



## Bienais e salões: as poéticas das grandes exposições na década de 50

Dr<sup>a</sup> Angela Ancora da Luz

Diretora da Escola de Belas Artes da UFRJ.  
Professora de História e Teoria da Arte da UFRJ  
Comitê Brasileiro de História da Arte

A década de 50 no Brasil foi marcada por importantes movimentos da arte moderna quando se observam aproximações significativas no campo da produção artística internacional. O espaço de três décadas, latitude compreendida entre a Semana de Arte Moderna e o surgimento da Bienal de São Paulo e do Salão Nacional de Arte Moderna no Rio de Janeiro, não pode ser assimilado linearmente. Na verdade, em fins dos anos 40 a extensão do tempo se fez mais palpável, pois o mesmo será marcado por acontecimentos significativos, que irão estabelecer uma tensão propícia à legitimação da arte moderna.

Desde a criação da Divisão Moderna, no Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, que ocorreu em 1940, a tensão entre acadêmicos e modernos veio crescendo, uma vez que o prêmio mais cobiçado, o da Viagem ao Exterior, continuava a ser apenas um por salão, provocando uma acirrada competição, acentuando o espírito de contenda num jogo perigoso sem qualquer possibilidade de empate. Em 1944, quando Milton Dacosta recebe o prêmio de Viagem ao Exterior pela Divisão de Arte Moderna, o resultado acirra, definitivamente, os ânimos entre os dois grupos, fazendo com que os acadêmicos percebessem que o dia do *Armagedon* se aproximava e que o juízo seria estabelecido a favor dos modernos. Em 1945 os prêmios de Viagem ao Exterior passam a ser dois: um para a Seção Geral e outro para a Seção Moderna, nomes que receberam as antigas Divisões pelo Decreto-Lei 9.387 de 1946. A tensão aumenta, pois o decreto não tem poder de aplacar os ânimos, muito pelo contrário, uma vez que os acadêmicos vêem o benefício como um passo decisivo na oficialização da arte moderna. Em 1946 o Salão não ocorre. O motivo suscitado pelos acadêmicos foi político. Acusavam os modernos de perigosos ao regime, face ao “gauchismo” que os identificava. Com isto tentavam ganhar tempo para obter mais uma alteração no Decreto que impedisse o crescimento daquela seção.

É interessante observarmos que em 1947 seria inaugurado o MASP e em 1948 o MAM de São Paulo e o MAM do Rio de Janeiro. Se suspendermos o juízo neste ponto para pensarmos no que representaram tais espaços, que antecederam os das Bienais e dos Salões de Arte Moderna, vamos observar como eles foram fundamentais para que estes tivessem surgido no princípio dos anos 50 e como contribuíram para o advento de novas poéticas que dialogavam com obras internacionais.

As mudanças ocorriam de forma significativa. Havia um cheiro de modernização no ar em todas as esferas. Vargas, então presidente da República, instituiu, em 1951, o Programa do Petróleo Nacional e a Petrobrás. Neste mesmo ano ele vai aumentar o salário mínimo e no ano seguinte criar o BNDES,

enfazando no discurso de inauguração do Banco a necessidade do soerguimento do Brasil. Sinalizava-se o início da industrialização que teria impulso com Juscelino Kubitschek. As condições tornavam-se cada vez mais favoráveis às mudanças. A literatura inspirava-se no concretismo e a música privilegiava as harmonias simples, das quais emergiria a bossa nova.

Com o surgimento da Bienal de São Paulo e do Salão Nacional de Arte Moderna no Rio de Janeiro, ambos em 1951, a arte moderna passa a ter espaços de legitimação oficialmente reconhecidos para os artistas no Brasil. Em decorrência da presença moderna nestes espaços, a crítica de arte encontra, por seu turno, motivação para a produção de textos sobre arte moderna, ampliando a discussão e aprofundando o debate. Neste ponto, a presença do crítico de arte foi angular, pois trouxe a público, em doses homeopáticas, através das colunas diárias dos principais jornais em circulação no país, os pontos nodais de ruptura das poéticas tradicionais em favor das novas construções plásticas. Discutiam-se, também, as acomodações “ecletticas” de alguns artistas que procuravam o novo, mas através de uma modernidade postiça, pois iam atrás do que estava em voga na Europa e nos Estados Unidos, como forma de agradar o júri desta ou daquela tendência. A presença do crítico de arte torna-se cada vez mais fundamental, não só porque ele atribui juízo de valor à obra, como contribui para a educação do olhar. Por outro lado, o crítico dos anos 50 era um frequentador dos ateliês dos artistas. Conhecia não só a obra como o processo de sua realização.

