

Memórias

Angela Ancora Luz é professora do Programa de Pós-graduação da Escola de Belas-Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte – ABCA. Pertence à Associação Internacional de Críticos de Arte – AICA, ao Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro – IHGRJ, ocupando a cadeira 12, benemerita de Benevenuto Berna e ao Comitê Brasileiro de História da Arte – CBHA. Diretora da EBA/UFRJ de 2002 a 2010. Mestre em Filosofia IFCS/UFRJ e Doutora em História, IFCS/UFRJ. Em suas memórias narra as histórias e memórias da Escola de Belas Artes da UFRJ, fundada por decreto real de Dom João e que desempenha um importante papel na construção da arte brasileira. Muito se tem escrito sobre seu papel no século XIX e pouquíssimo sobre o que representou no século XX. Contudo, ela está sintonizada com o seu tempo e trazendo uma grande contribuição ao advento e sedimentação de nossa modernidade. O que segue descrito faz parte desta história, não só pelo registro de memórias ouvidas, mas também das vividas num passado recente. Ao longo deste percurso comprova-se o significado desta instituição.²⁰

Introdução

Para o historiador Pierre Nora “os lugares de memória são, antes de mais nada, restos [...] São rituais de uma sociedade sem ritual, sacralidades passageiras em uma sociedade que dessacraliza, ilusões de eternidade” (1). Estamos pensando a Escola de Belas Artes, inicialmente, como um lugar de memórias superpostas. Desde sua criação, em 12 de agosto de 1816, ela se firma como uma instituição que ocupa um espaço importante, se considerarmos que Portugal ainda não possuía uma academia de artes, quando Dom João assinou o Decreto, criando a Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios, que Lebreton iria dirigir. Ele deu um passo político de grande significação para o destino das artes no

Brasil e para sua própria afirmação junto ao mundo europeu. A vinda da Missão Artística Francesa era fundamental para a sustentação de suas posições.

Para Dom João, a possibilidade de contar com artistas franceses no Reino significava, de um lado, a implantação do ensino das artes nos padrões da Academia Francesa e de outro, o próprio legado político que representava para o monarca português, pois dava visibilidade ao que aqui ocorria e, de uma forma positiva, projetava a figura do rei que assinara o decreto de criação da Escola. Ele próprio, que tivera os franceses nos seus calcanhares era, agora, aquele que iria propiciar o amparo da coroa portuguesa aos mestres franceses, e, conseqüentemente, às artes, uma vez que foram concedidas pensões anuais a estes mestres franceses.

A história que se segue pode ser acompanhada nas várias publicações que relatam o que aconteceu e o apogeu desta escola que se tornaria a Academia Imperial das Belas Artes e, após a República, Escola Nacional de Belas Artes, hoje Escola de Belas Artes da UFRJ. O ensino das artes vem sendo estudado por diversos pesquisadores, muitos hoje professores desta instituição, sendo, ainda, assunto de aprofundamento nas dissertações e teses do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes.

De acordo com Pierre Nora, os lugares de memória se configuram triplamente. São lugares materiais, onde se ancora a memória social; são lugares funcionais, uma vez que têm ou adquiriram a condição de alicerçar memórias coletivas e, ainda, são lugares simbólicos, pois esta memória coletiva, que é essa identidade, se expressa e se revela. A Escola de Belas Artes é este lugar, que podemos afirmar, carregado de vontade de memória.

Durante o Império a Academia ocupou o prédio para ela construído, projeto de Grandjean de Montigny; situava-se no centro da cidade, na atual Avenida Passos. O edifício neoclássico seria demolido na década de 1930, mas desde 1908 a escola, já com o nome de Escola Nacional de Belas Artes, ocupava o edifício projetado por Morales de los Rios, também construído especialmente para ela, na Avenida Rio Branco, local em que hoje está o Museu Nacional de Belas Artes.

