

A história da arte e a práxis artística: saber decorativo na formação acadêmica

Profa. Marize Malta

Professora da EBA- UFRJ

Doutoranda em História Social - UFF

Nas disciplinas de história da arte lecionadas no Brasil raríssimos foram aqueles professores que incluíram em seus planos de aula noções sobre os objetos decorativos. Eles consagraram o *habitus* de uma história da arte como história das belas-artes ou das artes puramente visuais. A arte decorativa, diante desse fato, não foi considerada vestígio significativo para uma história dita de arte; no máximo, foi vista como coisa secundária.

Onde estavam, então, as artes decorativas? Elas estavam nas mesmas escolas onde as disciplinas de história da arte eram ensinadas e elas hoje correspondem a maioria dos cursos que gradua profissões ligadas à arte, atualizadas pelo invólucro do design: Desenho Industrial, Comunicação Visual, Cenografia, Indumentária, Design de Interiores, Paisagismo.

Se na teoria da arte a arte decorativa tradicionalmente foi considerada uma categoria de arte dúbia e menor, sendo preterida nos livros de história da arte, no âmbito institucional das academias e escolas de arte, instâncias de consagração e de reprodução de produtores¹, a relação foi outra. A relação entre prática e teoria da arte atuou nas academias de forma peculiar, pois a escolha de que cursos oferecer e a seleção de que histórias da arte ensinar implicaram concepções e interpretações de arte precisas. A partir dos estranhamentos vividos nessa relação, as intolerâncias com o diferente se fizeram visíveis. Se o objeto utilitário ou a prática do fazer decorativo não ganhou destaque na história contada aos alunos-artistas, a formação profissional do artista-decorador foi alcançando *status* de conhecimento especializado e, como tal, importante fator de distinção profissional. Teoricamente, permanecia a divisão arte maior e menor; na prática, a menor ganhava espaço nas escolas de arte e fazia outra história que estava sendo construída nas práticas do vivido. Mesmo assim, essa outra história não mereceu espaço na oficialidade dos livros de história da arte na mesma proporção que ganhou espaço no ensino artístico, sendo experiência dada a ver somente nas entrelinhas.

¹Cf. BOURDIEU, Pierre. A gênese histórica da estética pura. In: _____. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 319-347.

Analisando a relação, as trajetórias e as hierarquias estabelecidas entre as disciplinas históricas, podemos visualizar uma curiosa faceta da história da arte e verificar um dos lugares que ocupou na história da práxis acadêmica. É diante desse *topos* preciso que observaremos as ligações com as falas sobre arte que foram emitidas e que, segundo a lógica foucaultiana², criou ordens. Tomando como estudo de caso a Escola de Belas Artes da UFRJ, referência histórica de ensino artístico no país, pretendemos apresentar um panorama do conflito entre o que era contado e o que era praticado nas salas e porões da antiga Academia.

Apesar de pertinentes a essa situação, não iremos tratar aqui do projeto de Lebreton sobre a dupla escola de artes, que inclui os ofícios, nem de iniciativas, como do curso de Desenho Industrial, ocorridas ainda na Academia, pois nos interessa investigar um projeto de continuidade vinculado ao decorativo realizado após a criação da disciplina de Arte Aplicada, nos anos 1930. Também não incluiremos em nossas reflexões o ensino do Liceu de Artes e Ofícios³, pois este se assentava no ensino técnico, sendo dirigido para alunos-operários, como se dizia, e, portanto, de nível diferenciado de ensino da ENBA⁴.

Iremos examinar o percurso da disciplina de Arte Decorativa até se dissolver em vários cursos de graduação, observando o confronto de uma história que era contada para os alunos, impregnada de pressupostos, com as ações que se realizavam e se fizeram histórias na própria escola. A partir da análise curricular desses cursos podemos observar a inserção das artes decorativas, enquanto prática no campo da arte e rascunhar uma história da arte ainda não contada.⁵

Em 1890, a antiga Academia de Belas-Artes ganhava novo título de Escola Nacional de Belas-Artes e novo estatuto, assinado por Benjamin Constant. Eram oferecidas duas modalidades de curso: o geral e os cursos especiais (pintura, escultura, arquitetura e gravura)⁶. No curso geral, com duração de três anos,

²FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002 e *Arqueologia do saber*. Petrópolis: Vozes, 1969.