O eixo Rio-São Paulo desponta como o lugar de trânsito da arte moderna. Na maior parte das vezes, os mesmos artistas estão apresentando suas obras nos Salões e nas Bienais, sendo que, em São Paulo, o confronto com a arte internacional acelera o processo de nossa modernização.

O confronto de algumas das obras, que levaram seus autores ao *podium* do reconhecimento de suas poéticas modernas, aponta para uma tendência expressionista na arte brasileira desta década. Se há, como todos sabemos, o surgimento do concretismo e do neoconcretismo, em São Paulo e Rio, respectivamente, por outro lado, a evidência da força expressionista se manifesta como uma caligrafia natural de nossos artistas, mesmo entre os que se inclinam para as tendências construtivistas ou, até, abstracionistas.

Vamos observar três conjuntos de obras apresentadas nas exposições das Bienais e dos Salões de Arte Moderna, procurando identificar os pressupostos de nossa pesquisa.

*Unidade Tripartida*, do suíço Max Bill, apresentada na Bienal de 1951, recebeu o prêmio máximo da escultura na primeira bienal e, indubitavelmente, marcou os primórdios da nova década. A crítica especializada e o público se renderam à força de suas linhas, à harmonia da forma, à dualidade entre o cheio e o vazio, entre o dentro e o fora, singularidade e pluralidade e ao equilíbrio perfeito que, num só tempo confundia as apreensões sensíveis de peso e matéria. Havia na obra de Bill uma assepsia incomum que transmitia emoção, apesar do caráter concretista da obra. Nesta mesma Bienal, o escultor brasileiro Mário Cravo Júnior receberia o prêmio “Jovem Aquisição” com a escultura *Briga de Galos*.

Mário Cravo já havia trabalhado a madeira e a pedra, mas é no metal que ele tem sua maior força. Ele faz uso da solda oxi-acetilênica e elétrica, obtendo um perfeito domínio da forma com metais ferrosos e não ferrosos. Para a Primeira Bienal ele leva sua *Briga de Galos*, uma vez que se interessava por tudo que dizia respeito à temática do movimento dos corpos, quer em lutas, danças populares e regionais, voltando sua atenção para a apropriação das formas naturais e, com os recursos técnicos que possuía, ele consegue associar a força construtiva ao grito expressionista, criando uma nova realidade que não mais estava na “rinha”, mas dentro dele próprio. Sua *Briga de Galos* se movimenta de modo a criar o aberto e o fechado, obtido pelos longos pescoços dos galos que se tocam através dos bicos e se unem consolidados nos esporões associados numa só peça, como “corpos que penetram espaços alheios e querem entrar em corpos estranhos”, conforme afirmava o expressionista Ludwig Rubiner.

Ainda na 1ª Bienal, Marcelo Grassmann recebe o prêmio de aquisição com a gravura *Harpías nº 1*. Suas aves fantasmagóricas devoram os corpos do cavalo e do homem. Como em *Guernica*, eles estão no chão e o opressor vem sobre eles. As obras se imbricam em muitos pontos. Há uma afinidade compositiva e um certo caráter simbólico comuns, porém, Grassmann preenche os corpos com detalhes e mantém a modelagem exterior da matéria carnal.

Apesar das diferentes dimensões das duas obras, sendo possível uma conversão de escala de uma para a outra, no campo da memória, estes pontos ganham um interessante destaque. A cabeça do cavalo torna-se quase comum aos dois e a expressão de esmagamento do mais forte sobre o mais fraco é a mesma. Grassmann possui um expressionismo que tangencia o “terror”. Como um legado remoto que acompanha a arte desde a Idade Média, e que se conserva no inconsciente dos homens, estes seres possuem uma transitoriedade que os alimenta através dos tempos na memória coletiva e surgem vigorosos na fabulação dos expressionistas, como é o caso de Grassmann.

*Noturno*, obra com a qual o artista receberá o prêmio de Viagem ao Exterior no Salão Nacional de Arte Moderna em 1952, reafirma o mesmo universo simbólico.

A composição de Grassmann está articulada através de corpos incomuns, humanos e soturnos com animais híbridos e fantasmáticos. A carga dramática se acentua nos ritmos que são impressos no contorno das figuras e nos rostos transtornados, como o *pathos* do ser que eleva o braço ao alto, traduzindo tormento e dor. Em algumas partes dos corpos observa-se uma sensualidade macabra em que seios e ventres se recortam e se mimetizam em olhos assombrosos.

