTES PLÁSTICAS, 1957).

Valentim criticava o comodismo da nova geração e a repetição de motivos folclóricos, indicando que a nova pintura tinha um apelo de ordem formal significativa. Ele advoga uma ampla liberdade artística, sem a camisa de força do folclore. Ao mesmo tempo, Valentim recordava o movimento concretista, que obtinha, naquela época, uma notoriedade sem precedentes. Para o crítico, a Bahia não poderia ficar indiferente a isso. Sua arte, desde o início, foi marcada por essa tradição, mas, a exemplo de Genaro de Carvalho, Valentim re-trabalhou a poética da abstração, a partir dos referenciais existenciais vividos por ele, e, em

função disso, junto a Genaro, mas diferente dele, criou um dos momentos mais inovadores da arte não figurativa de sua época.

Alem da Galeria Oxumaré e da Galeria do Belvedere, Salvador viu surgir, na segunda metade dos anos 50, outra galeria comercial, o que indicava a expansão do mercado de arte no estado. Tratava-se da Galeria Domus, localizada na Rua Carlos Gomes e onde Sante Scaldasferri expôs em 1958 (GALERIA DOMUS, 1958).

Em um artigo de 1956, o ensaísta Wilson Lins, depois de se referir ao “enigma baiano” que condenara a Bahia à estagnação, disse que o movimento artístico baiano foi um dos melhores exemplos da resposta positiva a esse desafio de reinserir a Bahia na modernidade, ao mesmo tempo em que lamentava a extinção do Salão da Bahia, encerrado de forma melancólica (LINS, 1957).

O Salão havia sido criado na gestão Mangabeira e fez parte das comemorações dos 400 anos de Salvador. Organizado por José Valladares, através do Museu, o Salão da Bahia trouxe um número expressivo de artistas do eixo Rio-São Paulo, mediante convites. Era a primeira vez que um salão regional tinha uma participação tão expressiva de artistas de outras regiões, depois do Salão Farroupilha, de Porto Alegre, que teve apoio direto de Vargas. A Bahia entrava, assim, no circuito nacional, superando o perfil provinciano dos salões de Fortaleza, Recife e Curitiba, herdeiros do tempo do Estado Novo.

Bem administrado, o Salão da Bahia teve uma ampla repercussão e uma grande visitação no prédio do Hotel da Bahia, ainda em construção. Mas, desde a primeira edição, o mal-estar acompanhou o resultado do evento, tirando-lhe o brilho e desestimulando sua continuidade pela ação do Estado. As polêmicas se sucederam nas três edições, culminando na terceira, quando uma grande polêmica envolvendo os principais artistas baianos eclodiu, desgastando diretamente o papel organizador de José Valladares. Talvez por simbiose com sua obra, Mário Cravo, qual Exu, conquistou o comando das três outras edições, que foram, cada vez mais, declinando até a extinção, em 1957. Alguns aspectos merecem ser apontados nas várias edições desse evento, como a ausência de artistas do movimento construtivista e a pouca representação dos artistas da região Nordeste, em comparação com a dos artistas do eixo Rio-São Paulo, sinalizando uma guinada da Bahia como espaço complementar na hegemonia paulista em vias de afirmação.

Mas o final da década não foi de declínio, a despeito do desaparecimento do Salão. A criação do Museu de Arte Moderna, com grande mobilização para doações de artistas

nacionais consagrados, fechou com chave de ouro um momento marcante da arte baiana. Nele, a arquiteta Lina Bo Bardi teve o papel importante de defender, em São Paulo, junto ao seu marido, Bardi, outra visão da arte brasileira que não passava necessariamente pela subordinação ao projeto construtivo dos alemães-suíços, adotado pela maioria dos artistas do eixo Rio-São Paulo de forma servil e escolástica, até a ruptura de Lúcia Clark e Hélio Oiticica.



Fig. 68. 1º. Salão da Bahia de 1949.

CAPÍTULO 8

AS ARTES PLÁSTICAS NA PARAÍBA 1946-1959: CONSTRUÇÃO E DISSOLUÇÃO DE UM PROJETO

8.1 A Paraíba e o Pós-Guerra

O ano de 1946, data da fundação do Centro de Artes Plásticas da Paraíba, assinala o início da redemocratização no Brasil e o fim da ditadura do Estado Novo. Nessa época, ressurgem, em todo o país, os partidos políticos e renascem as entidades civis.

A Paraíba também viu o nascimento de várias entidades culturais, a partir dessa tendência renovadora do pós-guerra. Surgiram o Cine Clube, de orientação católica, e voltado para o estudo e a divulgação do cinema de arte, o Foto-Club, do qual participaram Olívio Pinto e José Lyra; o Teatro do Estudante da Paraíba, que difundiu o teatro moderno a partir da renovação do repertório e da encenação, multiplicando-se em toda a Paraíba, nos anos 50, vários grupos amadores de teatro e, finalmente, o Centro de Artes Plásticas.

Objetivando implantar, no estado da Paraíba, uma Escola de Belas-Artes, a exemplo do Recife, o Centro de Artes Plásticas, durante os primeiros anos de sua existência, destacou-se como uma entidade aberta, democrática, voltada para ao ensino e à difusão das artes plásticas. Até então, na Paraíba, só tinha havido um único curso de pintura, ministrado por pouco tempo, nos anos 20, pelo pintor pernambucano Baltazar da Câmara. No mais, o que existia eram as aulas de desenho do Liceu, sob a responsabilidade de Olívio Pinto.

A preocupação em retratar as paisagens do nosso litoral, presente na maioria das telas dos artistas do Centro, fez com que fosse retomado o trabalho iniciado pela geração anterior, dos anos 20. A produção do CAP destacava-se pela realização de várias exposições coletivas e algumas individuais, todas com obras elaboradas por alunos e sócios integrantes do grupo de artistas plásticos da entidade. Haviam, também, exposições patrocinadas pelo CAP de artistas convidados de outros lugares, como aconteceu com o boliviano Gil Coimbra, que expôs em seguida, em Salvador, na Bahia, e com Sady Casimiro, paraibano agraciado

com o prêmio Pedro Américo, em 1943. Esse artista retornou para expor em João Pessoa, depois de formado na Escola de Belas-Artes do Rio de Janeiro.

Mas, apesar do incentivo dado pelo Centro de Artes Plásticas ao movimento artístico paraibano nas décadas de 40 e 50, a entidade não teve uma boa receptividade por parte da comunidade, nem, tampouco, pelos órgãos públicos, quase sempre alheios aos problemas financeiros do Centro.

A atuação do CAP, porém, não ficou somente restrita à produção das artes plásticas. Ele desempenhou um papel igualmente importante no teatro amador local, ao renovar a cenografia do teatro paraibano dos anos 50.

Desde a década de 30, até meados dos anos 50, percebe-se uma tendência associacionista entre artistas brasileiros como forma de resistência e sobrevivência, nessa etapa de construção de um campo artístico no país. Mas esse fenômeno não vai ocorrer da mesma forma e ao mesmo tempo, nas diversas regiões do país. Esse processo, ocorrido também em escala mundial, nos anos 30, face à crise enfrentada, em várias frentes, pelas artes plásticas, só começou a aparecer no Brasil em regiões onde a construção do campo artístico já havia conquistado algum espaço, como ocorreu na Capital Federal, com o grupo Bernadelli, e em São Paulo, com o Clube de Arte Moderna (CAM) e o grupo Santa Helena. Nos outros estados, esse processo se deu de forma mais tardia, nos anos 40, e até mesmo nos anos 50.

A existência, porém, de salões não era nova, pois o Salão da Escola de Belas-Artes, no Rio de Janeiro, datava do início do Império. Houve, ainda iniciativas isoladas nos anos 20, em todo o Brasil. No Nordeste, em especial, o ano de 1924 foi de singular destaque, com a realização de salões em Fortaleza, João Pessoa e São Luiz, os quais não tiveram, entretanto, continuidade, como veio acontecer com os salões criados a partir dos anos 40.

Esses espaços passaram a ser locais catalisadores dos artistas, alguns deles tendo sido criados por iniciativa oficial, como o de Belo Horizonte, de 1938 e 1939 e o Salão de Abril, de Fortaleza, iniciado em 1941 (ZANINI, 1991). Outros, porém, foram realizados pelos próprios artistas, como o Salão ALA de Salvador.

Se, em estados como Pernambuco, Bahia e Ceará, havia uma constância na realização anual do evento, consolidando sua experiência, em outros lugares, como em São Luiz, no Maranhão, os salões de artes plásticas dos anos 40, resultantes de mais de uma iniciativa, a exemplo do “Salão de Dezembro”, de 1941-2, do “Salão Arthur Marinho”, de

1943-7, e do Salão de Artes plásticas da Sociedade de Cultura Artística do Maranhão – SCAM, de 1950-1 (BANCO DO ESTADO DO MARANHÃO, 1991).

Na Paraíba, ao contrário do ocorreu em vários estados brasileiros e, inclusive, do Nordeste, não foram promovidos salões de arte antes da redemocratização, nem mesmo houve a iniciativa oficial de enviar artistas locais para se aperfeiçoarem no Rio de Janeiro. A bolsa dada a Sady Casimiro por ocasião do centenário de Pedro Américo seguindo sugestão de Gilberto Freyre, não era um incentivo a produção existente, mas a tentativa de reproduzir, cem anos depois, o “fenômeno” Pedro Américo, com todo o anacronismo que essa idéia comportava. Diferentemente do que aconteceu em São Luiz (MA) onde o interventor Paulo Martins ofereceu bolsa ao artista J. Figueiredo, em 1943, para aperfeiçoar-se no Rio e, com isso, poder na volta ao estado, ocorrida em 1948, intervir no movimento artístico do Maranhão (BANCO DO ESTADO DO MARANHÃO S.A., 1994), o governo da Paraíba não realizou nenhuma ação de fomento ao desenvolvimento das artes plásticas no estado, até o final do Estado Novo, mesmo contando com figuras ilustres no meio artístico da Capital Federal.

Na maioria dos estados brasileiros, a atividade artística foi deflagrada por interferência de algum artista da região que retornava, definitivamente ou de forma temporária, para a sua terra, a fim de repassar o seu capital cultural acumulado fora e, ao mesmo tempo, garantir para si prestígio e mercado próprio, o que, muitas vezes, não conseguira em outros lugares. Em alguns desses estados, a constituição de uma Escola de Belas-Artes revelaram-se um pólo aglutinador da atividade artística e, ao mesmo tempo, um espaço de referência para a sociedade, contribuindo para o estabelecimento de um mercado de arte local, mediante salões periódicos. Isso geralmente acontecia quando alguns desses artistas haviam sido contemplados com bolsas de estudos no Rio de Janeiro ou no exterior, e se sentiam na obrigação de retornar ao seu estado natal para repassar o que aprenderam. A Bahia, particularmente, dispunha desde a segunda metade do século XIX, de uma escola de Belas-Artes a qual, bem ou mal, sobrevivia mediante esses treinamentos de alguns artistas que retornavam do exterior para se tornarem professores de arte.

Na Paraíba, o processo se deu de forma distinta. Apesar de ter sido um dos primeiros estados a conseguir projetar alguns nomes de destaque nas artes plásticas brasileiras, como Pedro Américo e seu irmão Aurélio de Figueiredo, o esperado retorno desses artistas a sua terra não aconteceu. Pertencentes a geração mais antiga, Pedro Américo encontrou dificuldade para se manter mesmo no Rio de Janeiro, retornando à Europa mais de uma vez. Seu irmão

Aurélio se beneficiou de uma certa expansão do mercado de quadros ocorrida no final do Império e começo da República, época em que os costumes burgueses europeus começaram a se difundir com maior frequência entre a elite brasileira, incluindo o hábito de aquisição de obras de arte.

Ao receber algumas encomendas na Paraíba, na primeira década do século XX, Aurélio chegou a manter contato com sua terra natal, mas amargou, no final de sua vida, certo desencanto diante da superficialidade das elites locais e do seu desinteresse para com os artistas brasileiros.

A Paraíba, portanto, não contou, a exemplo de estados brasileiros como o Ceará, Pernambuco, Alagoas, Sergipe, Bahia, Minas, Paraná, Rio Grande do Sul, Santa Catarina, com artistas locais com capital cultural à altura para a formação profissional de outros artistas. Não houve também empenho, por parte dos governos, como aconteceu em outros lugares, no sentido de instituir bolsas para a qualificação de jovens vocações.

Num estado eminentemente agrário e de vida urbana muito limitada, malgrado a projeção nacional conquistada com a Revolução de 30, a atividade artística paraibana se apresentava como uma excentricidade descartável, desprovida de atração. A celebridade de Pedro Américo parecia bastar a uma elite que nem mesmo o seu enterro, realizado na Paraíba, soube dar a merecida atenção.

A arte local, portanto, estava entregue à sua própria sorte e às iniciativas de pintores e escultores espontâneos que, vez por outra, surgiam e desapareciam. A fragilidade dessas iniciativas não sobreviveu a crises como a da década de 30, quando a maioria desses artistas amadores sem nenhum aprendizado técnico ou estético se voltou para o campo da fotografia, como os pintores Olívio Pinto, João Pinto Serrano e Frederico Falcão.