São lugares materiais que ancoraram a memória social de toda a implantação do ensino artístico no Brasil, bem como das Exposições Gerais que marcaram a produção da escola. Como lugares funcionais adquiriram a condição de alicerçar a memória coletiva de mestres e discípulos que ali produziram e que legaram o acervo que hoje temos e, finalmente, são lugares simbólicos na medida em que esta identidade construída se expressa e revela através do tempo. A Escola como lugar de memória é uma construção histórica, que possui documentos e ícones reveladores de todo este processo.

Conforme apresentamos inicialmente, muitos destes documentos já se constituíram como fonte de estudo e pesquisa, sobretudo para a história da escola no século XIX. Mas há um legado de grande peso que ainda não foi desvelado e que pode ajudar a escrever uma história da arte brasileira mais justa em relação ao que a Escola de Belas Artes representa no cômputo de nossa história.

Depois da hegemonia de mais de 100 anos ditando a direção do ensino artístico e a produção da arte brasileira, por volta dos anos de 1930, muitos historiadores apontam as celeumas internas que dividiram posições no âmbito da escola como o princípio do declínio e da perda do poder formador que a instituição detinha para a transmissão do conhecimento artístico aos mais significativos artistas brasileiros. É o que parece, até porque, na escassez de trabalhos publicados que narrem o que ocorria no interior da escola prevalece o que se afirma na aparência do que teria sido.

O que estamos nos propondo neste texto é trazer à luz algumas histórias ouvidas, transmitidas oralmente por antigos mestres que passavam a seus alunos o que sabiam a respeito de um tempo que se diluía sem registros.

Estudei na Escola de Belas Artes e ouvi muitas dessas histórias. Mais à frente, vivi as experiências como aluna e artista que participava de exposições, até que o fascínio pela história e crítica da arte me seduzisse completamente, e é nessa condição que venho trazer aos que se interessam pela nossa história da arte essas memórias ouvidas e vividas, que, como fontes orais podem documentar uma realidade diferente da que se coloca. Declínio ou desconhecimento? O que estava acontecendo nas décadas de 1940 até fins de século XX? Como se observa a atual situação da Escola, às vésperas de completar 200 anos?

O início do século XX: a primeira metade

A impressão que temos é que o início do século XX confrontou as novas propostas da arte moderna na Europa com a tradição engessada de nossa escola presa aos pressupostos do século XIX, comprovando uma imagem retrógrada da ENBA. Teria sido assim mesmo? Na verdade essa declaração é mais um equívoco, na contundência do juízo emitido. Não se pode afirmar que estávamos em pé de igualdade com o velho continente, pois também não seria a verdade, mas havia indícios de movimentos internos, por parte de alguns professores e artistas que se harmonizavam mais com o avanço da Cidade Luz do que com a mesmice da nossa escola.

Tomemos o exemplo de Manoel Santiago, artista manauara que vem para o Rio de Janeiro em 1919, logo após o término da 1ª guerra mundial. Estuda Direito e cursa a Escola Nacional de Belas Artes, onde é aluno de Rodolpho Chambelland, Baptista da Costa e Eliseu Visconti. Curiosamente seus mestres estavam antenados com o que ocorria em Paris, centro dos movimentos artísticos do início do século XX. Esses mestres, que tinham sido pensionistas na Europa, se beneficiavam com este contato. O mesmo iria ocorrer com Manoel Santiago. Para o crítico de arte Paulo Herkenhoff,²¹

“Manoel Santiago foi o primeiro pintor abstrato brasileiro, já na década de 1910” (2) . Se pensarmos que o Neoplasticismo de Piet Mondrian surgiria em Amsterdã em 1917, o abstracionismo de Kandinsky, a partir do Movimento Der Blaue Reiter, em 1911 e as

Vanguardas Russas tiveram como seu marco inicial o ano de 1910, o que dizer da constatação de Paulo Herkenhoff?

Como pensar que a ENBA era só tradição com os mestres que já agitavam seus ateliês seduzindo novos alunos? A década de 1930, que é sublinhada por muitos historiadores, como sendo a do “declínio” da ENBA é, antes de tudo, a grande década em que se separou o joio do trigo e que confirmou a presença da instituição na moldagem de outra posição no contexto da arte brasileira, mas, infelizmente, isto ainda não está escrito.