³A respeito da história do Liceu, vide BIELISNKI, Alba. *Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro – dos pressupostos aos reflexos de sua criação – 1856 a 1900*. 2003. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, UFRJ, Rio de Janeiro.

⁴Confrontar as histórias oferecidas aos artífices com as lecionadas nos cursos superiores seria um outro caminho para ler a complexidade do campo da arte quanto ao valor do artista e de sua produção.

⁵Com outras abordagens e fontes já apresentamos dois trabalhos a respeito da inserção das artes utilitárias / decorativas no ensino acadêmico: 1) MALTA, Marize. *Todo designer já foi decorador: da arte decorativa à arte projetual*. *Arquivos da Escola de Belas Artes*, Rio de Janeiro, n. 15, p.31-50, 1999. 2) MALTA, Marize. *Unir o útil ao agradável – a arte decorativa na Academia de Belas Artes*. In: *Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, 22, 2002, Porto Alegre. *Anais...* Porto Alegre: CBHA/ PUCRS/ UFRGS, 2003.

⁶Havia também a modalidade de cursos livres – de teoria ou técnica de belas artes, sediados nas dependências da Escola, mas de inteira responsabilidade dos proponentes – artistas e homens de estudo, apenas sujeitos à permissão da direção da Escola.

era significativa a quantidade de disciplinas teóricas: História Natural, Mitologia, Arqueologia e Etnografia, História das Artes. Com o tempo, as histórias não artísticas foram sendo eliminadas⁷, ampliando o domínio dos discursos das histórias das artes e, conseqüentemente, da visão em que o objeto decorativo ficava subjugado às regras de uma arte maior e considerado como obra de segundo escalão, coisa própria de artesanato ou tradicionalmente amalgamada ao trabalho escravo. A disciplina que historicizava a arte funcionava como um momento de reconhecimento do valor artístico, de valorização das obras de pintura, escultura e arquitetura, tidas como sublimações das expressões da humanidade.

Em 1901 Eliseu Visconti, após gozar da bolsa de estudos em Paris, concedida pelo Prêmio de Viagem, voltou à ENBA para apresentar sua produção artística, em exposição que reunia obras pictóricas (60) e decorativas (28). Inaugurava-se um casamento inovador, tornando pública uma condição miscível de instâncias que pareciam estanques pelos discursos das histórias da arte. Visconti apresentava práticas de um artista que trazia à tona a multiplicidade possível da criatividade individual do gênio, a qual se permitia corporificar igualmente em objetos de uso. As imagens dos quadros, notadamente de nus adolescentes, mesclavam-se às das coisas úteis, decoradas com arabescos joviais, típicos de uma arte nova.

Um espaço institucional de arte, portanto de consagração, abrigava objetos decorativos, inscrevendo-os em novas relações visuais deflagradas pela condição expositiva⁸, pois esses objetos eram antes comumente restritos ao espaço da domesticidade ou mesmo guardados em coleções particulares.⁹ A abordagem da conciliação de diferenças também ameaçava o sistema genético ou tipológico de classificação que agrupava todos os objetos de natureza similar, prática usual nas exibições museológicas européias, permitindo inaugurar um dinamismo à preestabelecida ordem das coisas de arte. O título da exposição, estampado no catálogo, sublinhava essas questões: “Escola Nacional de Belas Artes. Exposição de E. Visconti – Pintura e Arte Decorativa.”¹⁰

⁷Em 1901 havia apenas Mitologia e História das Artes e, para o curso de Arquitetura, *História e Teoria da Arquitetura e sua Legislação*. Em 1911, no curso geral, foram suprimidas as disciplinas teóricas, deixando-as para os cursos especiais, o que equivalia a Noções de História Natural, Física e Química para todos os cursos, além de Construção, *História da Arquitetura e Higiene dos Edifícios*, exclusivo para os futuros arquitetos. Em 1915, *História das Belas-Artes e Noções de História Natural*, Física e Química freqüentaram o currículo do curso geral e no curso especial de arquitetura havia História e Teoria da Arquitetura.

⁸Cf. BENNET, Tony. The exhibitionary complex. In: _____. *The birth of the museum: history, theory and politics*. London: Routledge, 1995.

