

**A Escola Nacional de Belas Artes:
Porões e Salas ou Modernidade e Tradição**
Dra. Angela Ancora da Luz – CBHA - UFRJ

**A Escola Nacional de Belas Artes:
Porões e Salas ou Modernidade e Tradição**

Dra. Angela Ancora da Luz

CBHA - UFRJ

O desejo de ruptura com a tradição existe em paralelo ao desejo de resistir à modernidade, ou seja, não há como pensar o novo esquecendo o tradicional. A ruptura reforça e endurece a resistência, e com isso se obriga à maior agressividade. Por outro lado, se a modernidade é absorvida, na medida em que passa a transmitir um novo modelo à geração vindoura, ela corre o risco de tornar-se tradição. Muitos já refletiram sobre o eterno dilema da modernidade e da tradição, portanto, não pretendemos engrossar o discurso teórico, mas evidenciá-lo num exemplo prático do que ocorreu no âmbito da Escola Nacional de Belas Artes, nos anos trinta, quando o Núcleo Bernardelli se estabelece nos porões da escola e passa a exercer uma relação dialógica com as salas de aula e os ateliês, onde o ensino tradicional era ministrado.

Tudo começou no início dos anos trinta, no estúdio fotográfico “Nicolas Alagemovits”, na Praça Mal. Floriano Peixoto cujo fotógrafo, a exemplo de Nadar, no século XIX, em Paris, também anteviu a importância de um grupo de artistas e para eles abriu o seu estúdio. Foi neste local que Edson Motta discursou em 12/06/1931, explicando o significado de um grupo que se formara no Rio de Janeiro, buscando uma realização maior na pintura. Ali, no ateliê fotográfico de Nicolas Alagemovits surgia o Núcleo Bernardelli e Edson Motta seria o seu primeiro presidente. O nome era uma homenagem aos jovens Henrique e Rodolfo Bernardelli que se opuseram ao ensino então ministrado na

ENBA, procurando sua reforma e, como naquele grupo havia o desejo sincero de oposição à tradição acadêmica da Escola, a importação do nome Bernardelli, soava como um batismo de idéias, legitimando o desejo, pois havia um mesmo parecer.

Os “nucleanos” tinham algumas características em comum. Não eram ricos, muito pelo contrário, vinham das camadas menos favorecidas, trabalhando durante o dia e se reunindo a noite, quando então pintavam e discutiam sobre os caminhos da pintura na Europa e no Brasil. Alguns eram imigrantes e não possuíam uma formação acadêmica. Gostavam de sair juntos, nos fins de semana, para diferentes lugares como o Alto da Boa Vista, Santa Tereza ou o Morro de Santo Antonio. Iam à procura de uma afirmação, objetivando ocupar um espaço na sociedade como profissionais da pintura. Pintavam casarios, lugares públicos e paisagens.

Em seus ideais comuns também se observa a busca da liberdade, contrária à norma e à regra, o que representava uma postura oposta à tradição. O Salão Nacional de Belas Artes era, naquele tempo, o local privilegiado para o lançamento e a afirmação do artista jovem. Apesar da chegada anual de novos nomes, as premiações eram distribuídas obedecendo a uma conquista hierarquizada, onde o artista devia percorrer o longo caminho das premiações para ser coroado. Com isto, os grandes prêmios eram conferidos a artistas que já tinham “um passado” nos salões oficiais. Os nucleanos se levantavam contra esta postura. Eles desejavam facilitar o acesso dos jovens ao Salão, procurando exercer uma certa pressão no sistema de seleção de obras e de aceitação do expositor. Além disso, propugnavam pela reformulação do ensino artístico.

Este último aspecto é bem interessante. Em novembro de 1931, Belizário Pena, então Ministro da Educação e Saúde, concede ao grupo a permissão para que se instale nos porões da Escola Nacional de Belas Artes. Lá eles permaneceriam até 1935. Durante este tempo, a Escola Nacional de Belas Artes assistia durante o dia a defesa da academia na maior parte das

aulas ali ministradas e, à noite, vivia a magia da liberdade nas artes. Atuavam como professores do Núcleo, uma espécie de orientadores, os artistas Manuel Santiago, Bruno Lechovski e Quirino Campofiorito. Este último se juntara aos demais artistas após o seu retorno da Europa, onde usufruía o Prêmio de Viagem da Escola Nacional de Belas Artes, em 1930. Mais tarde se tornaria, também, presidente dos nucleanos.