Um artigo escrito no jornal **A União**, em 1947, traçou, de forma bem precisa, a situação das artes plásticas na Paraíba até aquela data, lamentando o retrocesso vivido:

Houve tempo em que contávamos também com pintores, belas esperanças. A falta de estímulo, a necessidade material de sobreviver, foi transformando-os, pouco a pouco, em fotógrafos. No entanto pintaram sugestivas paisagens e algumas delas andam por aí ornando as paredes de mecenas indígenas. [...]. Sabemos que antigos amadores, estrebuchando para não morrerem de vez, organizaram-se em sociedade, mas cadê tempo e recursos monetários necessários ao surgimento de uma época que só lhe foi possível, há vinte e cinco anos, porque então eram milionários de mocidade? E os novos? Não há novos em pintura na Paraíba. Dói-nos dizer. Em matéria de escultura

jamais fomos lá das pernas. As poucas tentativas levadas a efeito por “gênios precoces” fracassaram lastimavelmente (MÚSICA-PINTURA-ARQUITETURA, 1947, p. 3).

A redemocratização de 1946 e o clima político de abertura a ela seguida foi um dos propulsores maiores para a reabertura de iniciativas locais em todos os estados brasileiros no campo das artes. Porém, isso continuou a ser uma ação mais particular do que do domínio público; a política cultural, no mais, se reduzia, em alguns estados, à criação de Departamentos de Cultura, com atividades intermitentes, como aconteceu, por exemplo, no Recife, nos anos 50, no âmbito da Prefeitura Municipal do Recife. A Capital pernambucana, um pouco esvaziada com a diáspora dos artistas de esquerda, perseguidos nos anos 30, recobrou forças, no final da guerra, o que motivou o crítico Silvino Lopes a comentar a diferença então existente entre o que acontecia no Recife e João Pessoa:

Seria um prazer falar aos paraibanos sobre os pintores vizinhos e isso talvez servisse para tirar a Paraíba dessa espécie de catalepsia em arte que nos coloca muito aquém dos estados menos interessados em pintura (LOPES, 1945, p. 5 e 6).

8.2 O Centro de Artes Plásticas da Paraíba

Na Paraíba, a segunda metade dos anos 40 também foi marcada, como na maioria dos estados brasileiros, por uma renovação no campo das artes plásticas. A pintura estava na moda outra vez, pois nunca se falou tanto dela na imprensa, com o final da Grande Guerra.

A criação do Centro de Artes Plásticas aconteceu em março de 1946, por iniciativa de alguns artistas oriundos dos anos 20, como Olívio Pinto e João Pinto Serrano, ambos fotógrafos, e mais alguns artistas espontâneos surgidos nos anos 40, como o engenheiro Léon Clerot, o médico Arnaldo Tavares, o fotógrafo José Lira, o dentista Leonardo Leal, o tenente da polícia militar José Castor do Rego, o advogado Edésio Rangel e o poeta José Tinnet.

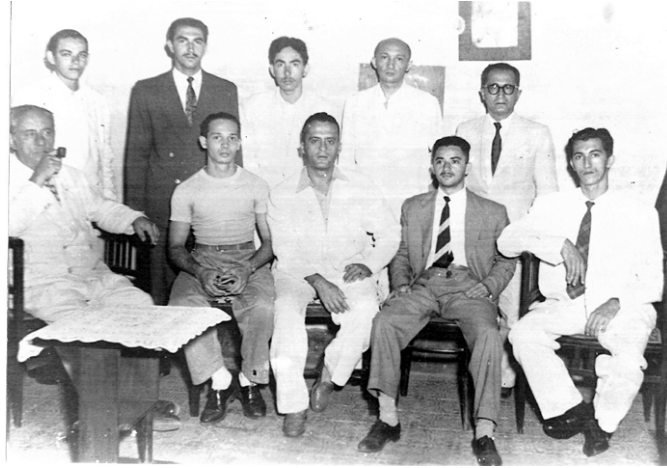


Fig. 69. Em pé: Elcir Dias, n/identificado, Hermano José, José Lyra, João Pinto.
Sentados: José Clerot, Leonardo Leal, Arnaldo Tavares, Sady Casimiro e Geraldo Pinto.
1951. Exposição de Sady Casimiro.

Os sócios-fundadores, no entanto, eram restritos ao grupo de artistas-fotógrafos, à exceção de Edésio Rangel e ligados ao grupo familiar Pinto-Lyra (CENTRO DE ARTES, 1946).

A primeira diretoria era composta de Olívio Pinto que abandonara a pintura no início dos anos 30 pela fotografia e que, então retornava à Paraíba, o mesmo ocorrendo com João Pinto Serrano, além do jovem fotógrafo e pintor José Lyra e do intelectual Edésio Rangel (CENTRO DE ARTE PEDRO AMÉRICO, 1946). Essa presença da fotografia entre os fundadores do Centro de Artes Plásticas ficou marcada desde a intenção primeira de abrir, ao lado do ateliê de pintura, uma seção de fotografia, e, também, nas exposições coletivas realizadas ao lado do Foto-Club da Paraíba (CENTRO DE ARTES PLÁSTICAS, 1950). A Paraíba, por ser um estado onde o campo artístico era apenas um projeto sempre adiado, talvez seja o melhor lugar no qual se pode avaliar, com bastante nitidez, o impacto das novas mídias em todo o mundo, nos anos 30 e 40, e a retomada da pintura, por motivação ideológica, no imediato pós-guerra. Os artistas que ensaiavam um movimento local de pintura, nos anos 20, migraram para a fotografia nos anos 30 e nela se mantiveram até o final da Guerra, retomando a pintura a partir de 1946. Na periferia mais afastada talvez se possa perceber, com maior clareza esse fenômeno global, do que nos locais onde o campo artístico estava mais estruturado.

O jovem pintor e fotógrafo José Lyra teve um papel fundamental nesse grupo, desde a sua fundação até o seu encerramento, em 1959, quando tentou, de várias maneiras possíveis reaviva-lo. Aos poucos, foram a ele se agregando outros artistas, como Arnaldo Tavares e Léon Clerot. O bancário Hermano José passou a frequentar o ateliê de Lyra para aprender a pintar e logo se tornou um dos membros mais ativos do grupo. O dentista Leonardo Leal, chegado do Recife, apareceu depois e, mais tarde, liderou a dissidência criada, em 1960, com o grupo Thomas Santa Rosa (ARTES PLÁSTICAS: 6-59 VERSUS VELHA GUARDA, 1961).

A criação desse grupo foi recebida com expectativa, pois se dava simultaneamente à fundação da Orquestra Sinfônica, e correspondia ao desejo de mudança na vida cultural da capital paraibana. Falava-se em “renascimento da pintura” na Paraíba, em função do grande refluxo ocorrido desde 1930 e que o Centro de Artes Plásticas se propunha superar (SILVA, 1947).

Todos tinham como motivação uma certa efervescência política trazida pela legalização do Partido Comunista, nessa fase. Alguns artistas, como Léon Clerot, Olívio Pinto, Leonardo Leal e Geraldo Pinto Moura, eram membros do PCB. Clerot, por exemplo, havia amargado prisão em 1935, por ter sido um dos que subscreveram um manifesto contra a Lei de Segurança Nacional e por pertencer à Aliança Libertadora Nacional. Apesar dessa vinculação política de alguns dos seus membros, a entidade não era uma célula do PC nem se guiava por suas diretrizes.

Em 1946, com o fim da guerra e a vitória contra o nazi-fascismo, houve uma rápida e tênue esperança, logo desfeita no ano seguinte, de que o mundo caminhava para um consenso socialista, no qual o capitalismo e o comunismo buscariam uma via comum. Essa ilusão foi dissipada mundialmente com a deflagração da Guerra Fria, em 1947-8, e, no Brasil, com a cassação da legalidade do Partido Comunista.

A primeira exposição coletiva do Centro de Artes Plásticas deu-se logo após sua fundação. A receptividade a ele foi bastante positiva, nesse primeiro momento, como revela um artigo do crítico Péricles Leal:

Há um fogo renovador em toda a Paraíba, principalmente no que concerne à parte artística, seja na música, na pintura, no teatro ou na poesia. Os paraibanos como que romperam os seus grilhões de provincianos pacatos, aparecendo com iniciativas que, antes pareciam absurdas e ridículas (LEAL, 1947, p. 3).

Mas esse primeiro núcleo fundador, reunido no ateliê do fotógrafo e pintor José Lyra foi, aos poucos, se dissolvendo e dando lugar àqueles artistas mais preocupados em desenvolver uma atividade artística, como o então jovem funcionário do Banco do Brasil, Hermano José. Ele havia entrado, no ano seguinte, no grupo, e junto a Lyra, empenhou-se em alugar uma sede onde pudesse funcionar um ateliê livre de desenho e pintura. Hermano e Lyra tinham se conhecido em Natal, no Rio Grande do Norte, no período em que lá trabalhavam. Desde então, os dois se dedicaram a pintar as praias do litoral, inicialmente as de Natal e, depois, as de João Pessoa.

O Centro de Artes Plásticas da Paraíba, inicialmente nomeado Centro de Artes Plásticas Pedro Américo, obteve, através de estatutos seu registro, em cartório apenas em 1951. A entidade tinha como objetivo principal reunir “profissionais, amadores e pessoas que se interessem pelo desenvolvimento da prática e do estudo das Artes Plásticas em todas as modalidades” (REGISTRO, 1951). Era, ao mesmo tempo, uma associação profissional de artistas plásticos cuja finalidade era criar uma Escola de Belas-Artes, com galeria de arte anexa a um ateliê coletivo e uma biblioteca especializada. Constava, ainda, nos estatutos de criação dessa instituição, a previsão da criação de cursos seriados de desenho, pintura e modelagem, além da promoção de conferências, excursões, patrocínios de exposições de artistas e, finalmente, a realização de um salão anual.

Tão logo foi criado o estatuto, o grupo fundador manteve contato com o deputado estadual João Lélis, crítico literário e colecionador de arte, para elaborar um projeto de lei de auxílio financeiro à entidade. O projeto, que teve o nº. 218/48 e o parecer nº 265, visava conceder ao Centro de Arte a subvenção de CR\$ 6.000,00 (seis mil cruzeiros), justificando esse pleito a caracterização do meio artístico local, voltado às artes plásticas, e da necessidade da instituição contar com auxílio “para vencer as grandes dificuldades que se apresentam, dados os pequenos recursos de que dispõe”. O parecerista argumentava que o setor musical já contava com auxílio para a Escola Antenor Navarro; além disso, a nova Constituição do Estado previa, no seu artigo 125, o estímulo ao desenvolvimento da Ciência, das Artes e das Letras (PROJETO Nº. 218/48, 1948).

As dificuldades foram muitos grandes desde o início, sobretudo numa cidade pouco afeita a exposições de artes plásticas e, mais raro ainda, ao gosto de adquirir obras de arte. O crítico Péricles Leal assim comentou a situação dos artistas plásticos na Paraíba, por volta de 1949:

Ainda há algumas semanas Lyra em entrevista concedida a este jornal, falava das enormes dificuldades por que passa, temporariamente, o Centro de Artes Plásticas de João Pessoa. Depois de mil dificuldades vencidas, esforços, roubo de tempo a si mesmos para conseguir produzir algo, os artistas conterrâneos, enfim, inauguraram a sua exposição. Os jornais dessa cidade, seja por comodismo, seja por falta de alguém que possa esclarecer o público sobre os trabalhos apresentados, quase sempre tem deixado passar em brancas nuvens o esforço dos artistas. [...] Aliás, muitas vezes já se tem escrito a respeito da quase hostilidade da província diante de certas coisas e homens. Entretanto, a hostilidade, a meu ver, vem desaparecendo, cedendo lugar à obtusidade que é coisa muito mais perigosa. Não se hostiliza mais o artista. Simplesmente se o ignora (LEAL, 1949, p. 12).

Com a aprovação da subvenção ao Centro, para cobrir as despesas do aluguel da sede e o registro em cartório dos estatutos da entidade, os artistas foram em busca de um local para o funcionamento das atividades do Centro. Um amplo salão, no terceiro andar de um sobrado na Rua Barão do Triunfo, na cidade Baixa, foi o local escolhido. Lá o Centro funcionou de 1952 a 1958.



Fig. 70. Sede do Centro de Artes Plásticas, na Rua Barão do Triunfo

Podem sers caracterizados três momentos na história da entidade. O primeiro deles vai de sua fundação, em 1946, até a abertura da nova sede onde funcionou o ateliê coletivo.

A primeira sede provisória e que correspondeu a essa fase, foi o ateliê de fotografias de José Lyra, à Rua Peregrino de Carvalho nº 146 (CENTRO DE ARTES PLÁSTICAS, 1950).

Esse momento foi dos fundadores. Nele predominava a influência dos artistas mais velhos oriundos das décadas de 20, como Olívio Pinto e João Pinto Serrano, e dos da década de 30 e 40, como Léon Clerot e Arnaldo Tavares, afora o pintor fotógrafo Lyra, que acolheu a entidade em seu estúdio fotográfico. Alguns jovens, como Leonardo Leal e Hermano José, participaram igualmente dessa fase, mas de forma discreta. Durante esse período, a entidade funcionava mais como uma associação de classe, com reuniões nos últimos sábados de cada mês, e, uma vez por ano, exibia trabalhos dos seus sócios em exposições coletivas (ENTREVISTA COM ARNALDO TAVARES, 1987). Outro aspecto que marcou a entidade foi a presença de vários artistas e alunos de parentesco próximo, como Olívio Pinto, João Pinto Serrano, José Lyra, Salvador Serrano Lyra e Geraldo Pinto Moura, todos eles primos entre si. Boa parte deles tinha também em comum o trabalho fotográfico e de retoque para ampliações. A preocupação com a pintura passava, nesse grupo, pelo crivo da fotografia, como igualmente aconteceu a José Tinete, um dos fundadores da entidade, o qual trabalhava com retoque junto a José Lyra (ENTREVISTA COM JOSÉ TINETE, 1987). A proximidade com a fotografia levou o grupo dos fundadores a imaginar a criação, junto ao curso de desenho, de uma seção de fotografias (CENTRO DE ARTES PLÁSTICAS-NOVA DIRETORIA, 1950). Mais de uma exposição do Centro de Artes Plásticas aconteceu ao lado de outra exposição de fotografias do Foto-club da Paraíba (EXPOSIÇÃO DE PINTURA E FOTOGRAFIA, 1954). As exposições geralmente ocorriam em dois novos espaços abertos para os artistas no Pós-Guerra: a Associação Paraibana de Imprensa e a Biblioteca Pública.