⁹Sobre coleções no Brasil, vide *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro: MHN-IPHAN-MIC, v. 33, 2001. (Dossiê – Coleção)

¹⁰Cf. ARESTIZABAL, Irma. *Eliseu Visconti e a arte decorativa*. Rio de Janeiro: PUC - Rio/ Funarte, 1983.

A empreitada, contudo, parece ter sido caso único e isolado, sem repercussões na formação dos artistas. Gonzaga Duque reclamava da falta de interesse do país por essas obras da utilidade:

É de lamentar, no entanto, que as indústrias no Brasil vivam, mesquinhas e foscas, na servilidade dos maus modelos vindos do estrangeiro, porque, se assim não fosse, encontrariam em Eliseu Visconti o espírito animador de seus produtos, o criador de sua originalidade, de seu mérito artístico, desde que o governo, distraído dos seus deveres, encharcado de politicagem, não saiba aproveitar numa utilíssima Escola ou, pelo menos, numa aula de arte decorativa para honra e proveito nosso.¹¹

Quando Eliseu Visconti foi designado professor da ENBA, em 1906¹², não foi por causa das suas habilidades com as artes decorativas, mas pelas suas aptidões em lidar graficamente e pictoricamente com lápis e tinta, o que o levou à tradicional cadeira de Desenho. Tal situação não ameaçava o predomínio dos cursos de Pintura, Escultura e Arquitetura da ENBA. Por outro lado, Visconti¹³ chegou a ministrar um curso de Arte Decorativa, de 1934 a 1936, na universidade, mas com o caráter de extensão, que ia ao encontro de uma demanda social, a mesma que, de certo modo, incentivou a criação de uma disciplina com esse teor para os cursos regulares da Escola de Belas-Artes.

Somente na década de 1930 as artes decorativas entrariam em definitivo pelos espaços da Escola, possibilitando a criação de objetos úteis no campo do ensino da arte. Em 1931, a Escola Nacional de Belas Artes foi organizada didaticamente em dois cursos autônomos¹⁴: 1º) Arquitetura e 2º) Pintura e Escultura. Mesmo com essa divisão, quatro cadeiras foram comuns aos dois cursos, apesar de, em tese, terem orientações didáticas adaptadas a cada especialidade e apresentarem disposições diferentes na distribuição curricular de cada curso. Eram elas: 1) História das Belas-Artes; 2) Artes Aplicadas – Tecnologia e Composição Decorativa (duas partes); 3) Desenho (duas partes); 4) Modelagem (duas partes).

Registrava-se oficialmente uma cadeira, com conteúdo distribuído em dois anos, que tratava de uma categoria de arte de pouca relevância na história da arte e na prática acadêmica. Nessa disputa por lugares, aquilo

¹¹DUQUE ESTRADA, Gonzaga. Eliseu Visconti. *Revista Kosmos*, ano 2 jul. 1901.

¹²Visconti permaneceu como professor da ENBA até 1913, apesar de pouco ter lecionado. Em 1914, estando em Paris, demite-se do cargo. Cf. Catálogo E. Visconti. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1967.

¹³O curso de extensão localizou-se na Escola Politécnica, e sua filha, Yvone Visconti Cavalleiro, foi uma de suas alunas.

¹⁴Cf. Decreto nº 19.852, de 11/04/1931, que dispõe sobre a organização da Universidade do Rio de Janeiro.

desprestigiado pelas falas dos professores da história da arte ganhava outra posição hierárquica, estabelecendo-se como disciplina da mesma forma que as histórias, e promovendo um incômodo entre aqueles que defendiam a exclusividade do ensino das artes visuais na Escola.

A cadeira de Arte Aplicada – Tecnologia – Composição Decorativa era integrante da formação dos futuros pintores, escultores e arquitetos e visava atualizar a Escola em novas bases técnicas. A disciplina tratava da “(...) tecnologia das artes menores (mobiliário, vitrais, cerâmica, etc.) e composição decorativa de todas essas modalidades de indústria.”¹⁵ A cadeira, por vezes intitulada Artes Aplicadas – Composição Decorativa, ocupava o terceiro e o quarto anos de formação dos alunos. Os futuros pintores e escultores só adentravam nessa prática após terem passado pelos dois anos iniciais de História das Belas Artes, o que promovia a disseminação das hierarquias da arte na visão dos estudantes, reforçando a condição subalterna das artes aplicadas às outras artes.