Naquela época, o curso de Arquitetura era da competência da Escola. Aliás, foi ela quem titulou Lúcio Costa, Niemeyer, Burle Marx e tantos outros, tendo sido fundamental para a formação do corpo maior da arquitetura moderna no Brasil. Após viver a modernidade abortiva da direção de Lúcio Costa, de 1930 a 1931, a Escola retornaria à tradição, sob Archimedes Memória. Ambos diretores eram arquitetos.

O primeiro, sonhou com um ensino dinâmico e atualizado, contratando professores modernos. Alguns eram estrangeiros, o que não foi absorvido pelos acadêmicos que, sob a pesada beca nacionalista, faziam a retórica da “pátria amada” na cátedra da brasilidade. Vítima de uma campanha surda, no interior da Escola, Lúcio Costa acabou por ser alijado da direção.

O segundo, Archimedes Memória, dirigiria a ENBA até 1937, opondo-se aos ideais nucleanos. Na verdade, no decorrer deste tempo, um outro embate paralelo aconteceu e se tornou decisivo no rumo dos acontecimentos. Um grupo de jovens arquitetos, orientados por Le Corbusier, será escolhido para projetar o edifício do Ministério da Educação e Cultura, entre eles se destacava o ex-diretor da ENBA, Lúcio Costa. No concurso que deveria indicar o vencedor, o primeiro lugar coubera a Archimedes Memória, que sucedera a Lúcio Costa na direção da escola. O júri optou por Archimedes, mas Gustavo Capanema, então Ministro da Educação e peça chave no governo de Vargas, não se agradara do projeto. Ele desejava algo que pudesse marcar, definitivamente, a arquitetura no Brasil. Archimedes Memória remói a frustração de ganhar e não levar. Contra seu projeto a modernidade havia imposto sua marca e seria difícil absorver-la, mesmo tendo ele recebido o valor da

premiação. Como diretor, seus olhos se voltam para o porão. Lá, todas as noites, os nucleanos deixavam que a luz advinda do esforço da ruptura iluminasse o dia escurecido das salas e oficinas, quando, um outro grupo afluía para receber o ensino artístico.

Dos porões da ENBA, a luz da modernidade chegava antes do dia clarear, pois, quando os alunos afluíam para as aulas, junto com o cheiro da tinta ainda fresca, encontravam os trabalhos dos nucleanos expostos nas paredes do porão. Duas forças antagônicas se mediam, diariamente, apesar de não se encontrarem. Não se pode deixar de pensar nas muitas discussões que as duas vertentes antitéticas suscitaram ao seu tempo. Impossível, sabendo da tradição da Escola, desconhecer o impacto que aqueles jovens noturnos, com suas pinturas honestas, livres, onde a pretensão profissional ocupara o lugar da intelectual, exerceriam sobre o próprio ensino que ali se fazia.

Archimedes, entretanto, com o ressentimento e a ameaça dos valores defendidos pelo antigo diretor, insufla o Diretório Acadêmico contra os “comunistas” dos porões. Haveria tanta ameaça, assim? Eu me faço esta pergunta quando procuro identificar algumas questões, pois o assunto ainda merece uma revisão e um estudo mais aprofundado.

A modernidade do grupo ainda não podia ser considerada arrebatadora. Muito pelo contrário, se observarmos a produção que realizavam, iremos constatar uma aproximação bem definida dos ideais da academia. Manuel Santiago, que cursara a Escola Nacional de Belas Artes, tendo sido aluno de Rodolfo Chambelland, Batista da Costa e Visconti, ao tomar contato com o trabalho do grupo escreverá à sua mulher, Haydea Santiago, uma pesada crítica onde afirma que:

“É uma pena que estes rapazes estejam tão mal orientados. Fazem uma goiabada da mais ordinária, pensando serem independentes e terem personalidade. Conversei muito tempo com Edson Motta, Bustamante de Sá, Pancetti e outros e me pediram para dar aulas no Núcleo, porque gostaram

muito da minha pintura. Fiquei querendo bem a esta turma de barbouilleurs e penso que vou dedicar-me inteiramente a eles, pois mostram ter força de vontade e precisam de um bom amigo mais velho para fazer deles ótimos pintores”.¹