Fig. 71. Biblioteca Pública – João Pessoa

Algumas exposições retornaram para o espaço da Faculdade de Direito onde as primeiras exposições de arte ocorreram na Paraíba, no início do século XX (BECHARA FILHO, 2000). Entretanto, o *hall* do Paraíba Palace e o Clube dos Diários, requisitados nos anos 30 e 40, foram muito pouco procurados nesse novo momento.



Fig. 72. Exposição do Centro de Artes Plásticas na Faculdade de Direito. Em primeiro plano, vê-se Olívio Pinto, ao fundo as caricaturas de Elcir Dias.

Nessa fase, alguns artistas e alunos, como Hermano José, freqüentavam o ateliê de José Lyra para vê-lo pintar e para aprender técnicas de pintura,

Na primeira fase discutia-se tudo, e eram mais freqüentes as reuniões. À proporção que o tempo foi passando, foi estratificando-se ou se sedimentando as aulas práticas, com alunos de fora. E grande parte dos seus sócios desapareceram, principalmente aqueles que eram planejadores, mais do ponto de vista de estrutura intelectual do Centro (JOSÉ, 1987) pergunta se foi publicado?

A segunda fase foi marcada, em seu início, pelo registro em cartório da entidade, em 1951, com a liberação da verba de apoio e o aluguel da entidade, em 1952.

Ela durou de 1952 a 1956, quando o Centro funcionou mais como um ateliê livre, onde lecionavam com maior freqüência, Clarisse Lins e Hermano José, desenho, e José Lyra, pintura. Foi então que surgiu a nova geração de artistas de atuação mais destacada nos anos 60, como Ivan Freitas, no Rio de Janeiro, e Archidy Picado e o escultor Breno Matos, em João

Pessoa. Já em 1952, por ocasião da exposição em homenagem a José Lins do Rego, a receptividade da imprensa às artes foi maior e pôde ser registrada no seguinte comentário: “a Província dá sinal de si, mostra que na sua pacatez, pulsa uma vida.” (TÓPICOS-SALÃO DE ARTE, 1952). Mas o movimento foi muito fugaz e sem o apoio necessário, pois, em pouco tempo e lentamente, a instituição começava a se desintegrar.

Com a mudança de Clarisse Lins, em 1955, para o Recife, e de Hermano José, para o Rio de Janeiro, os cursos se desfizeram e o grande salão da Rua Barão de Triunfo se transformou quase que apenas no ateliê do artista Ivan Freitas, que ficou com a chave do espaço até 1958, quando migrou para o Rio de Janeiro. Ele abria e fechava o grande salão, e lá trabalhava sozinho todas as tardes. Por essa época, Lyra havia se afastado em função de seus compromissos profissionais no estúdio fotográfico (FREITAS, 2000). Essa terceira fase foi marcada pelo declínio, que culminou com a saída de Ivan Freitas e a retomada do Centro por José Lyra, organizador de uma grande mostra em 1959, reunindo trabalhos dos veteranos e de jovens artistas emergentes em seus primeiros passos, a exemplo de Raul Córdula. Era a última tentativa de soerguer a Entidade, vazia após dos dez anos de existência. Mas os jovens não queriam herdar a Instituição, e resolveram criar outra, a Escola Thomas Santa Roza, em 1960. Nessa terceira fase, alguns alunos foram ao Recife, em busca de dar continuidade a sua aprendizagem, como fizeram Clarisse Lins, Orley Mesquita, Breno Matos. Mas nem todos se acostumavam com a vida agitada do Recife. José Macedo procurou Clarisse Lins para conseguir orientação, mas acabou desistindo:

Sim Macedo esteve aqui. Antes dele vir eu me interessei com alguns professores afamados, daqui, para darem alguma orientação a ele, mas, nada adiantou, porque Macedo tem mesmo alergia a Recife. Não quis estudar com nenhum, porque uns eram muito antiquados, outros super-modernos. Nem mesmo ao Ateliê ele foi (LINS, 1957).

Um dos primeiros problemas enfrentados pelos artistas do Centro de Artes Plásticas foi que, apesar de todo o esforço de produzirem e mostrarem seus trabalhos, a receptividade do público era fraca. Foram poucas as exposições apresentadas até os anos 50, havendo, portanto, pouco contato do público com obras de arte. A maioria delas parava no Recife, onde havia algum mercado ou, pelo menos, possibilidade de vendas. A retomada da produção enfrentou grande dificuldade devido à baixa informação artística do público e a falta do hábito de consumo de obras de arte.

Numa entrevista, em 1949, José Lyra definiu, assim, a situação dos artistas diante do público, revelando da primeira avaliação dos artistas depois da expectativa otimista de 1946:

...a falta de estímulo por parte do público é algo terrível. Repare bem: organiza-se uma exposição, depois de mil sacrifícios e nada, ou quase nada se recebe em troca. O público se mantém praticamente à margem sem concorrer com o que seja. No final: vemos sempre o mesmo: o artista retira todos os seus quadros e leva-os de volta para casa... Daí a impossibilidade de profissionalismo da pintura na Paraíba. [...] é lamentável que o nosso povo, a quem justamente é dirigido todo o nosso esforço, não tome conhecimento de tais coisas. Raras são as pessoas daqui que se interessam na aquisição de qualquer quadro (LAMENTÁVEL DESCASO DE NOSSO POVO PELA PINTURA, 1949, p.3.).

Um jornalista, meses depois, na coluna “Notas de arte” de **A União**, apontou que o “problema era a falta de educação artística, o que impedia o público de avaliar a importância do movimento na formação cultural da província, procurando adquirir quadros e reconhecendo o mérito dos artistas” (NOTAS DE ARTE, 1949, p. 3).

Mesmo assim, um isolado colecionador reuniu alguns trabalhos dessa geração, o crítico literário João Lelis que havia dado o parecer positivo ao pleito do Centro na Assembléia Legislativa.



Fig. 73. Professor Lélis

O Centro de Artes Plásticas da Paraíba encerrou suas atividades com o Salão de 1959, fechando outro ciclo de mais uma tentativa frustrada, no sentido de dinamizar a atividade das artes plásticas na Paraíba. Mas a experiência não foi de todo perdida. Com a federalização da Universidade da Paraíba, nos idos dos anos 60, elaborou-se um projeto de fusão do que restou do Centro de Artes Plásticas e da iniciativa frustrada da Escola de Arte Thomas Santa Rosa, para com isso, criar o Departamento Cultural, entidade que exerceu papel relevante nas duas décadas seguintes, na Paraíba.

8.3 Funcionamento do Centro de Artes Plásticas

Não foi fácil, no entanto a tentativa de construir esse primeiro espaço aglutinador de artistas plásticos na Paraíba.

Só após seis anos de criação, a Entidade conseguiu ter uma sede, alguns cavaletes para as aulas de pintura e desenho, uma ampla mesa, painéis de exposição que eram deslocados para as mostras anuais do Centro de Artes Plásticas e serviam também para exibição permanente das obras do Centro na própria sede. Não havia funcionários, a limpeza era feita pelos próprios alunos e professores ou mediante contrato esporádico de serventes (FREITAS, 2000).

Como a taxa de inscrição era simbólica não havia condições de remuneração para os professores voluntários.

A vida da entidade não foi muito fácil nos seus doze anos de existência, pois o repasse de verbas não só atrasava como, vez por outra, era suspensa. Isso se deu dois anos depois da abertura da sede do Barão do Triunfo. Uma comissão de professores e alunos foi falar a respeito dessa situação com o governador em exercício, José Fernandes de Lima e ele sugeriu o fechamento da Entidade por falta de recursos. Com o retorno de José Américo à Paraíba, e ao governo do Estado, logo após o suicídio de Vargas e seu afastamento do Ministério, o Centro de Artes Plásticas conseguiu a verba especial do próprio palácio para o pagamento dos meses de aluguel em atraso (JOSÉ, 1987).



Fig. 74. Painéis da exposição permanente no Centro



Fig. 75. Aula no Centro de Artes plásticas

Na verdade, a Instituição nunca conseguiu se consolidar, e tudo era feito de forma improvisada e informal. Hermano José, que era o professor de desenho, só tinha tempo disponível aos sábados, pois trabalhava dois expedientes no Banco do Brasil, fazendo supervisão do trabalho do ateliê nas rápidas ausências ao banco, situado próximo à sede do Centro de Artes Plásticas. Quanto a Clarisse Lins, que lecionou desenho durante dois anos, o horário das aulas era à tarde, uma vez que a artista trabalhava no horário da manhã. Os membros da Entidade apareciam e desapareciam, em função de suas disponibilidades de horário. Diante desse caráter fluido da atividade do ateliê livre, as turmas oscilavam muito quanto à frequência, havendo, inclusive, muitas desistências. A média inicial de alunos freqüentemente que a associação era de 15 pessoas, na maioria oriunda da classe média. Devido ao fato de o Centro não dispor de uma estrutura rígida, as atividades eram feitas em

conjunto, desde a compra de material e confecção das telas até a montagem das exposições anuais do Centro (LINS, 1987).

Essa informalidade também estava presente nas reuniões que aconteciam fora da sede, ou seja, no ateliê de Clarisse Lins ou na casa de Hermano José, onde vários jovens da época se reuniam para ouvir música erudita, conversar sobre arte e ler poemas (JOSÉ, 1987).

Dentro do Centro, havia subgrupos de artistas que faziam passeios pelas praias individualmente ou, às vezes, com membros de alguns desses grupos. O primeiro deles foi o dos fundadores, a geração mais antiga e que esporadicamente fazia excursões pelas redondezas da Capital; José Lyra, Edésio Rangel e Geraldo Pinto Moura eram os freqüentes. Olívio Pinto e João Pinto Serrano, por serem mais velhos, não iam a tais passeios (MOURA, 1987). Havia um grupo de moças que girava em torno de Clarisse Lins; elas se reuniam em no ateliê da artista e também faziam visitas às praias. Esse grupo se formou com a chegada de Clarisse, por volta de 1952. Ia-se de bonde até a praia de Tambaú e, depois, caminhava-se pela praia, para pintar as barreiras do Cabo Branco:

... íamos a pé pela beira-mar, carregando cada um sua maletinha de pintura, cavalete desmontável, era muito gostoso, íamos eu, o Hermano, Orlei Mesquita, Sindá, Iracema, José Macedo, Isolda Cabral [...] a freqüência variava muito, tinha vezes que saía muitas vezes para pintar, eu, Hermano e Macedo, somente, mas era porque os outros não iam, na hora não chegavam (LINS, 1987).

A excursão pelas praias de João Pessoa durava apenas uma manhã ou, mesmo, o dia inteiro, voltando-se para casa no final da tarde (MOURA, 1987).



Fig. 76. Hermano José pintando a Igreja da Guia, em 02/11/1953



Fig. 77. Clarisse Lins em Tambaú, 1953 (?).

Mesmo no grupo de jovens, havia subdivisão não apenas em relação ao sexo, mas também em relação à opção sexual. Numa cidade pequena e com valores religiosos muito arraigados, como João Pessoa, o comportamento desviante não era recebido com naturalidade nos idos dos anos 50. A geração do pós-guerra pôs a questão da liberação dos costumes em pauta, e a arte foi um dos poucos canais através dos quais minorias sexuais podiam se expressar e garantir um mínimo de espaço. Mas, mesmo pequenos guetos em torno da arte não eram bem vistos, o que motivava muitos artistas a procurarem o Rio de Janeiro e até mesmo o Recife como um espaço não apenas de profissionalização, mas também onde podiam assumir comportamentos que, nos seus estados de origem, não eram ainda aceitos.³⁴ Isso fica evidente na saída de Carlos Bastos da Bahia, Hermano José da Paraíba e de Reynaldo Fonseca do Recife. Até mesmo a aula de modelo vivo, na qual mulheres ou rapazes

³⁴ Um dos alunos do Centro, Orley Mesquita também procurava se aperfeiçoar em teatro e foi ao Recife, assim como Clarisse Lins, em 1955, em busca de um espaço mais amplo para poder se desenvolver. Numa das correspondências para Hermano José, ele se mostrou assustado com os costumes da juventude do Recife: “É assim, há de tudo nesse Recife, menos um amigo. Os rapazes são tão escandalosos que metem medo. Beijam-se em plena praça. Compram-se e vendem-se como se fossem mercadorias de 3ª classe. E o mais interessante, intimamente se repudiam [...] Tudo se faz sem amor, mas só, e unicamente, pelo prazer da carne. São uns degenerados, nada mais” (MESQUITA, 1955).

posavam nus para as aulas de desenho, era recebida com reservas pela opinião pública e “era muito comentado, até como se estivéssemos faltando a moral...” (PINTO, 1987).