Se partirmos do próprio Manoel Santiago vamos vê-lo na década de 1930 pertencendo ao Núcleo Bernardelli. O que isto representa? A verdade é que o Núcleo reunia, além de nosso artista, outros como Milton Dacosta, Quirino Campofiorito, Edson Motta, o primeiro presidente do Núcleo, irmanados no mesmo ideal, que era traduzido pelo desejo de liberdade:

Queríamos liberdade de pesquisa e uma reformulação do ensino artístico na Escola Nacional de Belas Artes, reduto de professores reacionários, infensos às conquistas trazidas pelos modernos. Foi esta a razão de ter sido dado ao nosso movimento o nome de Núcleo Bernardelli. Henrique e Rodolfo, este, sobretudo, insurgiram-se contra o ensino na escola, propugnando sua reformulação. (3)

Eles se reuniam nos porões da Escola Nacional de Belas Artes, a noite, forçando a dicotomia entre noite e dia, modernidade e tradição, eram oriundos da própria Escola. Edson Motta ingressou na Escola Nacional de Belas Artes por volta de 1927, onde foi aluno de Rodolpho Chambelland e Marques Júnior, ambos considerados à frente de seu tempo. Quirino Campofiorito deu aulas de desenho e artes decorativas na Escola Nacional de Belas Artes até 1949. Foi efetivado na cadeira de artes decorativas em 1950, o que, por si só já sinaliza sua visão moderna, pois não possuía os preconceitos acadêmicos que dividiam as artes dos ofícios. Ele integrou a comissão organizadora da Divisão Moderna do Salão Nacional de Belas Artes em 1940, como falaremos mais à frente. Milton Dacosta foi aluno do curso livre de Marques Júnior na Escola Nacional de Belas Artes em 1929, manifestando desde cedo sua liberdade criadora. A dualidade entre a Escola e o Núcleo, em que possa parecer que suas posições antagônicas reafirmavam o engessamento da ENBA, deve ser entendida como a capacidade de luta por ideais maiores que se traduziam na direção da liberdade criadora.

Quando os nucleanos deixavam suas obras expostas nos corredores, para serem contempladas pelos alunos regulares que chegavam à instituição com a luz do dia, eles estavam iluminando com a modernidade saída dos porões a escuridão das salas da ENBA. Todas as discussões e debates que eram levados à congregação da ENBA merecem um estudo mais aprofundado. São páginas a serem escritas e que fundamentam o que se passava na escola, não necessariamente apenas o primado do ensino acadêmico.

O embate entre acadêmicos e modernos fortalecia os dois lados, respaldando conceitos que pudessem servir como alavancas para as convicções de ambos os grupos. O que ouvíamos de nossos mestres eram depoimentos de como os artistas antenados com a

modernidade se firmavam junto com seus discípulos e, assim, tornavam-se mais resistentes ao emperramento da ENBA.

Nossa visão se estimula ao pensar que, este mesmo tempo, considerado por muitos como o declínio da ENBA, chega à direção da escola o arquiteto Lúcio Costa. Tinha, na ocasião, menos de trinta anos. Nascido em Toulon, na França, em 1902, veio para o Brasil em 1917, formando-se arquiteto pela Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, instituição a qual pertencia o curso de arquitetura. Em 1930 é nomeado diretor da ENBA, trazendo em seu ideal a proposta de uma escola moderna e atuante. Para alavancar suas pretensões organiza a XXXVIII Exposição Geral de Belas Artes, que se tornaria conhecida como o Salão de 31, ou Salão Revolucionário ou, ainda, Salão Tenentista.