O título da cátedra foi abreviado para Arte Decorativa em 1933 e estiveram à sua frente Roberto Lacombe¹⁶, de 1932 a 1937¹⁷, e Henrique Cavalleiro, de 1938 a 1950. Não devemos achar que é irrelevante o fato de o pintor Henrique Cavalleiro ter sido um dos discípulos de Visconti e ter casado com sua filha Yvone, a qual obteve variadas premiações nos salões na categoria de arte decorativa. Mesmo com esse *curriculum*, Cavalleiro foi alvo de críticas negativas de seus colegas e alunos em relação à pouca afinidade com o assunto, principalmente de Quirino Campofiorito¹⁸, seu sucessor.

Ao analisarmos as cadeiras que compunham o curso de Pintura e Escultura veremos que 36% das disciplinas reuniam os conteúdos teóricos e teórico-práticos, de onde provinham a História das Belas-Artes, Crítica, Anatomia e Fisiologia Artísticas, Perspectiva e Sombras. As demais cadeiras eram agrupadas pelo título de especiais e englobavam: Desenho (duas partes), Modelagem (duas partes), Pintura, Escultura, Gravura, Artes Aplicadas (duas partes) e Modelo Vivo. A adjetivação de *especiais* fixava o caráter de especialização das carreiras e, portanto, as disciplinas especiais eram fundamentais para o conhecimento próprio e constitutivo dos futuros profissionais da arte, colocando-as hierarquicamente superiores às disciplinas teóricas. As

¹⁵Item 4 do 3º ano do Artigo 30 do Decreto nº 19.852, de 11/04/1931. *Op. cit.*

¹⁶Há um ofício datado de 18 de fevereiro de 1933 e assinado pelo reitor da Universidade do Rio de Janeiro que encaminha ao diretor da ENBA as portarias de contratação de professores, entre eles Roberto Lacombe. O dito professor seria regente da cadeira intitulada de Arte Aplicada. Documento avulso 575, arquivo do Museu D. João VI-EBA-UFRJ.

¹⁷Em 1937, Eliseu Visconti foi convidado, por Lucílio de Albuquerque, então diretor da ENBA, para integrar a comissão examinadora para o concurso de catedrático de Arte Decorativa. Cf. ARESTIZABAL, *op. cit.*

¹⁸Cf. MACÊDO, Fábio Ricardo Reis de. *Campofiorito e a questão da arte menor*. 2000. Dissertação (Mestrado em Ciências da Arte), Universidade Federal Fluminense, Niterói.

artes aplicadas, a partir dessa configuração, equiparavam-se aos outros fazeres artísticos. Tal mudança, todavia, não foi suficiente para que as histórias fossem mais flexíveis e abrigassem as artes decorativas em suas narrativas, o que deflagrou um hiato entre o que se ensinava na teoria e o que se fazia na prática. A história na sala de aula parecia arte em outro tempo porque não respondia às questões de seu próprio tempo.

A reforma universitária, desencadeada em 1946, originou novo regimento¹⁹ para a Escola, mudando inclusive seu objetivo. Até os anos 40 a ENBA era destinada ao ensino de Pintura, Escultura, Arquitetura e gravura de medalhas e passou a destinar-se “(...) a ministrar o ensino de grau superior, técnico e estético das artes que têm como fundamento o desenho”.²⁰ Essa mudança de parâmetro ampliava o leque das profissões artísticas passíveis de serem ensinadas em uma escola de artes, visto que era pela via do desenho que todas as criações plásticas se expressavam. Especificando, em segundo momento, a atuação da Escola, ainda dizia o Regimento: “Cumpra-se o preparo conveniente, teórico e prático de profissionais que se destinam à Pintura, à Escultura, à Gravura, à Decoração e ao Professorado de Desenho”.²¹ A reforma, que só entrou em vigor em 1949, anunciava a novidade do acolhimento de um curso de decoração e de professorado no território da antiga academia.