Fig. 78. Modelo João na praia de Cabo Branco

As artes, no segundo pós-guerra, estavam também, intimamente vinculadas a uma busca de mudança de costumes, de um novo *modus vivendi*. Diferente das gerações anteriores, para as quais a questão profissional tinha prioridade, nos anos 50 outras questões apareceram, além do engajamento político preconizado pelo Partido Comunista, como a emancipação feminina, o conflito de gerações e a sexualidade desviante, mesmo que se apresentassem camuflados por questões estéticas. Clarisse Lins foi ao Recife em busca de se aperfeiçoar em arte, ingressou na Escola de Belas-Artes e no Ateliê Coletivo, mas, em sua carta a Hermano José, de 1957, ela deixa revelar que estava em busca de independência, mesmo detestando a “vida de pensão” e revela que iria “custar a se acostumar novamente em João Pessoa, caso fosse para cá transferida”.

Odeio a vida de pensão. Vivo sonhando com a minha casa em João Pessoa, mas o que me reserva a Paraíba? Toda a beleza de lá perde o encanto quando a gente se vê forçada a abandonar a arte, por falta de meios necessários. E veja agora a minha situação: se eu for, fico prejudicada na pintura, e, se ficar em Recife - tendo todos os meios para voltar - a minha mãe ficará magoadíssima. Estou nesse dilema (LINS, 1957).

Quando o aluguel do Centro de Artes Plásticas atrasou bastante, por volta de 1954, vários artigos nos jornais foram escritos através das quais com pedidos ao governo providências para resolver essa situação. O problema era antigo; desde 1952, quando se procurou alugar um espaço para o funcionamento da sede, o importante crítico literário Juarez da Gama Batista, um notável intelectual de família oligárquica, assim reagiu ao pleito:

O Centro de Artes Plásticas da Paraíba está precisando de uma sede, cujo preço se eleva a Cr\$ 2.500 (dois mil cruzeiros) mensais. O caricaturista Elcir Dias, que é também um excelente cronista, veio me pedir uma crônica sobre o assunto. Não me nego. E aí está o apelo: quem vai dar Cr\$ 2.500 (dois mil cruzeiros) mensais para esses rapazes pintarem o sete? Nesse mês de julho é muito capaz que alguém se disponha. É favor se acusar (CLOSE-UP, 1952, p. 2).



Fig. 79. José Lyra. Retrato de Juarez Batista, 1955, óleo s/tela ,54 X 45 cm



Fig. 80. O modelo João e Orley Mesquita, déc. 50 Fig. 81. João, Orley e Aduair Camilo, déc. 50.

Na verdade, o crítico Juarez da Gama Batista, esse homem de letras tão diferente de Carlos Chiaccio na Bahia, tinha uma atitude pouco simpática para com as artes plásticas pois o Centro começou a funcionar, logo em seguida, com um repasse de verba no valor de 500 cruzeiros mensais e poucos equipamentos conseguidos por doação, como 15 painéis, 15 cavaletes, uma mesa, 12 cadeiras e uma dúzia de banquetas. Esse era todo o patrimônio da instituição que não tinha funcionário algum (UM AMPARO ÀS VOCAÇÕES ARTÍSTICAS DA PARAÍBA, 1953).

No final da década de 50, foi formado o “Clube do Silêncio”, que reunia poetas e artistas plásticos e que se auto-qualificava de supra-realista. Esse grupo, de duração fugaz, definiu bem a preocupação de ver a arte como uma extensão da vida pessoal da geração de 50, diferentemente do que pensava a velha guarda, que fundou o Centro de Artes Plásticas, com expectativas mais profissionais. Ao comentar a reação da comunidade pessoense ao chefe, o poeta Vanildo Brito desabafou, em tom indignado, numa missiva para o pintor Hermano José, então no Rio de Janeiro:

A nossa primeira reunião foi no Cabo Branco, numa noite de luar. Passamos a noite como se estivéssemos transfigurados, e a beleza era tanta que, em certo momento, cáimos ajoelhados, gritando e chorando. Você não tem

inveja disso? No entanto, (é pena dizer), se nossa terra tem tão alta natureza, como são baixos os homens! Caluniaram-nos horrivelmente. Até de homossexuais nos acusaram! (BRITO, 1957)

A informação que chegava era, por sua vez, a das revistas de circulação nacional, que davam destaque restrito para as artes plásticas.

Breno Matos, aluno do Centro que iniciava seus primeiros trabalhos de escultura, descreveu sua ansiedade de conhecer a Bienal depois de ter visto uma reportagem sobre o evento:

... tenho esperanças de assistir à próxima Bienal daqui a dois anos. Vi uma reportagem da revista **Manchete** e você não imagina como lamentei ser impossível ir até aí (BASTOS, 1957, p. 2).

A ansiedade por informação cultural era grande. Nas numerosas cartas escritas, há várias menções de discos de música erudita que eram ouvidos pelo grupo de amigos.

Os jornais da época também não eram muito ricos de informação artística, mas alguns artigos de críticos, como Santa Rosa e José Lins, ganharam espaço nos anos 50. Isolados até mesmo do Recife, para onde raramente iam, os artistas do Centro se concentravam nos poucos livros de arte, por aquela época, vendidos por ambulantes. Por intermédio de algumas publicações da editora suíça Skira, em francês e com muitas reproduções em cores, os artistas do Centro, tiveram contato com os movimentos da arte moderna (JOSÉ, 2003). Foi a partir de um desses livros sobre o movimento surrealista que o pintor Ivan Freitas tomou contato com Del Chirico, Dali e Tanguy, artistas que ele tomou por base para rever e recriar as paisagens com longos horizontes das praias da cidade de Cabedelo, próxima a João Pessoa, (ENTREVISTA COM IVAN FREITAS, 2000).

Com certa euforia, o então aluno e depois pintor Archidy Picado descreveu a abertura de uma nova livraria em João Pessoa, no final da década de 50: “aqui foi inaugurada uma livraria de livros e revistas francesas. Há muitas revistas sobre pintura (L’Oeil)” (PICADO, 1958, p. 1)

Em meados da década, iniciou-se a diáspora da nova geração. Uma parte dirigiu-se ao Recife e outra, ao Rio de Janeiro. A situação para os que ficaram era de total desolação:

Sem Deus, sem amor, sem amigos, com um ideal tão difícil de atingir, isolado como estou. Sinto por vezes me faltar forças para levar a vida como a vivo, só a esperança me mantém disposto, só no futuro eu espero, me sentir feliz, enfim estou atravessando uma crise espiritual tremenda... Desejo tanto ir ao Rio e São Paulo, a idéia de conhecer os grandes centros de arte me obceca (BASTOS, 1957, p. 3).

O final dos anos 50 é bastante melancólico para os jovens que tinham a expectativa de trabalhar com artes plásticas na Paraíba. Parecia repetir-se o final da década de 20: mais um ciclo abortado. A saída dos amigos trazia um certo desespero aos que ficavam ou apenas visitavam João Pessoa:

Sim, mas a cidade como está morta, Hermano. E em pleno Natal. Nem os paus d'arco floriram ainda. Dos meus amigos nada sei dizer, pois, somente encontrei o Sr. Lira e Salvador. Irei falar com Macedo, na próxima semana. Não sei se Ivan já chegou por aí, porque era seu projeto viajar no começo de dezembro. Nada soube a esse respeito. Guarde na sua memória a recordação da cidade que você deixou; não pense reencontrá-la. Apesar de tudo parece igual, a gente sente que ela não nos quer mais. Aqui, não tenho mais amigos. Estou quase tão só como quando cheguei em Recife. E, já estou sentindo saudades do Recife (LINS, 1957, p.1 e 2).

Com a ida de Hermano José para o Rio de Janeiro, em 1956, as aulas no Centro de Artes Plásticas foram suspensas e o grande ateliê ficou vazio, sendo usado apenas por Ivan Freitas. Ivan Freitas resistia com seu trabalho no Centro, tentando obstinadamente vender seus trabalhos e se profissionalizar enquanto artista. O depoimento de Archidy Picado é significativo sobre essa atitude de resistência solitária de Ivan face ao esvaziamento do movimento artístico local:

Lembrei-me no momento de nosso Ivan, ele não desiste facilmente, continua trabalhando incessantemente. Sujeitou-se a fazer um retrato acadêmico de Mozart pois significava alguns cruzeiros, e ele necessita-os (PICADO, 1956, p. 2).

Ivan Freitas continuava a trabalhar e procurou fazer uma exposição no Recife, recebendo boa acolhida e atingindo um razoável perfil de vendas, sobretudo se se levar em conta que ele era desconhecido na cidade e apenas um artista iniciante. Clarisse também se mostrou otimista com as várias encomendas recebidas no Recife (LINS, 1958). A capital

pernambucana, assim como Salvador, estava construindo pequenos mercados de arte regional, não mais dependentes do eixo Rio-São Paulo, mesmo que ainda tendo nele o seu ponto de referência. Nos trinta dias passados no Recife, Ivan teve um sucesso que ele mesmo não esperava:

Até jantar em minha honra me ofereceram. No fim vendi cinco quadros. Imagina! Agora voltei e os velhos daqui olham dum modo curioso. Tudo indica que logo estarei no Rio e com apoio do Governo daqui, apesar dos pesares (FREITAS, 1957, p. 1).

Por volta de 1958, o ateliê do Centro fechou as portas, com a saída de Ivan Freitas para o Rio de Janeiro

Quando foi aberto, em 1952, nele ocorreu o 7º. Salão da Entidade. Um cronista, da época, ao comentar, em forma de elogio, os trabalhos de Hermano José e Elcir Dias, afirmou estarem os dois artistas perdendo tempo na Paraíba e que eles deveriam “procurar um centro mais adiantado, de preferência Rio ou S. Paulo, onde se empresta maior valor às coisas do espírito” (PAIVA, 1952).

Esse ambiente de esvaziamento representou um duro golpe para essa geração dos anos 50, semelhante ao que o pintor Olívio Pinto tivera no final dos anos 20. Sua segunda tentativa de construir os alicerces do campo artístico na Paraíba havia novamente fracassado. Mesmo desfeito o Centro (no final dos anos 50), Olívio juntou-se à nova geração e fundou, em 1960, a Escola Thomas Santa Rosa, que também haveria de ter vida curta. Não surpreende, portanto, o relato angustiado do poeta Vanildo Brito e freqüentador do grupo de artistas plásticos:

O panorama artístico vai num contínuo decrescendo, aqui na Paraíba. Você está aí no Rio, o poeta e ator Celso Almir foi para Minas Gerais, Archidy e Ivan Freitas planejam deixar a “velha terra”. Parece que os artistas não se dão bem com o ar de João Pessoa....Também com tantas cavalgadas caluniando-os e desentendendo-os...(BRITO, 1957, p. 1).

Ao retornar do Recife, em 1958, Orley Mesquita, que havia buscado se aperfeiçoar em teatro depois da experiência no Centro, descreveu uma imagem da Capital paraibana não muito diferente da desenhada por Clarisse:

Voltei para João Pessoa, e, agora, de um certo modo: a vida pesando, o sonho insatisfeito, a alma em farrapos. Olho para todos os lados e não vejo ninguém. Dentro de mim, a solidão de mim mesmo; contudo, calmo e resignado. É o perdão da vida para os desgraçados (MESQUITA, 1958, p. 1).

Nesse período de declínio das artes plásticas na Paraíba, foi criado o Clube do Silêncio pelo poeta Vanildo Brito e pelo pintor Archidy Picado, onde a influência do surrealismo se fazia presente, assim como na pintura de Ivan Freitas era marcante. “Eles davam gritos angustiados pelas ruas, escandalizando a mentalidade burguesa de nossa gente” (ROSAS, 1957, p. 2).

Em 1960, o modelo principal da aula de desenho do Centro de Artes Plásticas João Batista Azevedo dos Santos adoeceu, gravemente, de sífilis, nos seus últimos estágios e morreu, pouco tempo depois.

8.4 O Estado e as Artes Plásticas

A nova Constituição da Paraíba, com a redemocratização, incluía, pela primeira vez, o item “cultura” como um dos setores merecedores de atenção do Estado, seguindo uma tendência nacional, a exemplo da legislação baiana, que teve igual preocupação em introduzir essa questão na sua Carta Magna.

No capítulo II - Da Educação e da Cultura, em seu art. 124, a cultura era, finalmente, contemplada nos seguintes termos:

As instituições culturais terão o amparo do Estado, na medida e pela forma que a lei determina, desde que seu programa e objetivos não sejam contrários aos postulados da democracia (CONSTITUIÇÃO DO ESTADO DA PARAÍBA, 1947, p.10).

A nova Constituição ainda previa a conservação do patrimônio histórico, artístico e natural, a criação de uma Faculdade de Filosofia e de um Museu do Estado. De sua preparação participaram notáveis da UDN paraibana, como o crítico João Lelis e os futuros governadores Pedro Gondim e Ivan Bichara Sobreira, que não se esqueceram de introduzir, no artigo supracitado, referente à questão cultural, as nuvens negras da Guerra-Fria e do anti-comunismo, nascentes naquele ano.

Mas isso não resultou numa automática mudança de comportamento dos governantes do pós-guerra em relação à política cultural, principalmente num estado predominantemente agrário como a Paraíba. Afinal, naquela época, como confidenciou um dos alunos do Centro de Artes Plásticas, Salvador Serrano Pinto, “se falássemos muito sobre arte éramos tidos como diletantistas...” (PINTO, 1987). A própria sociedade local não acolhia com bons olhos uma atividade considerada ainda marginal e supérflua e, certamente, isso sinalizava o comportamento dos governantes, a despeito da retórica oficial.