Após a Revolução de 1930, o Brasil passava por um período de transformações. Lúcio Costa chegou à direção da escola com apenas quatro anos de formado e vinte e oito anos de idade. Ele encabeçava a Comissão Organizadora da tradicional mostra, propiciando total liberdade para que se fizessem convites, sem cortes, sem restrições. Por sua vez ele convidou Anita Malfatti, Cândido Portinari, Celso Antônio e Manoel Bandeira para a comissão de organização que ele próprio presidiria. O que representavam estes nomes? Anita Malfatti havia sofrido o desprestígio imposto por Monteiro Lobato, na crítica que ficaria conhecida como “Paranóia e Mistificação”, quando seus trabalhos foram qualificados como frutos de sua mente paranóica, pela distorção expressionista das formas e alteração da realidade cromática. Ela ficara sem espaço de aceitação nos círculos paulistas, mas a ENBA acolheu-a e prestigiou-a. Cândido Portinari, recém chegado da França, onde foi usufruir seu Prêmio de Viagem ao Exterior, é outro destaque na direção de um horizonte que não se acomodava mais com o rigor da regra e da norma. Formado pela Escola Nacional de Belas Artes, onde completara o Curso Livre de Pintura, ele viria a assumir um lugar de destaque da arte moderna brasileira.

O escultor maranhense Celso Antônio chegara da Europa em 1926, depois de passar três anos usufruindo uma bolsa de estudos do governo do Maranhão em Paris. Lá ele havia se tornado discípulo e auxiliar de Antoine Bourdelle, que apesar de ser um artista de transição entre a tradição e a modernidade é considerado um dos pioneiros da escultura moderna. Celso Antonio era também egresso da ENBA, onde havia sido aluno de Rodolfo Bernardelli. Finalmente, Manoel Bandeira, cujo poema “Os Sapos” abriu a Semana de Arte Moderna de São Paulo, na voz de Ronald de Carvalho, completava a comissão organizadora do Salão de 31, cuja presidência cabia a Lúcio Costa.

Observa-se que o grupo formado possuía uma íntima ligação com a Escola Nacional de Belas Artes e estavam comprometidos com a liberdade modernista, rompendo os grilhões que acorrentavam a arte aos padrões acadêmicos. A hierarquia imposta às premiações dos salões desaparecia. O importante era a mostra em si, razão pela qual Mário de Andrade definiu as atribuições desta comissão como as de “convidar artistas, dispor quadros e agüentar as responsabilidades” (4). E foi o que aconteceu.

A Escola Nacional de Belas Artes vai levantar uma grande barreira tentando impedir o avanço modernista. Lúcio Costa sentiria o impacto de sua audácia modernista e,

em meio às pressões internas deixará a direção da ENBA, antes mesmo de que se cumprissem os dias do Salão Revolucionário. Poderíamos pensar que a retransa acadêmica impedira o avanço moderno, mas é outro equívoco. Apesar da aparente volta à normalidade da tradição, as vozes que se levantaram continuavam a mover o ambiente acadêmico. Os mestres modernos continuavam a impulsionar com suas ideias os discípulos que iam formando. Tudo isto se passa no âmbito da Escola. Toda a memória social estava ancorada na ENBA como lugar material da própria exposição. Toda a memória coletiva estava sendo alicerçada na instituição, que por sua vez conferia identidade a ela, revelando-se de modo incontestável.

Sob o manto do retorno às normas, a escola passava por ebulições diárias. Depois que um grito é lançado ao espaço ele não volta mais ao silêncio anterior. Ele vai movendo o que vai sendo encontrado a sua frente e o estado anterior torna-se, efetivamente, passado. A maior comprovação do que estamos afirmando é que, transcorridos nove anos do término do salão, surge a Divisão Moderna no Salão Nacional de Belas Artes, em 1940. Tudo isto aconteceu na Escola Nacional de Belas Artes, local em que os salões eram organizados e comissões eram formadas. Todas as discussões, as malquerenças motivadas pelas paixões arraigadas, estavam adubando um novo tempo. Não se pode afirmar que a ENBA era, apenas, o reduto da academia engessada. Ela possuía um novo sangue circulando internamente e mesmo que sufocados, os mestres modernos não silenciaram.