A goiabada ordinária era a pintura livre, não conduzida pelo ensino rigoroso que, para Manuel Santiago, ainda se fazia necessário ao artista. Vale a pena ressaltar, que muitos professores da ENBA contribuíram para o Núcleo, o que, de certa forma, explica o confronto das novas idéias. Durante o dia, os professores que atuavam à noite, não tinham a liberdade de ação para fazer de seus alunos “ótimos pintores”. Nos porões, livres da forma e norma das salas, eles desejavam um ensino mais moderno, porém, ministravam algo que não se afastava muito da academia. Um outro nome que vale destacar é o de Quirin o Campofiorito, pois ele convivera com círculos artísticos importantes em Roma e Paris. Lá, ele entrara em contato íntimo com os movimentos modernos. Sua pintura passaria a revelar uma tensão expressionista, que, apesar de contida, é visível em seus trabalhos o que o torna um precursor dos modernos. Outro aspecto interessante se observa quando em 1938 ele assume a cadeira de Desenho Artístico na Escola Nacional de Belas Artes, transitando, então, entre as inclinações mais abertas do núcleo e a tradição da escola. Neste tempo, porém, o Núcleo já havia sido expulso dos porões da ENBA. A pseudovitória das salas, entretanto, não se confirmaria por muito tempo. Hoje, muitos afirmam que a própria criação da Divisão Moderna do Salão Nacional de Belas Artes tornou-se possível, em 1941, pela atuação dos nucleanos na década de trinta.

Entre os componentes do Núcleo Bernardelli estavam: Ado Malagoli, Borges da Costa, Bráulio Poiava, Bruno Lechovski, Bustamante Sá, Eugênio Sigaud, João José Rescala, Joaquim Tenreiro, José Pancetti, Manoel Santiago,

¹ LEITE, José Roberto Teixeira. . *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: ArtLivre. 1988.

Milton Dacosta, Yuji Tamaki, Yoshia Takaoka, Quirino Campofiorito e Edson Motta.

A pressão indireta que as obras destes artistas determinara sobre a morna Escola, engessada na eternidade da academia e seus padrões, seria de tal forma sentida que os nucleanos se tornariam indesejáveis aos olhos dos professores mais tradicionais da Escola e, como já afirmamos, a força da instituição em seus movimentos políticos acabaria por conseguir retirar o Núcleo Bernardelli de seus porões. Entre os anos de 1935 e 1941, o grupo irá se instalar na Rua São José, 35, no segundo andar do prédio da Casa Cavalier. Depois irá para a Rua São José, 86, onde ficava o café Gaúcho, na parte superior do edifício e, finalmente, na Praça Tiradentes, 85. Mas o brilho do segundo momento não será da mesma grandeza daquele que iluminara os porões da Escola e que competia com a luz do dia, se tornando mais forte do que ela. Parece que a dualidade da Escola com o Núcleo, do dia com a noite, da tradição com a modernidade e de alunos de diferentes classes sociais, enriquecia o debate e dava visibilidade às questões que estavam sendo procuradas. Na verdade, o Núcleo se fortaleceu no registro de sua alteridade com a Escola Nacional de Belas Artes, ou seja, a Escola deu visibilidade ao Núcleo, mas a produção artística que os nucleanos realizaram não ficaria enterrada nos porões. Aos poucos, sua repercussão foi sendo sentida.

Em 1940 cria-se a Divisão Moderna no Salão Nacional de Belas Artes. Depois de uma década de discussões, que não se encerrariam ali, os modernos tinham conseguido um espaço oficial para mostrarem suas pinturas. Guignard receberia o Prêmio de Viagem ao País em 1940, com a tela Lea e Maura, mas Pancetti, o italiano que se fez brasileiro, ganharia o prêmio mais cobiçado do salão, em 1941: a Viagem ao Estrangeiro. Com uma pintura a óleo sobre tela, de 61 x 81 cm, intitulada "O chão", ele se tornaria o primeiro "moderno" a receber aquele prêmio. O percurso que o levou até este ponto se iniciou, exatamente, nos porões da ENBA. Lá, no contato com os nucleanos, sua pintura foi se tornando mais pintura. A influência de artistas como Bruno

Lechowski seria importante para Pancetti, apesar de que o próprio Núcleo foi o laboratório onde imaginação, memória e técnica se fundiram nas digitais pictóricas do artista. O primeiro fusain que experimentou lhe foi oferecido por Armando Pacheco, Edson Motta, Rescala, Dacosta e Bustamante Sá. Aliás, estes últimos marcaram sua pintura e, de certa forma, foram, também, marcados pela de Pancetti.