Quando o governador José Américo assumiu o governo, a expectativa era de uma administração voltada à cultura, já que a situação por ele encontrada não era muito animadora, pois, até o tradicional Teatro Santa Rosa “foi encontrado como depósito de galinhas” (SOUZA, 1952).

A Paraíba vivia um momento de implantação da sua Universidade, da criação de cursos universitários que retiravam, finalmente, a dependência do ensino universitário da órbita do Recife, como até então acontecia. Cursos tradicionais, como o de Direito, Medicina, Filosofia e Letras, eram vistos com maior prestígio e reconhecimento do que um ateliê livre de artes plásticas. A Faculdade de Filosofia estava se estruturando por essa época, sob a consultoria de Gilberto Freyre, a convite de José Américo (GILBERTO FREYRE, CONSULTOR...1952).

Mas se nos anos 30, o Interventor Argemiro de Figueiredo chegou a manter contato com a Escola de Belas-Artes do Recife, a fim de obter bolsas de estudos para artistas paraibanos interessados em especializar-se, no pós-guerra qualquer iniciativa nessa direção inexistia.

O governo José Américo (1951-55) foi marcado por algumas iniciativas na área da cultura na tentativa de congregar a produção local de artes. Foram realizadas, nessa esteira, eventos como o Mês de Arte e Cultura, momento em que se realizavam exposições, concertos, peças de teatro e conferências. O Centro de Artes Plásticas estava sempre presente nesses

eventos, mas sem o mínimo apoio institucional, sem nem mesmo a impressão de um simples catálogo (JOSÉ, 2003).

José Américo era uma personalidade política de ampla penetração na área cultural, talvez a maior delas no âmbito nacional, uma vez que seu nome sempre foi apontado como deflagrador do romance moderno do Nordeste e como um dos líderes maiores da Revolução de 30. A intimidade desse político com artistas plásticos, escritores e críticos de arte no Rio de Janeiro era, certamente, de grande ressonância. A prova disso foi a homenagem que ele realizou ao escritor José Lins do Rego, em 1952, trazendo da Capital da República para João Pessoa, de avião, uma comitiva de notáveis personalidades da esfera cultural. Entre elas estavam os escritores Rubem Braga e Marques Rabelo, e o homenageado, José Lins, além de Millôr Fernandes, Mário Pedrosa, o crítico Simeão Leal (AS HOMENAGENS DA PARAÍBA..., 1952). Simeão Leal veio representando o Ministério da Educação, mas não manteve nenhum encontro com o Centro de Artes Plásticas e nada escreveu ou disse sobre a exposição que vira dos artistas. O mesmo aconteceu com Mário Pedrosa, que se manteve afastado dos artistas da Paraíba nessa visita. Em depoimento, Hermano José comentou que Pedrosa esteve em sua casa trazido por Arnaldo Tavares. Nessa ocasião, prometeu enviar livros do Rio, além de ter feito restrições às paisagens noturnas do artista abfitrião, que, por sua vez, não respondeu de forma muito receptiva ao crítico. Simeão voltou outras vezes para veranejar na praia de Tambaú (JOSÉ, 2003),³⁵ Dois anos depois, por ocasião de suas vindas de férias à Paraíba, assim se expressou, em entrevista, sobre como entendia ser a melhor maneira de dinamizar as artes plásticas locais:

É aliás, o que pensa também em relação aos ateliês livres que acha ser, do ponto de vista artístico, uma das grandes necessidades da Paraíba. É que no plano artístico, também estamos a precisar de contatos, de hábitos e ensinamentos de trabalho, que só se pode aprender e adquirir com os mestres como um Goeldi, um Pancetti, um Santa Rosa, um Bruno Giorgi. [...] Visitante que aqui venha, por dois e três meses trabalhar em conjunto com os da terra (RENOVAÇÃO DA PAISAGEM INTELECTUAL..., 1954, p.7).

³⁵ Na ocasião, o jornalista Assis Chateaubriand havia oferecido uma bolsa de viagem para um artista se especializar no MASP, em São Paulo. Segundo depoimento de Hermano José, seu nome foi indicado pela curadora do Museu Nacional de Belas-Artes, mas, segundo depoimento de Ivan Freitas, um jornalista decalcou uma caricatura de Assis Chateaubriand, da autoria de Elcir Dias e ganhou a bolsa (FREITAS, 1987).

Simeão Leal exercia importante cargo no Ministério da Educação e era parente próximo do Governador José Américo. Caso houvesse, de fato, interesse em incentivar as artes paraibanas, eme as teria implementado, sem problemas, junto ao ateliê do Centro de Artes Plásticas que parecia desconhecer, apesar de a Instituição ter sido citada, nominalmente, nos relatórios do governo, como entidade de interesse público.

No ano seguinte, o assunto ressurgiu mediante uma entrevista feita por Oscar de Castro com o crítico, no seu gabinete, no Ministério. Na ocasião, Simeão Leal afirmou que a instalação dos ateliês estava a caminho, mediante entendimento com o governador, e que seria em breve posto em prática “com a presença, em nossa terra, de grandes figuras das artes plásticas nacionais” (JOSÉ SIMEÃO LEAL..., 1955). A iniciativa não prosseguiu e o trabalho dos artistas locais do Centro de Artes Plásticas nunca foi sequer mencionado.

Diferente do importante de Jorge Amadopara as artes baianas, em Salvador, em 1944, ao trazer a primeira exposição de arte moderna para a Bahia, José Lins do Rego veio para ser homenageado pelos artistas locais, cortar fita e ouvir discursos. A Província se curvava aos notáveis da terra.

Marques Rabelo, cujo papel, nessa época, muito importante, tendo visitado várias capitais brasileiras, como Salvador, Florianópolis, Porto Alegre e Belo Horizonte, e trazido mostras representativas da arte moderna brasileira e fundando museus, não recebeu convite semelhante. Tudo se resumia à solenidade da festa, com caravana indo para a cidade de Pilar, colocar em praça pública o busto do escultor Bruno Giorgi, em homenagem a José Lins. A Paraíba inaugurou a tradição de caravanas culturais para o interior, desde o centenário de Pedro Américo, em 1943. A experiência se repetiu em 1952, nessa homenagem a José Lins, e até hoje ela se reproduz. José Américo não deixou, portanto, de registrar, na sua Mensagem à Assembléia Legislativa, “numerosa caravana de intelectuais residentes na Capital da República” às comemorações dos cinquenta anos de José Lins do Rego (MENSAGEM DO GOVERNO JOSÉ AMÉRICO..., 1952).³⁶

³⁶ Na nota oficial “Cultura e arte”, publicada no jornal oficial, o governo José Américo tentou passar a imagem de incentivador da cultura, por ter contratado um bibliotecário para a Biblioteca Pública, por ter feito a comemoração a José Lins e por apoiar o Centro de Artes Plásticas (aluguel) e o Teatro do Estudante da Paraíba de alguma forma; no entanto, os políticos, nos anos 50, tiveram que introduzir a cultura na pauta do discurso político. (A NOTA OFICIAL - CULTURA E ARTE, 1952).



Fig. 82. José Lins do Rego abre exposição em sua homenagem, em 1952.



Fig. 83. José Lins do Rego e artistas do Centro de Artes Plásticas na exposição em sua homenagem, 1952.

Era a ocasião em que notáveis da área cultural e da política passeavam pelo interior, confraternizavam-se como eleitos, numa região marcada pelo analfabetismo e pela pobreza cultural e, depois, retornavam aos seus locais de origem, com a impressão de dever cumprido, ou quando naturais da terra, de nostalgia satisfeita. Santa Rosa era um crítico e artista com imensa penetração no meio cultural brasileiro, além de ser amigo pessoal de José Lins. A presença de Santa Rosa na Paraíba, caso tivesse sido convidado para alguma dessas solenidades, poderia ter sido acompanhada de algum projeto de exposição, curso ou convênio. Mas, para aqueles que venceram no Rio de Janeiro, bastava, no máximo, a saudade bucolicamente evocada em livros ou quadros. Aos notáveis, a fama e o prestígio deveriam ser recompensa aos eleitos para servir, tão somente, de admiração e reverência dos demais

habitantes da província. A cultura, numa região onde o declínio econômico abateu boa parte das elites, servia, então, para alguns filhos bem sucedidos dessas elites, como legitimação da continuidade do poder dessas oligarquias. A democratização da cultura ia na contramão do que se havia conquistado pela minoria. No máximo, deveriam ser mantidas instituições culturais de produção que acentuassem o desnível e a diferença entre o nível cultural da produção artística local e o desses notáveis cujos lauréis foram obtidos fora.

Curiosamente, foi um pintor o fundador desse paradigma a partir do qual a política cultural foi montada na Paraíba. Pedro Américo foi esse notável homem de Areia, assim como José Américo, cujo reconhecimento, para além das fronteiras do estado, estabeleceu um fosso entre duas faces da Paraíba, a dos vencedores e a dos condenados à mesmice da província.

Hermano José comentando as dificuldades de sua geração para se firmar em João Pessoa, afirmou que para a cidade “vivia-se sob a sombra de Pedro Américo” e que os artistas do Centro não eram levados muito a sério por isso (JOSÉ, 2003).

Quando o professor de música Gazzi de Sá foi convidado por José Américo para organizar a Divisão Artística do Departamento de Educação, elaborou vários planos de serviço para o teatro, o rádio, o cinema, a literatura. Nas artes plásticas, sua ação se resumiu a elaborar, junto ao pintor e desenhista Thomáz Santa Rosa, um trabalho em favor da formação artística escolar. Nada constava, portanto, que envolvesse de perto os artistas locais (EM FAVOR DO DESENVOLVIMENTO..., 1953).

A vinda eventual de um desses notáveis, ao seu estado natal, se dava para acentuar essa divisão, e não como aconteceu em Salvador, com o retorno de Jorge Amado, para disseminar um outro projeto cultural para o estado.

É interessante, por isso, comparar a política cultural do ex-governador Otávio Mangabeira na Bahia, logo após a redemocratização, à de José Américo na Paraíba, a partir do seu segundo mandato democrático. As diferenças e divergências entre essas duas lideranças oligárquicas que provocaram a primeira divisão da nascente UDN, com a saída de José Américo do partido, não se resume a mera disputa entre duas celebridades da política oposicionista em busca de uma vaga para a sucessão presidencial.³⁷ Eram perfis oligárquicos distintos, não apenas baseados na diferença entre uma liderança de origem urbana, como

³⁷ A disputa entre Mangabeira e José Américo, dentro da UDN, culminou quando, segundo José Américo, Mangabeira interferiu na política interna da Paraíba, apoiando seus adversários. Esse teria sido o estopim para a renúncia de José Américo da presidência da UDN e, depois, o rompimento com o partido (CAMARGO, 1984).

Mangabeira, e outra de origem rural, como José Américo. No âmbito da cultura, o líder baiano abria as portas do estado para as trocas culturais, processo igualmente vivido no âmbito da Universidade pelo reitor Edgar Santos ... Mangabeira, através do Salão da Bahia, quis fazer de Salvador um novo pólo de referência das artes plásticas brasileiras, processo que teve ressonância interna e externa, ao ponto de demarcar uma linha de política cultural retomada com algumas modificações por seus sucessores. A Bahia conquistava visibilidade a partir da produção local, e não através de notáveis em destaque na Capital da República. José Américo não apostou em qualquer processo capaz de alterar, substancialmente, a situação de penúria da produção cultural local. Isso se dava não apenas pela carência de recursos e prioridades de ações, mas de uma concepção de cultura de elite distinta daquela de Anísio Teixeira, na Bahia.

Em janeiro de 1953, ainda como governador, José Américo recebeu a visita, na sua residência em Tambaú, do escritor Olívio Montenegro e do pintor Cícero Dias, que passaram a vir ao Brasil com maior freqüência, depois dos vôos intercontinentais. Nada foi feito no sentido dessa visita redundar em alguma contribuição para o ambiente local. Era apenas mais um encontro de notáveis, com destaque na imprensa, apenas para reafirmar o prestígio cultural do qual o governador dispunha (ADMINISTRAÇÃO, LETRAS E ARTES, 1953).

Apenas uma exposição de grande porte visitou a Paraíba nos anos 50, por iniciativa do Ministro da Educação Simões Filho, do segundo governo Getúlio Vargas. Essa foi a primeira vez que obras-primas do Museu de Belas-Artes saíram em mostra itinerante por três capitais brasileiras do Nordeste: Salvador, Recife e João Pessoa.

36 quadros compuseram a exposição “Cem anos de pintura brasileira”, que teve o apoio logístico de duas museólogas do Rio de Janeiro acompanhantes das mostras (EM JOÃO PESSOA, OS TÉCNICOS DO MUSEU NACIONAL DE BELAS-ARTES, 1952). Apesar de nela haver obras de alguns artistas modernos, como Portinari, Santa Rosa e Guignard, a maioria delas era acadêmica, o que reforçava, junto ao público pouco informado, concepção conservadora que ele já possuía. A exposição seria, ao menos, para dar conhecimento do acervo do Museu Nacional de Belas-Artes em estados não habituados a mostras desse porte; esse tipo de evento, de divulgação bombástica, teve sua abertura transmitida pela rádio Tabajara e contou com a presença de famosos, como o deputado Humberto Lucena, o Bispo D. Moisés e membros do governo. Na ocasião, o governador José Américo registrou que “aquela notável iniciativa só poderia encontrar muita receptividade, principalmente aqui na Paraíba, que é a terra dos pintores” (UM SÉCULO DE PINTURA BRASILEIRA, 1952).