Outro exemplo emblemático é o I Salão Feminino de Arte, tendo à frente Georgina de Albuquerque, Regina Vieira, Cândida Cerqueira, Marques Júnior e Nestor Figueiredo, artistas que compuseram a comissão organizadora do salão que ocorreu em 1931 na Escola Nacional de Belas Artes. Todos possuíam uma ligação com a escola. Georgina dedicou-se ao magistério, lecionando na ENBA a partir de 1927. Regina fora aluna de Rodolfo Amoedo, mestre da mesma escola. Cândida Cerqueira cursara a Escola Nacional de Belas Artes e integrara grupos que participaram do Núcleo Bernardelli. Marques Júnior, mestre de Pintura da ENBA e Nestor Figueiredo, arquiteto egresso da mesma escola.

O I Salão Feminino de Arte acontece ao tempo em que as mulheres começaram a cortar os cabelos, atitude libertadora numa sociedade comandada pela vontade masculina. Como não se refletir sobre os significados desses fluxos no seio de uma escola acadêmica? Se concordarmos em afirmar que a ENBA era dominada pela pressão dos que defendiam a submissão da mão domesticada pela regra e pela norma, por outro lado não devemos desconhecer que estes artistas já antenados com a modernidade e com outra visão exerceram influências significativas na escola que não nos autorizam a afirmar o que se tem como verdade absoluta, ou seja, que a escola era uma instituição em declínio pelo engessamento de suas propostas.

De Cândida Cerqueira, Edson Motta afirma: “[...] foi sempre muito ativa nas manifestações do Núcleo contra a pressão dos grupos acadêmicos encastelados no Salão Nacional de Belas Artes e na própria escola” (5). Uma artista ativa e aberta às novas tendências não se acomodaria com facilidade às pressões acadêmicas, mas este é apenas um exemplo. Entendemos que a escola era o conjunto de tudo isto. É interessante observarmos os discursos dos catedráticos, as discussões contidas nas atas das

congregações da ENBA, as celeumas trazidas pelos prêmios dos salões que repercutiam nos corredores da escola para começarmos a entender este período e a verdade da instituição.

Na década seguinte a Divisão Moderna, que não cabia mais no salão tradicional, emancipa-se e dá lugar ao Salão Nacional de Arte Moderna pela força da Lei 1512 de 19 de dezembro de 1951. É neste mesmo ano que se inaugura a I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Eram novos tempos que se iniciavam, já alicerçados na criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo e no do Rio de Janeiro, ambos criados no final dos anos de 1940.

A Escola continuava a alimentar a tensão dos opostos. Acadêmicos e Modernos. Cada parte se fortalecia nas teorias capazes de demolir os pressupostos do outro e buscava a afirmação de suas convicções. Como nos falta o lastro de uma historiografia que contemple a posição dos professores modernos na ENBA e muito se tem escrito sobre a força dos acadêmicos foi se criando um texto incompleto sobre a escola.

Uma história pouco conhecida: a segunda metade do século XX

É neste ponto que iniciamos uma história contada pela memória de um tempo vivido, uma vez que minha formação se deu nesta escola, a partir dos anos de 1970. O prazer de poder registrar acontecimentos que poderão ajudar a compreender melhor a dimensão da instituição, denominada Escola de Belas Artes da UFRJ, a partir de 1971 traduz-se como uma forma de transmitir informações que são desconhecidas da maioria das pessoas.

A Escola funcionava em seu prédio próprio, onde hoje está situado o Museu Nacional de Belas Artes, na Avenida Rio Branco, no centro palpante da cidade do Rio de Janeiro: a Cinelândia.

Em 1951 a escola passa a oferecer um curso de especialização que abrangia as técnicas de xilografia, talho doce e água forte. Coube a Raimundo Cela assumir a orientação do curso. Com sua morte em 1954, a congregação escolhe para substituí-lo o artista Oswaldo Goeldi. A estrutura do curso foi mantida, mas a metodologia era outra. Em Raimundo Cela ainda encontramos os vestígios da academia, enquanto em Goeldi o amanhecer de uma modernidade vigorosa. Ele abandona o aprendizado pela cópia e valoriza a atitude do artista diante da sua obra, a marca autoral que diferencia gravadores de gravadores. Como se pensar numa escola em declínio, estruturando um curso que prestigia a gravura e tem, à frente do ateliê, ninguém menos que Oswaldo Goeldi?