Observe-se o “Retrato de Pancetti”, pintado por Milton Dacosta. Percebe-se como Dacosta se afasta da academia nos caminhos de Cézanne e, sem interferir na composição tradicional do retrato, extrai dela uma organização similar por meio de elementos abstratos da pintura. Ou seja, através da fatura facetada, suas pinceladas vão fixar tons e cores que se articulam como manchas, mas se encaixam numa composição natural que não esconde afinidades com a tradição. Ao mesmo tempo avança e se aproxima da superfície planar da tela. O fundo possui valores pictóricos vizinhos aos da face e até mesmo do paletó; a luz já não modela a figura de modo a revelar-lhe o volume, antes acende alguns clarões na face do retratado, confundindo a tridimensionalidade. Em Pancetti também se observa uma influência similar. A pequena aquarela “Navio de Guerra” conserva o vínculo com o real; na verdade, ele nunca deixou de praticar uma pintura mimética, expressiva e livre, mas de alguma forma já se percebe um outro compromisso, à medida que o mar e o navio se aproximam na horizontalidade da representação, chegando a haver uma certa identidade pictórica entre os dois elementos que se recortam num céu quase romântico. A pincelada é solta, como varrida pelo vento. Ele não parece querer inovar, antes fixar uma visão de memória. Contudo, ainda que intuitivamente, há uma identificação de acento moderno, à medida que ele reformula os próprios meios de expressão. Em “Barco de Pescadores” já se observa uma vontade de síntese maior. Pancetti não se preocupa com o detalhe, modelando as formas através de contrastes. O céu, entretanto, mantém-se romântico. Este romantismo espontâneo é bem visível em “Barco no Estaleiro”, onde a embarcação solitária é destacada pela diagonal

levemente indicada. A luz está na areia, rasgando os azuis violáceos que predominam na composição.

Ainda nos anos de convívio com os nucleanos, mas já agora no período em que vagaram de prédio em prédio, após terem sido despejados dos porões da ENBA, destacamos “Os fundos da minha casa”. Nesta obra os verdes que teriam tanta força em sua palheta estão presentes. A composição é bem estruturada. As árvores que pontuam os fundos da casa delimitam um espaço diagonal, onde certos geometrismos ajudam na solução do chão que se estende em alternâncias de luzes e sombras. Os prédios brancos, com cortes fotográficos, se contrapõem verticalmente para emoldurar os fundos da casa. É uma natureza em esquemas puros que parecem sinalizar para a abstração sem abandonar o primado da figura e do espaço perspéctico. Como teriam tais pinturas repercutido nas salas da ENBA?

A significação dos nucleanos ainda está por merecer maiores estudos, mas ninguém duvida do significado do grupo para a trajetória da arte moderna no Brasil e não será possível subtraí-lo da Escola Nacional de Belas Artes, assim como não podemos estudar os Salões Nacionais de Belas Artes com a criação da Divisão Moderna e, mais tarde, do próprio Salão Nacional de Arte Moderna sem pensar a Escola. Tudo se deu ali, quer fisicamente, quer através das idéias, dos embates entre a força da tradição e o desejo de ruptura, até que a própria ruptura fosse absorvida pela tradição e um novo desejo se fizesse sentir, mais forte e mais agressivo. Mas este já será um outro recorte que não nos cabe aqui apresentar.

Referências Bibliográficas

CUNHA, Almir Paredes (Org.) – *Arquivos da Escola de Belas Artes/UFRJ*. Nº 15. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ. 1999.

DIAS, Maria Heloisa Martins – *A Estética Expressionista*. Cotia, S.Paulo: Íbis, 1999.

LEITE, José Roberto Teixeira - *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro : ArtLivre. 1988.

LUZ, Angela Ancora da - *O Salão Nacional de Arte Moderna – tensão e extensão da modernidade no Brasil. A década de 50*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro. IFCS/UFRJ. 22/12/1999.

PEREIRA, Marcelo Duprat – *A expressão da natureza na obra de Paul Cézanne*. Rio de Janeiro: Sette Letras. 1988.

PEREIRA, Sonia Gomes *et alli* – *180 anos de Escola de Belas Artes*. Anais do Seminário EBA 180. Rio de Janeiro: UFRJ. 1998.

PONTUAL, Roberto – *Entre dois séculos*. Arte Brasileira do século XX na Coleção Gilberto Chateaubriand. Rio de Janeiro: Editora JB. 1987