Uma das poucas iniciativas na área da cultura foi realizada no governo José Américo, em 1953, com a criação da Divisão Artística do Departamento de Educação. No ano seguinte, a Divisão passaria a ser denominada de Documentação e Cultura da Secretaria de Educação e Saúde, sob a direção de Dumerval Trigueiro (A PRÓXIMA REALIZAÇÃO..., 1954). A principal realização dessa divisão foram as duas edições do “Mês de Arte e Cultura”, de 1954 e 1956, reunindo toda a produção artística da capital, o que incluía concertos, exposição de pintura e fotografia, e conferências. As entidades culturais do Estado eram convidadas a participar do evento a exemplo do Centro de Artes Plásticas, o recém inaugurado Foto-Club, dos corais, das bandas de música que se apresentaram no Teatro Santa Rosa (REALIZAÇÃO DO MÊS DE ARTE E CULTURA, 1954).

No governo seguinte, a iniciativa de José Américo não teve continuidade. Houve, apenas em 1958, uma Semana de Arte promovida pela Biblioteca Pública, na ocasião dirigida por Geraldo Porto. Tiveram, então, espaço representações de teatro, arte popular, apresentação de corais, da Orquestra Sinfônica e de livros, além de uma exposição de pintura (BIBLIOTECA FARÁ SEMANA DE ARTE, 1958). Na segunda edição, foi apresentada a coleção de arte popular do pintor e colecionador pernambucano Abelardo Rodrigues, a qual já havia circulado por várias capitais brasileiras (O INÍCIO, ONTEM DO II MÊS DE ARTE E CULTURA, 1956).

O apoio do Estado à cultura era muito rarefeito, haja vista as dificuldades de repasse de verbas para o Centro de Artes Plásticas que, em 1953, teve de rifar um quadro de José Lyra para pagar as contas (CENTRO DE ARTES PLÁSTICAS, 1953).

Mesmo a criação fugaz de um Museu do Estado, concebido na década de 40 pelo Interventor Argemiro de Figueiredo, e só teve, em 1955, sua efetivação, graças à iniciativa particular de Léon Clerot, um dos integrantes do Centro de Artes Plásticas e que, mereceu discreto apoio do governo. Desde a Constituição Estadual de 1947, estava prevista a criação de um Museu Estadual, contando-se, já por volta de 1952, de um crédito de 200 mil cruzeiros para tanto.³⁸ Mas o Museu Oficial nunca saiu do papel desde aquela data, pois “praticamente tudo que se fez na Paraíba em prol da vida mental do seu povo nasceu da iniciativa particular” (SOUZA, 1952).

³⁸ Na Mensagem enviada à Assembléia Legislativa, em 1949, o governador refere-se a “notável carência, entre nós, de uma instituição de caráter científico e cultural dessa natureza, de cunho oficial, destinado a recolher o que ainda existe do nosso passado histórico”. Cita, ainda, o art. 16 do Ato transitório da Constituição Estadual, que prevê a criação do Museu (MENSAGEM APRESENTADA..., 1949, p. 55).

O Museu foi formado a partir da coleção particular do Prof. Clerot e de peças cedidas pelo Instituto Histórico Paraibano (DOAÇÃO AO MUSEU DO ESTADO DE VÁRIAS COLEÇÕES, 1955). O governo apenas emprestou um quadro do pintor Aurélio de Figueiredo pertencente ao Palácio do Governo (TRANSFERIDO DO PALÁCIO PARA O MUSEU..., 1956) e facultou o espaço do funcionamento da Instituição, que era alugado (MUSEU PARAIBANO, 1955).³⁹

A inauguração do Museu contou com personalidades ilustres, como Gilberto Freyre, Luis da Câmara Cascudo, o poeta pernambucano Mauro Mota e o antropólogo Valdemar Valente. Era eclético e contava com uma coleção de mineralogia, peças históricas e alguns quadros, tentando acompanhar as iniciativas similares de museus estaduais criados no Recife e em Salvador, vinte e cinco anos antes. Funcionando num casarão da rua das Trincheiras nº163, local onde anteriormente fora implantada a Faculdade de Filosofia, já que não foi possível, naquele momento instalá-lo no prédio do convento de S. Francisco, o Museu de Clerot, como popularmente era conhecido, não durou muito e logo fechou suas portas (ABERTURA, AMANHÃ... , 1956).

Era um museu generalista, ainda no padrão dos primeiros museus implantados no Brasil, no século XIX e início do XX (COM A PRESENÇA..., 1956). Na abertura, Gilberto Freyre alertou contra uma visão estática e antiga de museu e propôs um olhar mais voltado para as “representações da energia criadora do brasileiro, inclusive a plebéia, a da gente do povo” (O MUSEU DO ESTADO, 1955). A idéia de museu do antropólogo pernambucano tentava afastar o discurso tradicional das elites dos Institutos Históricos, ao mesmo tempo em que fazia concessões à época do populismo dos anos 50, quando as classes populares não podiam mais ser ignoradas pelas elites. Aberto no apagar das luzes do governo José Américo, o Museu do Estado não recebeu apoio do seu sucessor, pois até quadros doados de “notáveis artistas nacionais” não foram exibidos por falta de dinheiro para molduras. A população não fez doações ao museu e as verbas estaduais foram repassadas quase sempre com atraso de mais de dois meses, mal dando para pagar a uma zeladora.

³⁹ Entre as peças colocadas à disposição do Museu pelo IHGP, estavam: coleção de imagens, pentes de tartaruga, retábulos, estátua de St. Antônio, Altar das Mercês, armas (pistolas, fuzis, espadas), arte popular, 2 canhões, fósseis, retrato de Venâncio Neiva, retrato do Gal. Almeida Barreto por Aurélio de Figueiredo, minerais, armas indígenas, maquete de monumento (COLEÇÕES CEDIDAS AO MUSEU, 1955)

Exemplo dessa indiferença encontramos na situação do Museu do Estado, vivendo à míngua de qualquer recurso para a sua manutenção, situação, aliás, que queremos crer ser transitória, porque não se concebe que se deixe morrer de inanição uma iniciativa criada sob os melhores augúrios (MUSEU DO ESTADO, 1956).

Foram poucas as vezes em que o governador veio prestigiar pessoalmente um evento cultural. Em relação às exposições de artes plásticas, o governador Oswaldo Trigueiro compareceu à primeira exposição coletiva do Centro de Artes Plásticas, em 1947 (NOTA DE ARTE, 1947), enquanto José Américo esteve na coletiva que homenageou José Lins, em 1952, e na mostra enviada pelo Ministério da Educação e intitulada de “Um século de Pintura Brasileira”, no mesmo ano.

À exceção de alguns retratos encomendados a José Lyra, para a galeria dos governadores, no Palácio do Governo, em 1949, durante a administração de Oswaldo Trigueiro, não houve nenhuma aquisição de obras dos artistas do Centro de Artes Plásticas para figurar em espaços oficiais, como aconteceu nos anos 20 (LAMENTÁVEL DESCASO..., 1949).

A evasão dos artistas era inevitável. Sem apoio oficial maior nem aquisição de obras por parte do público, sem intercâmbio cultural com outras regiões, pois eram raras as exposições que aportavam à Paraíba, sem possibilidade de obtenção de bolsas para aperfeiçoamento, os artistas mais jovens foram indo embora um a um. Primeiramente, Clarisse Lins seguiu rumo ao Recife, em 1955; depois Hermano José foi para o Rio de Janeiro, no ano seguinte; e, em 1958, Ivan Freitas fechou as portas do Centro, apagando a luz e entregando a chave, rumo à Capital Federal.

8.5 A Produção do Centro de Artes Plásticas.

O Centro de Artes Plásticas da Paraíba teve um perfil singular, sobretudo se comparado a iniciativas do gênero em outros estados brasileiros. Na Paraíba, a diversidade do trabalho dos seus integrantes era ainda maior, face o caráter rarefeito do que se fazia no

estado. O projeto do Centro era de congregar todos, mesmo quando o que cada um fazia pouco tivesse em comum com a produção artística dos outros.



Fig. 84. Elcir Dias. Caricatura de Clerot, 1949, Técnica mista, 23 X 17cm

Havia desde caricaturistas, como Elcir Dias, que só se dedicava a essa atividade, e outros que só desenhavam, como León Clerot e Arnaldo Tavares. Havia também, aquele que só se dedicava à aquarela, como Olívio Pinto, além dos pintores cujos estilos variavam do realismo ao impressionismo, como José Lyra, ao expressionismo, como Hermano José, e ao surrealismo, como Ivan Freitas.

O Centro de Artes Plásticas, principalmente na sua segunda fase, interagiu com o Teatro do Estudante da Paraíba seja pela presença de atores que eram também alunos do Centro, como Orley Mesquita, ou por meio de direção e cenografia, como fez Hermano José para a peça “Cantam as Harpas de Sião”, de Ariano Suassuna. Hermano também fez cenário para o “Grande Teatro do Mundo”, de Calderón de la Barca (1954) e “Festim Diabólico”, de Patrick Hanilton, enquanto Elcir Dias realizou o cenário do “Auto de João da Cruz”, de Ariano Suassuna (1958). Arnaldo Tavares e Ivan Freitas, por sua vez, eram da comissão técnica do Teatro Popular de Arte, e Breno Matos e Edésio Rangel eram da comissão artística.

Os artistas do Centro também estiveram muito presentes na ilustração tanto dos periódicos diários como do suplemento literário “Correio das Artes”, importante veículo de divulgação artística na Paraíba, desde 1948.

A maioria dos membros do Centro fez ilustrações para a imprensa local e a edição de livros, desde os professores, como Hermano José e Edésio Rangel, até os alunos, como Archidy Picado e Ivan Freitas. Os que não eram professores, como Arnaldo Tavares, Elcir Dias, José Tinnet, também trabalharam com ilustração para a imprensa nesse período. Houve, portanto, uma mudança substancial em relação às décadas anteriores, quando o trabalho de ilustração era uma extensão do trabalho gráfico de jornal. Artistas como Rubens Diniz e Milton Chaves, ou fotógrafos como Stukert, faziam trabalhos em bico de pena para os jornais e, muitas dessas ilustrações, eram realizadas a partir de fotogramas (CHAVES, 2000). Dessa tradição de ilustradores dos anos 40, que utilizavam a textura da retícula fotográfica impressa, encontrava-se também presente no Centro de Artes Plásticas José Tinnet, de certa participação na associação e que trabalhava com retoque de fotografia junto a Lyra. Com o Centro de Artes Plásticas, a ilustração não saía mais das redações de jornais, mas a ela chegava. O **Correio das Artes** foi um espaço muito importante para a difusão do trabalho dos artistas do Centro e, ao mesmo tempo, para o contato com ilustradores estrangeiros e grandes nomes da ilustração brasileira, como Santa Rosa e Goeldi. O pós-guerra foi um momento muito singular para a troca de informação estética entre ilustradores de todo o Brasil, através de vários periódicos e suplementos literários, a exemplo dos **Cadernos da Bahia**, em Salvador, e da **Revista Sul**, em Florianópolis, que circulavam em forma de rede por todo o Brasil, mediante trocas. Pela primeira vez, houve um momento de integração entre as ilhas culturais espalhadas pelo país, tendo a literatura como carro-chefe e que não passava, necessariamente, pela centralidade do Rio de Janeiro e de São Paulo.

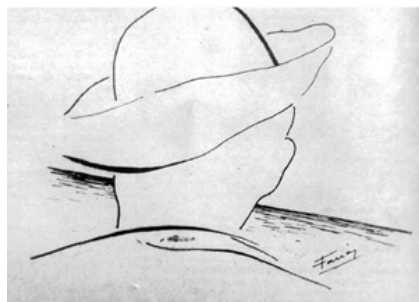


Fig. 85. Edésio Rangel. Ilustração.



Fig. 86. José Tinete. Ilustração.

A arte de João P. Serrano, assim como a de Olívio Pinto tinham algo de sabor primitivo, sem maior domínio das técnicas clássicas de representação. Era um padrão de pintura que se repetia na maioria dos estados sem escolas de arte nos anos 20, a exemplo de Manuel Zaluar e José Menezes em Alagoas (CAMPOS, 2000). A produção de Serrano era espontânea e muito marcada pelo paisagismo, preponderante nas primeiras décadas do século. Olívio Pinto, de todos os artistas do CAP, foi aquele que mais se dedicou à aquarela, sendo mesmo esta preferência a sua marca distintiva. Como se sabe, essa técnica foi muito usada, desde os anos 20, para conquistar a classe média, dado seu baixo custo. Vicente do Rego Monteiro, Cícero Dias e Ismael Nery, artistas destacados do modernismo dos anos 20 a utilizaram profusamente.

De todos os artistas do Centro, Olívio foi aquele que ousou pesquisar uma linguagem menos acadêmica. “Visão de um ébrio” e “Carnaval” são trabalhos seus que denotam uma liberdade formal e expressiva poucos a experimentada no grupo. De 1954, há também duas aquarelas abstratas que, certamente, são os primeiros registros de pintura não figurativa na Paraíba.

José Lyra, parente de ambos, embora mais dedicado ao retrato, também se destacou na paisagem, na natureza-morta e na pintura do nu. Os retratos de Lyra variavam de uma produção de encomenda, cuja marca acadêmica e convencional era predominante, até aqueles feitos para os amigos, onde a criatividade e o traço solto eram mais visíveis. Lyra também dedicou boa parte da sua produção de retratos a tipos populares, como mendigos e pescadores. Ele chegou, mesmo, a contratar um desses mendigos para posar para uma série de trabalhos. Um retrato de velho obteve o prêmio de Menção Honrosa no Salão de Pernambuco, em 1955. Ele era um dos poucos artistas que conseguiam comercializar esses retratos, quase sempre expostos na vitrine de sua loja de fotografia.