O Curso Superior de Arte Decorativa se oficializava, apresentando-se como “(...) um ensino destinado a formar profissionais-decoradores, visando conhecimento particular da arte ornamental”.²² O aluno formava-se em quatro anos seriados, assim organizados: 1º ano: 1. Desenho Artístico (1ª parte), 2. Modelagem (1ª parte), 3. Geometria Descritiva. 2º ano: 1. Desenho Artístico (2ª parte), 2. Modelagem (moldagens e maquetes), 3. Anatomia e Fisiologia Artísticas, 4. Perspectiva, Sombras e Estereotomia. 3º ano: 1. Composição Decorativa (1ª parte), 2. Arquitetura Analítica, 3. Decoração de Interior (1ª parte), 4. Desenho de Modelo Vivo (1ª parte), 5. Desenho de Croquis. 4º ano: 1. Composição Decorativa (2ª parte), 2. Decoração de Interior (2ª parte), 3. Desenho de Modelo Vivo (2ª parte), 4. História da Arte e Estética.

Podemos observar que o curso de Arte Decorativa estava francamente orientado para a prática da decoração de interiores, pois era a única cadeira no curso seriado que conferia aplicação prática do conhecimento, apreendido para fins profissionais. Após o curso seriado, o aluno podia seguir uma

¹⁹O Regimento Interno da Escola Nacional de Belas Artes foi aprovado pelo Conselho Universitário em 17/09/1946, publicado no Diário Oficial em 8/8/1947 e entrou em vigor em 1949.

²⁰Regimento Interno da Escola Nacional de Belas Artes. *Op. cit.*, artigo 2º, capítulo I, título I.

²¹*Ibidem*, parágrafo único do artigo 2º, capítulo I, título I.

²²*Ibidem*, artigo 13º, capítulo IV.

especialização, completada no prazo máximo de três anos. As especializações correspondiam a dez cadeiras, lecionadas por professores especializados-contratados²³, escolhidas conforme preferência do aluno, quais sejam: Pintura Decorativa, Escultura Decorativa, Cerâmica, Cenografia, Arte da Publicidade e do Livro, Mobiliária, Tapeçaria, Tecidos e Papel Pintado, Artes do Metal, Artes do Vitral e do Vidro, Indumentária.

Diferentemente da prática do ensino artístico, a história da arte localizava-se no final do curso, quase como um adendo, um ornamento. Mesmo assim, ainda merecia ser regida por catedrático, como ocorria com todas as disciplinas que compunham o curso seriado. O programa de História da Arte e Estética deixava claro a que tradição estava filiada ao esclarecer sua pedagogia: “O estudo será particularmente desenvolvido na crítica das escolas de escultura, pintura e gravura, suas técnicas, no sentido da educação visual do aluno e da formação de juízo próprio, mediante material adequado.”²⁴ Os alunos do curso de Arte Decorativa só podiam educar seu olhar através das artes visuais, pois os objetos utilitários não se faziam presentes na história de Arte, muito menos na Estética. Enquanto a estética e a teoria renegavam o objeto decorativo no campo da arte, seu ensino crescia no solo do ensino artístico, mas não sem dificuldades.

A criação do departamento de Arte Decorativa e o oferecimento das tantas novas disciplinas ligadas ao tema não ganharam o devido espaço na principal área decisória da Escola – a Congregação. Os professores contratados, a maioria vinculada ao curso de Arte Decorativa, não podiam participar das congregações nem proporem e nem serem propostos como chefes de departamento. Observando a organização administrativa da Escola, apenas duas cátedras integravam o Departamento de Arte Decorativa, deixando a área em franca desvantagem nas esferas decisórias da instituição. O setor também não merecia constar nos concursos de prêmio de viagem, apesar do aluno que obtivesse maior grau na aprovação do curso pudesse gozar de dois anos de estudos no estrangeiro.

A antiga disciplina *Arte Decorativa* passou a se chamar *Composição Decorativa*²⁵. Para o professor catedrático, concorreu à cadeira Quirino Campofiorito, que esteve à sua frente desde 1950 e foi defensor incansável das artes decorativas²⁶ e de sua importância para socializar a arte. Na medida em que o curso foi tomando fôlego, professores-assistentes se faziam necessários e se ampliavam os agentes que lidavam com o ensino das artes decorativas, incentivando reflexões sobre as produções utilitárias no campo da arte.

²³Também denominados professores técnico-especializados.

²⁴Regimento Interno da Escola Nacional de Belas Artes. *Op. cit.*, item IX do artigo 22º, seção 1, capítulo VI.