Na década seguinte vamos encontrar o acaloramento destas discussões, em que os conservadores se opõem às modernizações necessárias, mas não podemos esquecer que os

modernos continuavam a repercutir suas vozes através dos alunos que se inclinavam para adentrar um novo tempo. Havia, então, uma parcela significativa da escola que defendia a atualização do ensino, que abatia os preconceitos contra a arte industrial e que teve em Visconti um precursor, pois é sabido por todos que ele foi um dos mais atuantes na área de artes decorativas.

Na década de 1960 vamos encontrar a voz de Quirino Campofiorito elevando-se em defesa das artes industriais. Ele estava no seio da Escola de Belas Artes e era um artista moderno. Não pela representação figurativa, que nunca abandonou, mas pelos conceitos que defendeu como os de que o artista contemporâneo deveria estar sintonizado com a produção industrial. Quirino se afastava de Mário Pedrosa, pois se manteve figurativista, enquanto Pedrosa era um defensor da arte abstrato-formal. Mas ambos se alinhavam com as novas propostas das vanguardas artísticas.

Quirino era profundamente atuante em sala de aula e ateliê. Era convicto e possuía fundamentos críticos poderosos que seduziam seus alunos. Quirino ligou-se ao Partido Comunista Brasileiro e não escondia sua clara opção pela militância de esquerda.

Com o fim do Estado Novo uma expressiva parte da intelectualidade brasileira mergulhou na política. Alguns aderiram a UDN, outros ao Partido Socialista Brasileiro e outros, ainda, ao Partido Comunista, como Quirino e Portinari, pensando na Escola Nacional de Belas Artes.

Quirino possuía muitos simpatizantes e a escola fervilhava. Os comunistas eram associados aos artistas de vanguarda, que clamavam por mudanças, enquanto os da direita eram os conservadores. Como veremos mais à frente, trata-se de outra premissa que uma pesquisa mais cuidadosa põe terra abaixo. Mas assim pensava Gerson Pompeu Pinheiro, então diretor da ENBA e convicto partidário da direita. Ele foi diretor da ENBA entre 1958 e 1961 e, depois, entre 1964 e 1971. Gerson ligava-se aos movimentos de uma direita monolítica e era um conservador ferrenho, lutando contra tudo que pudesse desestabilizar a arte acadêmica.

Apesar da liderança de Gerson, a escola possuía poderosos adeptos da arte moderna. A partir de 1960, Fernando Pamplona, que era ligado a Quirino, vai liderar a maior revolução estética do carnaval brasileiro, fazendo do Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro não só o maior vencedor da década, mas, sobretudo, o que modernizou os desfiles com sua arte revolucionária.

O cenógrafo Fernando Pamplona foi aluno da Escola Nacional de Belas Artes e atuou em várias frentes. A decoração do carnaval de rua, do teatro Municipal e das escolas de samba, leia-se “Salgueiro”. Implantou a supremacia do reinado visual e formou profissionais

como Rosa Magalhães, Maria Augusta, Lícia Lacerda, Renato Lage, todos da ENBA. Além deles, formou Joãozinho Trinta, este saído do corpo de baile do Teatro Municipal. Enfim, não há como desconhecer o grande laboratório moderno que convivia com o emperramento da tradição.

Além de Pamplona, devemos destacar Adir Botelho, discípulo de Goeldi que assumiu a cátedra do mestre na ENBA e foi outro vitorioso excepcional do carnaval carioca. Sua arte gráfica e sua carga expressionista povoavam de sentimento e cor as ruas e os bailes de carnaval no Rio durante os festejos de Momo. Eles eram modernos, atuantes e professores da Escola Nacional de Belas Artes.

Desde 1955, por ter sido o vencedor do concurso para a cátedra da Escola Nacional de Belas Artes, Mário Barata assumira uma posição importante na defesa da arte moderna, que José Roberto Teixeira Leite define como “uma rajada de vento renovador”. Cerca de dez anos depois, com o período da ditadura militar no Brasil ele seria cassado pelo AI-5, pois também se alinhava com os ideais da esquerda, apesar de não ter a atuação de militante como Quirino.