Além de José Lyra, Hermano José, Clarisse Lins e Coronel Castor do Rego trabalharam com o retrato. Hermano planejou uma série de meninos de rua, dos quais apenas “O menino do amendoim” foi realizado. Este foi o único retrato de corpo inteiro pintado por um dos membros do Centro. Antes, entre os pintores paraibanos, apenas Frederico Falcão, nos anos 30, havia feito, por encomenda, a partir de fotografias, os retratos de João Pessoa e Getúlio Vargas. Hermano fez, ainda, um auto-retrato em grafite e dois outros retratos a óleo. De Castor do Rego se tem conhecimento de um auto-retrato em *crayon*, enquanto o melhor trabalho de Clarisse Lins é o seu o retrato de Manuel, de 1954.

A paisagem, entretanto, foi o tema mais abordado pelo grupo do CAP. Ao contrário da geração de 20, que pintava seus quadros no ateliê, a partir de esboços, as paisagens de Hermano, Lyra, Castor do Rego, José Macedo, Ivan Freitas, Edésio Rangel e da maioria dos alunos eram feitas ao natural.



Fig. 87. Olívio Pinto. Cabo Branco, 1954, aquarela s/papel, 20 X 28 cm

A praia de Cabo Branco atraiu mais os artistas não só pela proximidade de Tambaú, onde os coletivos paravam, mas pela imponência do Cabo, pela riqueza cromática e formal das pedras se misturando às ondas, como na aquarela Cabo Branco, de Olívio Pinto.

Desde os anos 20, Olívio Pinto havia pintado o Cabo Branco da perspectiva da praia de Tambaú, retomado por José Lyra no quadro “Gameleira de Tambaú”, feito em duas versões. Nele, o artista preferiu acentuar o contraste cromático das folhas da árvore com o azul e o verde do céu e mar, colocando o Cabo Branco apenas no último plano.



Fig. 88. José Lyra. Gameleira de Tambaú, 1952, óleo s/tela, 48 X 58 cm

O tom ainda romântico dos trabalhos de Amelinha Teorga e Voltaire D’Alva dos anos 20 foi substituído por um estilo mais realista de captar a realidade visível. Aos poucos, essa preocupação de perfil impressionista, como no trabalho “Gameleira”, de José Lyra, foi cedendo lugar a uma pincelada mais expressiva, muito presente nos trabalhos de Hermano José. Em o “Circo Garcia”, as cores ficaram mais fortes pois, em 1950, quando esse quadro foi realizado, o artista manteve contato com a obra de Van Gogh, em Paris.



Fig. 89. Hermano José. O circo Garcia, 1954 , óleo s/tela, 96 X 127 cm

Essa liberdade cromática em seus trabalhos e uma pincelada gestual de feição expressionista também está presente nas marinhas dos anos 50. As praias de Cabo Branco e Barra do Gramame foram as mais escolhidas pelos integrantes do Centro. Ivan Freitas, porém, de maneira solitária, preferiu as praias e ruas de Cabedelo. Até hoje, seu trabalho ainda guarda esses grandes horizontes vazios por ele descoberto nessa época.



Fig. 90. Ivan Freitas. Paisagem de Cabedelo, 1957, óleo s/tela, 47 X 60cm.

A pintura metafísica de Del Chirico e o surrealismo de Dali foram suas principais referências. Enquanto Hermano José e José Lyra preferiram as barreiras do Cabo Branco, Ivan Freitas optou por esses grandes espaços vazios da linha do horizonte no mar ou nas praças de Cabedelo.

Leonardo Leal foi outro artista do Centro de Artes Plásticas que, depois de fazer alguns quadros utilizando a linguagem cubista, deixou-se marcar pelo surrealismo de Dali.



Fig. 91. Leonardo Leal. Desolação, 1954, óleo s/tela, 49 X 36 cm.

Para Hermano, foi a pintura feita, diretamente, da orla marítima que ajudou os artistas a empregarem uma técnica, na qual o pintar rápido proporcionou uma pincelada com mais tinta, mais aberta, mais gestual; isso porque o mar, com suas marés, não espera por ninguém.

Mas nem todos os trabalhos eram voltados para as marinhas, apesar da predominância desse tema. Muitos artistas retrataram cenas de João Pessoa, como a “Festa das Neves,” por Arnaldo Tavares ,feito em pastel. Hermano pintou, ainda, o Cassino da Lagoa, a General Osório, enquanto José Macedo preferiu o casario da Cidade Baixa, Ivan Freitas, o Convento de São Francisco e Adayry Camilo,a Igreja de São Pedro.



Fig. 92. Adaury Camilo. Igreja de S. Pedro. 1958, óleo s/tela, 50 x 69 cm.

Poucos artistas escolheram a paisagem do interior para seus trabalhos. Alguns engenhos, no entanto, aparecem em algumas telas, como em Ivan Freitas e Hermano José. Apenas Olívio Pinto com seus casebres da Mata, Castor do Rego, com as vistas de Mamanguape, e Clerot, com as paisagens do Sertão, quebraram a tendência dominante do grupo de preferir João Pessoa como tema de seus quadros. Os trabalhos desse último artista tinham, inclusive, uma função mais documental, aliada às preocupações científicas da pesquisa geográfica.



Fig. 93. Leon Clerot. Rio Mamanguape. s/d.

A natureza-morta também foi bastante trabalhada pelos artistas do Centro, principalmente como exercício escolar. Sobraram dessa época várias versões de natureza-morta com cocos, pintadas por Lyra, Clarisse Lins e Iracema Henrique. Há, ainda, outra série de naturezas-mortas com gerimum, de Lyra, Sindá Mesquita e Clarisse Lins. Estes trabalhos foram produto das aulas de pintura de José Lyra. Dessa época, há também o “Vaso Azul” pintado por Hermano José, foi desenhado igualmente por Iracema Henriques, e o “Vaso com girassóis”, pintado por Hermano e por José Macedo. Olívio Pinto também nos deixou algumas naturezas-mortas.

Dos artistas do Centro, apenas um dedicou-se inteiramente à caricatura. Elcir Dias retomou um trabalho de qualidade na caricatura, só comparável ao que Hernani Sá havia feito nos anos 20. Infelizmente, essa produção foi dispersa, mas, ainda, assim, restam as charges de Argemiro de Figueiredo, José Lyra, Hermano José e Juarez Batista. Castor do Rego e José Lyra também produziram esporadicamente trabalhos nesse gênero.

A técnica mais usada pelos artistas era pintura a óleo. Apenas Olívio Pinto, João Pinto Serrano e Tinet trabalharam com a aquarela, enquanto Leon Clerot preferia a sanguínea e o *crayon*.

A informação estética que chegava à Paraíba era bastante precária nos 40 e 50. Pouco contato havia, até mesmo com o Recife. Apenas José Lyra circulou algumas vezes no Rio Grande do Norte e em Pernambuco. Em geral, o grupo de João Pessoa era bastante isolado. Mas chegava, vez por outra, algum livro de arte vendido por ambulante. Hermano José e Clarisse ainda guardam livros dessa época. Ivan Freitas, em sua entrevista, contou: “Eu passei a ter acesso a livros de arte que antes eu não tinha. Porque João Pessoa, naquela época, não era como hoje, que existem bibliotecas. Naquele tempo, nós éramos isolados e com o Centro de Artes Plásticas, nós passamos a ter acesso a esse tipo de informação”. Através desses livros, os membros e alunos do CAP tomavam contato com as principais tendências da arte desse século. A partir dessas escassas informações, algumas experiências no campo da abstração e do expressionismo foram feitas por Hermano, Olívio Pinto, Bento da Gama. Ivan Freitas, por exemplo, passou, gradativamente, de uma paisagem de estilo realista ou impressionista, para outra de inspiração surrealista, próxima à pintura metafísica de Del Chirico. Também inclinado para uma pintura de perfil surrealista é o trabalho “Desolação”, de Leonardo Leal, de 1954.

Apesar das várias exposições realizadas pelo Centro, o indiferentismo do público era a marca dominante. O movimento de exposições dos anos 20, o qual arregimentou a elite e as

autoridades, não se repetiu, na mesma intensidade, nos anos 40 e 50. Pouquíssimos trabalhos foram adquiridos por colecionadores e nenhum pelo governo. O Estado também não se esforçou no sentido de criar, nessa época, uma galeria oficial de pintura ou um museu de arte. Apenas o nome isolado de João Lelis aparecia como colecionador isolado. Por isso mesmo, poucos artistas levaram adiante por mais tempo a atividade artística. A arte era encarada como atividade das horas vagas. Os únicos artistas saídos do Centro a profissionalizarem-se foram Clarisse Lins e Ivan Freitas. Este último só o conseguiu no Rio de Janeiro, uma década depois. Hermano José continuou sua atividade artística no Rio de Janeiro como gravador e, ainda, quando o seu emprego lhe dava tempo de folga para trabalhar. Lyra deu prosseguimento ao seu trabalho artístico pintando retratos e paisagens nas horas vagas do seu ateliê de fotografia, e o mesmo acontecia a José Macedo.

A produção do CAP caracterizou-se por uma diversidade de propostas. O grupo não se constituía num coletivo, com unidade estética programática. Nele havia desde caricaturistas, como Elcir Dias, ilustradores como, Arnaldo Tavares, desenhistas documentais, como Clerot, pintores com estilos e tendências variadas, como Hermano José, José Lyra, Ivan Freitas, Clarisse Lins, José Macedo, Olívio Pinto, Castor do Rego etc. Pode-se dizer, entretanto, que a paisagem paraibana, principalmente a marítima, foi privilegiada pelos pintores do CAP e que, apesar do estilo impressionista predominante, algumas tentativas de se construir uma pintura moderna na Paraíba, aconteceu no Centro de Artes Plásticas, nos anos 50.

8.6 Atividade Pedagógica do Centro de Artes Plásticas

O Centro de Artes Plásticas, conforme consta no Art. 3º do seu estatuto, tinha, entre outros objetivos, o de manter cursos de desenho, pintura e modelagem; promover conferências, excursões; e realizar anualmente exposições coletivas com trabalhos produzidos pelos seus sócios. Outra meta, ainda mais ambiciosa, era criar o mais rápido possível, no estado da Paraíba, uma Escola de Belas-Artes. Para que isso acontecesse, o Centro de Artes, na sua primeira fase, foi marcado por intensas e movimentadas reuniões em torno do assunto. A maioria delas acontecia no ateliê de José Lyra, que se transformou, aos poucos, num dos

pólos irradiadores da entidade. Mais tarde, alunos começaram a improvisar, em suas próprias casas, pequenos ateliês. Este foi o caso, por exemplo, de Clarisse Lins e de José Macedo. Lembrando o fato, Clarisse afirmou: “De fato, eu fiz; cheguei a construir um ateliêzinho no fundo do quintal. Era um quarto, mas chamava-se ateliê” (ENTREVISTA COM CLARISSE LINS, 1987). Nos fins de semana, os alunos de Clarisse reuniam-se com ela nesse local ou deslocavam-se de lá para a praia para pintar. Conduzindo telas, caixas de tintas, pincéis e cavaletes, o grupo chegava às 9:00 h da manhã e saía às 5:00h da tarde. As praias mais freqüentadas eram Barra do Gramame, Ponta do Seixas, Cabo Branco, Pitimbu, Lucena, Baía da Traição e Porto do Capim. Para Clarisse, esse era um dia todo dedicado a um tipo de vivência que envolvia não só a pintura, mas até a música e a natureza. Segundo ela, era uma espécie de descoberta de uma vida mais livre diante dos padrões e costumes locais. À proporção que os alunos iam pintando ao ar livre, recebiam orientações de José Lyra e Hermano José.

O bonde que fazia a linha até Tambaú era o meio mais fácil de chegar até a praia. O resto do percurso era feito a pé, pela beira-mar, carregando cada um a sua maleta de pintura e cavalete desmontável. As aulas eram dadas, portanto, num ateliê ao ar livre, onde o tema escolhido ficava à escolha dos alunos.

Com a consolidação das aulas práticas, o número de interessados aumentava. Os que procuravam o Centro de Artes tinham de se submeter a um exame de seleção ou a um teste de aptidão, orientado por José Lyra e Hermano José, ou mesmo, às vezes, com a participação de João Serrano. Era colocado diante do aluno um jarro de porcelana com flores, algumas esculturas de gesso e outros objetos em pontos variados para que ele desenhasse.

Clarisse recorda:

Quem procurava o Centro tinha que começar pelo desenho. Eu comecei desenhando. Colocaram uma planta com flores meio caídas e eu fiz. Então eu vi Hermano pegar meu desenho e sair comentado com o Lyra e o Leon Clerot. Depois voltou dizendo que eu estava pronta para fazer alguma coisa melhor (LINS, 1987).

O grande salão onde funcionava o ateliê do Centro de Artes Plásticas era dividido em partes, por grupos de alunos. Aqueles que obtinham bons resultados através do desenho passavam para o grupo de alunos que assistiam às aulas de noções de pintura. O curso era dividido em turmas de quinze alunos, com aulas no expediente da tarde, ministradas três

vezes por semana: às terças, sextas e aos sábados. Nesse último dia, era registrada maior frequência.