²⁵*Ibidem*, artigo 259º, Disposições Gerais e Transitórias, Título XIII.

²⁶Ver: MACÊDO, *op. cit.*

Alguns professores-assistentes da área das artes decorativas, ao apresentarem tese para o concurso de livre docência, buscavam conversar com as bases da história da arte para inserirem a problemática do decorativo, às vezes forçadamente, haja vista a dificuldade de transpor o *a priori* “Arte Maior”. Exemplo disso pode ser observado no trabalho *O valor decorativo*²⁷, apresentado por Ahmés de Paula Machado, em 1952. Ele investigava quais culturas, movimentos e artistas ao longo da história da arte poderiam ser considerados decorativos, apontando a arte clássica grega como aquela que mais se distanciava da tendência decorativa e afirmava:

(...) o templo grego já era em si um milagre de harmonia e de proporção justa. Graças a um equilíbrio perfeito, à musicalidade das justas relações proporcionais, à correlação perfeita das partes, os valores abstratos do conjunto eram suficientes para formarem o belo. Um tal conjunto dispensava e até repudiava a ajuda da arte decorativa.²⁸

A fala do referido professor dialogava com preceitos fortemente arraigados na tradição clássica, típica de uma história da arte que só olhava para monumentos e que se estruturava na autonomia das formas. Essas noções, em que o objeto decorativo não encontrava respaldo, baseavam-se em definições de arte que serviam de *armas e apostas de lutas*²⁹, de onde provinham esquemas classificatórios capazes de afastar coisas indesejadas. Sem inserção na construção do conceito de arte, as coisas decorativas nem poderiam ser chamadas de arte e, assim, os termos arte decorativa e arte utilitária eram considerados equívocos. Justificava-se uma história sobre arte sem menção da coisa decorativa, sem qualquer incômodo de omissão, pois se resolvera que o decorativo não era artístico.

Pela prática, outros caminhos estavam sendo trilhados. Quirino Campofiorito propôs, ao longo de sua carreira como professor da ENBA, uma série de reformas que visava atualizar o ensino artístico, mostrando a necessidade de ampliação do campo das artes decorativas, também denominadas, nos discursos que se seguiam, artes industriais. Resumindo, Campofiorito declarou:

Eu entendi que a renovação do ensino artístico não passava apenas em pintar quadros modernos, era preciso mudar uma estrutura de profissionalização artística; começaram a procurar na minha aula profissionais para agências de publicidade, decoração e etc.³⁰

²⁷MACHADO, Ahmés de Paula. *O valor decorativo (ligeiras anotações a respeito da constância das tendências decorativas nas artes plásticas)*. 1952. Tese (Concurso de Livre Docência da cadeira de Arte Decorativa) - Escola Nacional de Belas Artes, Universidade do Brasil, Rio de Janeiro.

²⁸*Ibidem*, p.15-16.

²⁹Cf. BOURDIEU, *op. cit.*, p.332.

³⁰Depoimento de Campofiorito a Fábio Macêdo em junho de 1992. *Apud* MACÊDO, *op. cit.* p. 102.

O entendimento de Quirino, porém, não encontrava repercussão positiva na maioria dos professores da Escola, o que o instigou a levar a público sua acalorada defesa das artes ditas menores, posta em forma de artigos em jornais e revistas. Na maioria das vezes, suas reivindicações eram rebatidas por aqueles que ainda pensavam em termos de artes maiores e se sentiam ameaçados em perder sua hegemonia.

Pelas vias das práticas vividas, do diálogo entre ensino, arte e mercado, outros acontecimentos proporcionavam diferentes narrativas para as histórias da arte. Ex-aluno e antigo assistente de Campofiorito, Fernando Pamplona, que se dedicou profissionalmente àquela fatia considerada arte decorativa, deu o seguinte depoimento:

Campofiorito foi a ponte entre a ENBA e o mercado de arte utilitária (estilismo, carnaval, cenografia, ilustração, etc.). Campofiorito conseguiu captar a necessidade mercadológica de formar mão-de-obra artística para atuar, contrariando a concepção de “Arte Menor”, atribuída à Arte Decorativa.³¹

O que era arte menor dava trabalho, colocação no mercado e crescia em diferentes atuações profissionais que, com o tempo, foram exigindo cada vez mais especializações e reivindicando reformas no ensino.