Abelardo Zaluar, um jovem formado pela Escola Nacional de Belas Artes e que em 1959 já ganhara o Prêmio Leiner de arte contemporânea, da Galeria das Folhas em São Paulo, era o grande artista moderno da ENBA. Assumira a cátedra do Desenho em 1957, aos 33 anos e era muito ativo na defesa das vanguardas, mas seus interesses políticos pendiam para o outro braço da balança. Ele pertencia à União Democrática Nacional – UDN.

Em 1968, junto com Quirino Campofiorito e Mário Barata ele seria também cassado. Qual a motivação determinante para o afastamento dos três mestres? Só encontramos uma resposta: eram modernos. Havia, e não desconhecemos uma força muito eficiente entre os acadêmicos, mas ela não foi suficiente para estagnar a Escola de Belas Artes, como a instituição seria chamada após 1971.

Segundo um depoimento gravado de Fernando Pamplona, que ouvi e guardo em minha memória, no período da ditadura os estudantes se reuniam na Cinelândia, local em que os movimentos estudantis procuravam impor sua voz em favor da liberdade. Logo que a força policial comparecia²⁵ ao local eles corriam para a escola e os portões eram fechados, impedindo que os alunos apanhassem ou fossem presos ou até... Não se sabe... Gerson Pompeu Pinheiro era favorável a que os estudantes não retornassem à escola, antes caíssem nas mãos dos policiais. Por esta razão teria dado ordem ao porteiro que, numa próxima manifestação os portões permanecessem fechados, possibilitando a punição dos alunos. Isto logo ocorreria segundo Pamplona.

Neste dia Gerson não estava na escola. Os portões foram fechados e os alunos começaram a apanhar. Zaluar estava em sua sala quando soube o que estava ocorrendo. Ele foi até a porta e, com a autoridade de catedrático, que na ausência da direção tinha voz de comando, determina que os portões fossem abertos. Os alunos entram e ele mesmo os dirige pelos caminhos dos portões da escola até a Avenida México, do outro lado do quarteirão, possibilitando a evasão de todos em perfeitas condições físicas. A consequência de seu ato foi a cassação pelo AI-5, apesar de ser ele um udenista. O grande peso acusatório que Gerson não tolerou foi o de [coerente com os princípios de liberdade que a própria arte moderna permite] Zaluar defender o direito da liberdade e do livre pensamento.

Mas os ventos da modernidade continuavam a soprar na escola. Na década de sessenta tínhamos vários professores à frente de seu tempo, como João Garboggini Quaglia, Píndaro Castello Branco, Pamplona, Adir e alunos como Adriano de Aquino, Ana Maria Maiolino, Ascânio MMM entre muitos que escreveram a história da arte moderna brasileira. Todos eram da EBA.

Em 1975, ainda na vigência dos governos militares, a escola foi transferida para a Ilha do Fundão. Recordo-me que o ano de 1974 havia terminado normalmente. Os murmúrios da retirada da EBA de seu próprio prédio eram constantes. Na direção da escola estava Thales Memória, arquiteto que via com bons olhos a incorporação da EBA às unidades da Cidade Universitária.

Segundo sabíamos, havia o interesse por parte dos militares de afastarem a militância estudantil do centro da cidade. Na ilha os estudantes ficariam controlados. No início do período letivo de 1975 a EBA estava fechada. A transferência se deu sem que dispuséssemos de verbas, sem o tombamento de obras de arte e sem as reformas necessárias ao novo espaço, nada menos que o prédio da Faculdade de Arquitetura, que a esta altura já estava na Cidade Universitária. Interessante pensar que o curso de arquitetura, até 1946 era um dos cursos regulares da escola e, não há como negar, vivera o apogeu de sua modernidade. A ENBA formou Lúcio Costa, Affonso Eduardo Reidy, Oscar Niemeyer, Jorge Machado Moreira, sem falar do paisagista Burle Marx.