O apuro técnico se revela nos cortes em que se podem observar vários tipos de goiva. A curva, para o chão, braços e alguns fundos e o modelado dos corpos. A goiva em “V” para cortes finos, linhas brancas que acentuam as formas das figuras e lhe enfatizam detalhes.<sup>1</sup>

Nas Bienais e nos Salões de Arte Moderna a modernidade brasileira ia sendo legitimada. A cada ano, e a cada dois anos, nossos modernos transitavam entre Rio e São Paulo, viajando para o exterior com os prêmios obtidos e voltavam, realimentados pelas experiências vividas, ávidos de arte, de novas poéticas que, assim, iam se afirmando no universo cultural do país. Nas Bienais o espaço se internacionalizava, tornava-se maior e dava visibilidade ao artista que era selecionado e premiado.

No final dos anos 50, bienais e salões haviam se consagrado na opinião pública como espaços que deveriam ser visitados, fora de qualquer avaliação da qualidade que se poderia verificar nas mostras. A discussão era importante, até mesmo a escolha de quem tem razão nas polêmicas que surgiam. Na 2ª Bienal, por exemplo, quando perguntaram a Portinari, que não havia participado, se ele não considerava a premiação um incentivo ao artista ele respondeu:

“Qual o quê. Estímulo para um artista é o seu próprio trabalho”. Indiferente ao desabafo do pintor, Pedrosa, ao ser indagado por que Portinari ficara de fora da Bienal, foi taxativo: “Ele não faz falta”.<sup>2</sup>

As posições eram defendidas por simpatizantes dos dois lados e ainda havia os que se mantinham fiéis à tradição, impermeáveis às novas poéticas, e que tudo rejeitavam. Quando as manifestações do abstracionismo se confirmam, em fins da década de 50, no Brasil, os salões e as bienais evidenciam esta presença. Em 1959, na 5ª Bienal, o pintor espanhol Modesto Cuixart receberia o Grande Prêmio da Pintura e, em 1960, no Salão Nacional de Arte Moderna, Glauco Rodrigues sairia vencedor, recebendo o cobiçado Prêmio de Viagem ao Exterior. As duas telas proclamam o primado do abstracionismo informal.

Modesto Cuixart conquista a premiação com a tela *Pintura n.º 4* e Glauco Rodrigues com *Marrom G 100*.

*Pintura n.º 4* conduz o olhar do espectador através de manchas e impressões onde a fatura é trabalhada pela gestualidade. As cores suaves, cambiantes, se superpõem em alternâncias de verdes e terrosas. A pincelada estende linhas que se emaranham numa trama orgânica, o que evidencia a riqueza dos traços, como digitais impressas que referenciam seu autor. Há partes mais carregadas e outras menos. Há brancos que invadem a tela pelo fundo da pintura e iluminam a superfície. Há pintura, no mais estrito sentido matérico e sensível.

<sup>1</sup> LUZ, Angela Ancora da. *O Salão Nacional de Arte Moderna – tensão e extensão da Modernidade no Brasil – década de 50*. Rio de Janeiro: IFCS, 1999. p. 224

<sup>2</sup> AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo/1951 a 1987*. São Paulo: Projeto. 1989. p.45.

*Marron G 100* é uma pintura informal, num momento excepcional de Glauco Rodrigues, porque pertence a uma fase menos conhecida do artista, mas que confirma a grandeza do pintor recentemente falecido. A fatura é muito rica. Glauco trabalha cada pincelada aplicando tinta sobre a tela, “raspando-a em alguns lugares para permitir que as transparências testemunhem a presença do suporte. Em outros momentos a fatura é gorda. O pincel foi substituído pela espátula. A tinta criou topografias, verdadeiros vulcões de cor.”<sup>3</sup>

Glauco Rodrigues atravessou esta fase paralelamente ao que acontecia na França e nos Estados Unidos, confirmando sua atualidade e assegurando o diálogo da modernidade no Brasil com a produção artística internacional. O destaque da fatura, dos relevos e texturas expressivas no contexto do informalismo também está presente em Glauco Rodrigues.

O relevo da tela foi obtido por uma nata de cor que adere à superfície e a agita como o espelho d’água batido pelo vento. Assim do estático ele cria um movimento que se constitui numa área de atração do olhar do fruidor. Há calor e tensão plástica quase orgânica. *Marron G-100* revela uma combinação expressiva de cores, em que o artista estabelece com precisão o diálogo entre elas. Nos momentos em que a cor parece atingir os vermelhos, ele a faz avizinhar-se de amarelos e esverdeados. Quando os tons baixos abrem verdadeiras fendas na trama pictórica, ele explora a luminosidade e o brilho da cor adjacente.<sup>4</sup>

O artista busca o recurso matérico. A pintura pela pintura em seu pleno domínio, a exemplo de Jean Fautrier, conforme nos diz Renato De Fusco: “cor, plástica e, talvez mesmo, uma narração dissimulada.”<sup>5</sup>

Esta obra, que atualmente se encontra no acervo do Museu Nacional de Belas Artes,<sup>6</sup> confirma uma tendência do abstracionismo informal, que se tornaria muito representativo na década de 60 no Brasil.