Sob a portaria de nº 1082, de 29/10/1979, eram aprovados seis novos cursos de graduação, descendentes da arte decorativa, autonomamente constituídos, cada qual com seu currículo escolar, alcançando uma autonomia antes inimaginada. Se a antiga Arte Decorativa, a renegada da história escrita, ganhava *status* de várias profissões, consagradas com diplomas de bacharéis, o setor das histórias ficava em desvantagem. As disciplinas de História da Arte foram colocadas como conhecimento de base, como formação de vários cursos e, assim, mantiveram-se como acessórias à construção de outros saberes profissionais. Aquelas artes, chamadas *servis*, estavam sendo servidas pelas histórias das artes.

Em princípio, a história da arte como disciplina era fundamento teórico para auxiliar as várias práxis artísticas mas, quando essas práticas iam de encontro aos seus pressupostos, os historiadores da arte acirravam os discursos de autopreservação, encastelando o conhecimento constituído e fechando cada vez mais o campo. Aos poucos, os assuntos ligados à arquitetura foram escasseando nos programas das disciplinas da Escola de Belas Artes, fazendo crescer a abordagem sobre a escultura e, principalmente, a pintura, imperando uma estratégia didática de leitura visual pela bidimensionalidade e supremacia da forma.

A história do objeto de menor tamanho, de baixa estirpe, levava a arte para a dimensão cotidiana, corriqueira. Tratar a arte sob o ponto de vista do

³¹Depoimento de Fernando Pamplona a Fábio Macêdo em agosto de 1989. *Apud* MACÊDO, *op.cit*, p. 115.

utilitário seria considerá-la como objeto de uso, palpável, passível de desgaste. Com essa versão, perdia-se a aura do artístico e ganhava-se um pouco de mácula daquilo que estava ao alcance da mão para o consumo e o uso. Com uma história do objeto manuseável, a arte avizinhava-se ao que lhe contradizia, pois ela era feita para ver, fruir, contemplar. Poderíamos afirmar, radicalizando, que a história da arte para esses cursos projetuais, na medida em que negava a apresentação e a discussão das coisas ditas utilitárias, fruto das futuras produções dos alunos para quem ela se dirigia, colocava-se na condição dos objetos que ela priorizava em sua narrativa – a condição da inutilidade ou, usando o bordão carregado de preconceito, levava a disciplina a um estado puramente decorativo.

A supremacia das artes visuais como *a priori* histórico conduziu as artes decorativas ao papel do desconforto, estabelecendo-as como o *paradoxo do outro*³² e, com a força dos contrastes, agiram como provocadoras de embates que abalavam as apatias. Esse jogo não implicava só em aparências, mas resistências, perturbando a ordem vigente e fazendo pensar que a história da arte que se falava (a partir da escrita) não era a mesma que se via (na prática) pelas salas e ateliês de uma consagrada escola de artes. Enquanto alguns professores de história da arte aceitaram essa ausência, outros pouquíssimos reagiram a ela.

Um desses professores reagentes foi Almir Paredes Cunha e por esse motivo presto aqui uma homenagem a ele que, como caso de exceção, tratou de uma história da arte de inclusão, totalizante, generosa e permitiu aos seus alunos olharem as “outras” artes com outros olhos e a enxergarem um campo de arte bem maior do que aquele que se punha no horizonte pela maioria de seus colegas. Se, como diz o ditado, uma imagem vale mais do que mil palavras, as imagens escolhidas pelos professores de história da arte valem mais do que mil definições de arte para seus alunos; e elas ainda podem abrir caminhos. O professor Almir Paredes escolheu para suas aulas imagens que expunham muitos caminhos sem jamais limitar as direções possíveis. Hoje, trago reflexões sobre as artes decorativas a este colóquio porque encontrei Paredes; não maciças e isoladoras, mas repletas de vãos, capazes de descortinarem muitas paisagens possíveis da arte. Continuo com Paredes porque acredito que devemos construir vãos livres nas paredes da arte.

E, para finalizar essa abordagem entre práxis da arte decorativa e ensino da história da arte, deixo a pergunta: não estaria na hora de investigarmos as faltas e apresentarmos as tramas invisíveis e os silêncios da história da arte?

³²Cf. FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.