O curso estava subdividido em quatro disciplinas: desenho geométrico, desenho artístico, pintura e história da arte. José Lyra ensinava pintura, sendo auxiliado por Hermano, que, depois, assumiu essa disciplina, além do curso de desenho. Clarisse Lins, inicialmente aluna, passou mais tarde a ser assistente da cadeira de desenho junto a Hermano. A parte de desenho geométrico era desenvolvida por Valentim do Vale, professor da Escola Técnica, enquanto as aulas teóricas de história da arte ficaram sob a responsabilidade de Edésio Rangel. Nas aulas práticas, era comum a presença de José Lyra a orientar os alunos até mesmo na mistura das tintas. Havia, ainda, aulas de modelo vivo, nas quais alguns alunos, como Clarisse e Orley Mesquita, chegaram a posar. Mas as sessões de modelo nu, conforme depoimento escrito por Elcir Dias, foram feitas a partir do contrato com uma “mulher do povo” que, depois de muita insistência, terminou aceitando a proposta mediante pagamento por hora de pose. Além dessa modelo, uma outra também chegou a posar, segundo depoimento do ex-aluno Iremar Bronzeado:

Essa menina era muito avançada nessas coisas de arte. Era Ofélia, se não me engano. Inclusive Lyra pintou alguns trabalhos, tendo ela como modelo. Era uma moça ligada à música que hoje vive no Rio de Janeiro, casada com um amigo meu (BRONZEADO, 1987).

Entre os rapazes que posaram, Manoel era o mais constante, pois ele também era requisitado para a limpeza do Centro, além das aulas de modelo vivo. No acervo de Hermano José, existe uma longa série de nus masculinos feitos a carvão e grafite de Manuel e outros rapazes que posaram, esporadicamente, para a aula de modelo vivo. Leonardo Leal ainda guarda alguns desenhos de nus femininos dessas sessões, reservadas para um grupo restrito de alunos desejosos de aperfeiçoamento.

O material didático usado durante as aulas era comprado em regime de cooperativa pelos professores e doado aos alunos, principalmente aos mais carentes. Aqueles que tinham condições de comprar traziam de casa o seu material e chegavam a doar alguns deles aos seus colegas. Utilizava-se, principalmente, o carvão e o grafite. As telas eram confeccionadas pelo próprio Centro, que comprava em metros o tecido de lona e mandava um marceneiro fazer os

chassis e esticá-los. As pranchas e os cavaletes, no entanto, foram doados e confeccionados pelo Estado.

Na tentativa de criar um curso de modelagem, como previam os estatutos, os artistas Hermano e Clerot chegaram a desenvolver essa técnica, usando o gesso como material básico. Alguns desses trabalhos foram depois usados nas aulas de desenho de observação.

Apesar da falta de uma biblioteca que proporcionasse aos professores, material de apoio em sala de aula, as atividades didáticas eram desenvolvidas a partir do acervo particular de alguns sócios. O ateliê instalado na Rua Barão do Triunfo, era um espaço aberto à criatividade e aos momentos de lazer. As fotografias tiradas no seu interior, nos períodos de maior atividade do Centro, revelam a euforia e a participação conjunta de alunos em diversos pontos do grande salão.

O espaço da Barão do Triunfo era repleto de janelões, com vistas para os telhados e casarios do Varadouro. Estes logo se transformaram em motivos de alguns trabalhos de Hermano José e José Macedo.

Por não oferecer os cursos seriados de desenho e pintura e pela rigidez de notas dos programas tradicionais, a dinâmica de sala de aula no CAP era informal. Nem sempre se contava com a dedicação de todos, já que talvez alguns deles se inscreviam nos cursos mais por curiosidade e como passatempo. “Quem não queria desenhar, não desenhava, eu fazia o possível. Agora os que tinham vontade, eu puxava bastante por eles” lembrou Clarisse. Havia alunos mais envolvidos que se prolongavam no ateliê e freqüentavam, depois, a casa de Hermano José. A residência dele foi quase uma extensão do Centro; nela se faziam reuniões, inclusive para ouvir música, discutir teatro e artes em geral.

Outro local de encontro fora do ateliê era a casa de Clarisse Lins. Isolda Cabral, Sindá Mesquita, Iracema Henrique e a própria Clarisse formavam o grupo coeso das mulheres do Centro. Clarisse lembrou, assim, desse tempo: “Eu fazia reuniões para nós pintarmos ou desenharmos e algumas vezes ao ar livre porque não havia lugar para todos. Espalhavam-se pelo quintal porque o meu ateliê era pequeno, apenas um quarto” (LINS, 1987).

Mas a sistemática do ateliê livre do Centro de Artes Plásticas ainda mantinha o padrão do ensino acadêmico com o desenho de observação dos objetos e do corpo humano. A pintura ao ar livre também já fazia parte da sistemática das academias, como acontecia na Escola de Belas-Artes de Salvador, com o Professor Mendonça Filho.

8.7 A Escolinha de Arte de João Pessoa.

Criada em 1954, por solicitação do artista Augusto Rodrigues e de Lúcia de Alencastro, diretores da Escolinha de Arte do Brasil, a iniciativa paraibana dessa rede de ensino de arte voltado às crianças foi a terceira depois do Rio de Janeiro e do Recife. O mediador dessa empresa foi o artista paraibano Sady Casimiro, que morava no Rio de Janeiro desde que conseguira bolsa de estudos através do prêmio Pedro Américo, em 1943. Sua proximidade com Edésio Rangel, um dos fundadores do Centro de Artes Plásticas, facilitou a ele e mais à professora Edith Mousinho, na criação da Escolinha de Arte de João Pessoa.

O ensino de arte, nas escolas paraibanas, até os anos 60 deste século, resumia-se ao ensino tradicional de desenho, introduzido como disciplina no currículo básico cem anos antes. Essa pedagogia, em vigor por um século, estava voltada para o desenvolvimento da habilidade do desenho representacional e geométrico, em função de sua futura utilidade na produção da indústria e do artesanato. Dois artistas paraibanos, pioneiros no desenvolvimento das artes plásticas na Paraíba, ocuparam a cadeira de desenho do Lyceu Paraibano, seguindo essa orientação: Genésio de Andrade, no final do século passado, até 1926, e, depois, Olívio Pinto, de 1926 até os anos 60.

Com o surgimento da arte moderna e da Escola Nova, seguida dos estudos sobre o grafismo infantil, desenvolveu-se, na Europa, na primeira metade do século, uma metodologia de ensino que enfatizou a livre expressão da criança, em detrimento do domínio e desenvolvimento de habilidades para o desenho figurativo.

No Brasil, a ressonância dessa nova metodologia se deu, principalmente, a partir 1948, com a criação da Escolinha de Arte do Brasil, fundada pelo artista pernambucano radicado no Rio de Janeiro, Augusto Rodrigues. Essa instituição teve grande efeito multiplicador ao disseminar numerosas escolinhas de arte por todo o país.

A Escolinha de Arte da Paraíba foi fundada em 1954. Muito contribuíram para sua criação os esforços de Edésio Rangel, então vereador em João Pessoa, que se encarregou de conseguir, junto à Câmara, recursos para o seu funcionamento, tais como mesas, cadeiras, tintas e pincéis. Outro vereador, Cláudio de Paiva Leite, conseguiu uma pequena sala da

“Fundação Contra o Mocambo”, no bairro do Roger, para o funcionamento da Escola. Desde o início, ela teve a característica social de atender, principalmente, às crianças pobres desse bairro de João Pessoa. Depois, ao se mudar para o prédio do Museu, à Rua das Trincheiras, a clientela passou a ser formada por crianças pobres habitantes das proximidades. Ao contrário da experiência pernambucana de Escolinha de Arte, feita a partir de um público de elite, na Paraíba, ela nasceu e permaneceu, principalmente, voltada para as classes menos favorecidas. Talvez, por isso mesmo, não tenha conseguido sobreviver por muito tempo. A Escolinha ocupava a sala do antigo Diretório Acadêmico e um pavilhão que servia de área de lazer. O espaço foi cedido por Léon Clerot que, assim como Edésio Rangel, era membro do Centro de Artes Plásticas da Paraíba e possuía, assim como o primeiro, a preocupação em socializar a arte.

A coordenação da entidade ficou a cargo de Edith de Oliveira Belli, ex-estagiária da Escolinha de Arte do Brasil, no Rio de Janeiro, em 1950, de Augusto Rodrigues e Lúcia de Alencastro. Edith já vinha se dedicando ao ensino de crianças deficientes, ofício que continuou a desenvolver ao longo de sua vida profissional.

Trabalhando com a pintura, apesar da formação musical, Edith não tinha como objetivo a formação de futuros artistas. Ela seguia a metodologia da livre expressão, cujo principal teórico, Victor Lowenfeld exerceu uma importante influência na Escolinha de Arte do Brasil, através de suas obras. Edith falou o seguinte a respeito de sua visão metodológica:

Eu, particularmente, acredito que a criança coloca seu íntimo no papel que ela pintou, ela expressa sua emoção, graficamente ela não só está demonstrando o que sente como o que se passa com ela; está também experimentando todas as mudanças do seu ser, do seu íntimo, de sua alma, e eu acredito que através desse caminho, ela chegaria ao conhecimento do seu lado belo, da coisa melhor do seu interior, do seu ser espiritual (MOUSINHO, 1987).

Inicialmente, a Escolinha de João Pessoa teve em média 20 alunos, chegando até os 40 nos últimos anos. Havia uma variação quanto à faixa etária, já que era freqüentada por crianças de 6 anos até 15 anos de idade.

Nenhuma taxa era paga e as aulas aconteciam aos sábados. Os materiais usados eram o papel (40 quilos), papel pardo, tinta guache, tintas feitas a partir de pó xadrez. Eram

utilizadas, também, algumas técnicas de sensibilização adotadas pela Escolinha de Arte do Brasil.

A entidade recebia esporadicamente auxílio da Prefeitura. Contava também com o apoio dos artistas Ivan Freitas e Elcir Dias, dos jornalistas Adalberto Barreto e José Ramos, do vereador Cláudio de Paiva Leite, da professora Maria Lucia e, principalmente, do proprietário da livraria Moderna, que era o pai de Edith Mousinho (MOUSINHO, 1987).

A Escolinha de Arte de João Pessoa não estava vinculada a qualquer órgão público, apesar das contribuições da Prefeitura. Mantinha apenas uma relação técnica e afetiva com a Escolinha de Arte do Brasil, já que Edith caracterizava essa instituição como a casa-mãe. A Escolinha também não manteve qualquer relacionamento formal com o Centro de Artes Plásticas da Paraíba, apesar de contar com o apoio de artistas como Edésio Rangel, Leon Clerot, Ivan Freitas, e José Lyra. Suas atividades foram desenvolvidas durante oito anos, no período de 1954 a 1962. Edith Belli assumiu a direção da Escolinha de 1954 a 1958, à exceção do ano de 1955, quando sua irmã, Ione de Oliveira, ocupou o cargo. De 1959 até o início de 1961, a professora Luisete Dalia substituiu Edith na coordenação da entidade, devolvendo o cargo em 1962. Mas a Escolinha não conseguiu sobreviver por mais tempo. Edith falou a respeito dessa curta existência:

O momento da crise foi eu ter decidido parar com o trabalho, não necessariamente por falta de recursos financeiros, mas pela falta de compreensão das autoridades no sentido de me liberar para atuar neste trabalho, ser designada pelo Estado ou ter uma licença para faltar trabalho. As autoridades nunca compreenderam isso, nunca deram essa chance, não a minha pessoa, mas a um profissional que estava fazendo um trabalho necessário (MOUSINHO, 1987).

Ela chegou a receber convite de Juarez da Gama Batista para instalar a Escolinha de Arte na Universidade, mas isto acabou não acontecendo.

Durante o período de sua existência, a Instituição realizou três exposições com trabalhos de alunos. A primeira se deu em novembro de 1954, no salão da Associação Paraibana de Imprensa (API), numa promoção da Secretaria de Educação. A exposição, muito visitada, contou com a presença de Homero Leal, diretor do Departamento de Educação. Ela ocorreu paralelamente a do Centro de Artes Plásticas, aberta no mesmo local. A segunda mostra aconteceu na sobreloja do MEC, no Rio de Janeiro, integrando o 4º. Salão Nacional de

Arte infantil. A terceira e última delas realizou-se em janeiro de 1958, e foi a maior em número de trabalhos infantis com a participação de 20 crianças. Para esta última exposição Edith contou com a colaboração do artista Elcir Dias e do jornalista Adalberto Barreto, então diretor do Departamento Estadual de Estatística. Elcir auxiliou na escolha dos desenhos e Ivan Freitas acompanhou todo o trabalho de montagem, além de ter supervisionado os trabalhos, pessoalmente, durante todo o período em que a mostra esteve aberta, na Biblioteca Pública.

No livro de assinaturas da exposição, Léon Clerot escreveu:

A Escolinha de Arte, modesta e pobre sem auxílio oficial, levada à frente pela competência e a coragem de sua abnegada fundadora, a professora Edith Mousinho de Oliveira é uma grande porta aberta para a revelação de vocações artísticas da infância (LIVRO DE PRESENÇA, 1958).

Em 1962, a Escolinha recebeu convite para participar de uma exposição infanto-juvenil em Curitiba. Mas este ano marcou também o fechamento da entidade, por falta de compreensão das autoridades educacionais da época.

Para Edith de Oliveira Belli, a Escolinha de Arte de João Pessoa, a terceira a ser fundada no Brasil, cumpriu sua função de introduzir uma nova maneira de ensinar arte na Paraíba e também de influenciar o Instituto de Educação para a implantação da disciplina Educação Artística, nos idos dos anos 60.