A pintura de Glauco Rodrigues, apresentada no Salão de Arte Moderna de 1960 no Rio de Janeiro, testemunha a produção artística que se fazia no Brasil. O artista possuía técnica primorosa, o que garantiu o perfeito estado de conservação de *Marron G-100*, tela recentemente incorporada ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes.

Se colocarmos lado a lado as pinturas de Modesto Cuixart, da Bienal de 1959 e Glauco Rodrigues, do Salão Nacional de Arte Moderna de 1960, ambas premiadas nas duas grandes mostras de arte moderna, vamos perceber os pontos de afinidade entre elas e a sinalização de poéticas vizinhas, que não mais se submetem à regra e à norma. Não houve influência do espanhol Cuixart sobre o brasileiro Glauco Rodrigues, mas uma confluência de propostas, uma sintonia de sensibilidades compatíveis ao novo, abertas à modernidade, desejosas de encontrarem o seu tempo. A arte brasileira dava curso ao diálogo com a arte moderna de significativos centros artísticos internacionais, confirmando a importância dos anos 50.

<sup>3</sup> LUZ, Angela Ancora da. Op. cit. p. 306

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> DE FUSCO, Renato. *História da Arte Contemporânea*. Lisboa: Editorial Presença, 1988. p. 71

<sup>6</sup> A tela MARRON G-100 esteve desaparecida durante muitos anos. A obra ficou exposta juntamente com as demais que constituíram o Salão Nacional de Arte Moderna de 1960. Logo após a premiação de Glauco Rodrigues, com o Prêmio de Viagem ao País, a tela ficou exposta juntamente com as demais que constituíram aquele salão. Por um ato equivocado, após o término do mesmo, o MNBA “devolveu” a pintura ao artista. Glauco se ressentiu, estranhando o procedimento, e tomou uma resolução. Ficaria ele próprio com a tela. Quando pesquisávamos os prêmios do salão, fizemos contato com o artista, através de Anna Letycia Quadros, pois gostaríamos de esclarecer o paradeiro da pintura, uma vez que o MNBA informava que o mesmo era desconhecido. Glauco me revelou o que havia acontecido, permitindo-me fotografar sua obra. Como ele concordou em incorporá-la ao acervo do MNBA, onde se encontram todos os prêmios de viagem dos salões, portanto o lugar de direito da obra, estabeleci os contatos necessários para sua incorporação. Não houve sucesso imediato por força da lentidão de procedimentos. Com a gestão de Paulo Herkenhoff, frente à direção do MNBA, ele próprio tomou a iniciativa de procurar o pintor, felizmente ainda em vida do mesmo, que assim pode ver desfeito o equívoco de 1960, quando a obra fora devolvida. A tela, localizada por nós, em 1999, só recentemente passou a fazer parte da coleção do Museu Nacional de Belas Artes.

Nas poéticas destas grandes exposições, no Brasil, pode-se perceber que, finalmente, a arte brasileira havia encontrado o espaço de legitimação da arte moderna. Salões e Bienais tornam-se o areópago destas novas poéticas, onde o artista tem que defender sua presença e afirmar sua obra para subir a colina de Marte, apresentar-se ao tribunal dos sábios e, finalmente, entrar na cidade, confirmando que a arte brasileira se fizera moderna.

## Referências

- AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo/1951 a 1987*. São Paulo: Projeto. 1989.
- BARATA, Mário *et al.* *Arte Moderna no Salão Nacional 1940-1982*. Rio de Janeiro: MEC/Secretaria de Cultura/FUNARTE. 1983
- DE FUSCO, Renato. *História da Arte Contemporânea*. Lisboa: Editorial Presença, 1988
- DRAGUET, Michel. *Chronologie de L'art du XXe. siècle*. Paris: Flammarion. 1997.
- KLÜSER, Bernd *et al.* *L'Art de L'Exposition*. Paris: Editions du Regard. 1998
- LINHARES, Maria Yedda (Org.). *História Geral do Brasil*. Rio de Janeiro: Campus. 1990.
- LUZ, Angela Ancora. *O Salão Nacional de Arte Moderna – tensão e extensão da Modernidade no Brasil – década de 50*. Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ. 1999