Chegamos ao novo espaço e não tínhamos instalações para os ateliês, o mobiliário de época não cabia nas salas funcionais da arquitetura modernista de Jorge Moreira, muitos professores se aposentaram e parecia que ali se encerrava a sua história. Não foi o que aconteceu. Apesar de todos os percalços a EBA possuía artistas antenados com seu tempo. Logo surgiram as feiras na Cinelândia em que o ateliê de gravura se transportava para o centro da cidade e mestres e discípulos gravavam, permitindo que esta experiência fosse transmitida. Surgiram artistas como Kazuo Iha, Marcos Varella e logo alunos destes novos mestres moviam a renovação da escola. Afinal, era na Cinelândia, no Bar Amarelinho, que os artistas e intelectuais das décadas anteriores se reuniam para falar de seus anseios e lutas. Professores e artistas, alunos e mestres da escola tinham uma convocação silenciosa naquele local até serem silenciados pelos militares.

Finalmente, na sessão ordinária da congregação de 27 de junho de 1980, pela força da anistia que devolvera a EBA seus professores, Mário Barata, Quirino Campofiorito e Abelardo Zaluar seriam reintegrados. Quirino assumiu para se aposentar, pois não tinha mais idade para o serviço público. Mário Barata pediria transferência para o Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, no centro da cidade e Zaluar voltaria para a sala de aula.

A solenidade foi singela. Eu estava lá já como professora de História da Arte e ouvi o discurso de Onofre de Arruda Penteado saudando seus companheiros. O silêncio e a emoção determinavam a solenidade da ocasião, até que Zaluar, o único reintegrado a falar começou, pausadamente:

Caros amigos e colegas. Volto a esta Escola que aprendi a frequentar e amar desde os meus vinte anos de idade [...] Mas uma Escola, uma Nação, não configuram abstrações ou entidades estáticas; elas são constituídas, além de 26 espaços físicos, tempo e lugar, de gente, de pessoas humanas. Em certo momento de minha vida na Escola, pessoas promoveram meu afastamento, colocando-me na marginalidade do magistério oficial; coisa própria dos momentos anormais. Tive que aceitar a irrecorribilidade do Ato, mas não aceitei a injustiça e violência do fato. (6)

Estas memórias vividas, ouvidas e poucas já registradas podem servir para desmistificar a afirmação de que a Escola de Belas Artes experimentou declínio no século XX. Para se ter uma ideia é só pensar nos artistas que passaram por seus ateliês, buscando formação. É bem verdade que alguns saíram antes de se formarem, por motivos diversos, mas outros permaneceram até a conclusão do curso.

Pela EBA passaram artistas como Alfredo Ceschiatti, Glauco Rodrigues, Sônia Ebling, Pietrina Checcaci, Roberto Magalhães, Adriano de Aquino, Anna Maria Maiolino, Ascânio MMM, Franz Weissmann, Maurício Salgueiro, Manfredo de Souza Netto, Márcia Barroso do Amaral, Rui de Oliveira, Fernando Barata, Jorge Duarte, Ronald Duarte, Marcos Cardoso, Lygia Pape, Elizabeth Fillipeck, Hugo Houayeck, Pedro Varela, além de outros bem atuais como o cartunista Bruno Drummond ou o designer Gilson Martins com suas bolsas-esculturas. Todos egressos da Escola de Belas Artes.

São muitos outros que me detenho a levantar em pesquisa, buscando encontrar a verdade dos fatos e contribuir com uma história da EBA que corresponda ao seu grande papel para a construção da arte brasileira em todos os momentos, como no decorrer do século XX.

São memórias ouvidas e vividas emanadas da EBA como lugar simbólico desta memória coletiva de tantos artistas modernos, que plasmaram essa identidade neste lugar, o qual, por sua vez expressa e revela uma outra história, cujos fragmentos aqui registrados podem servir para estimular novos pesquisadores a procurarem a verdade dos fatos.

Referências

CIPINIUK, Alberto. A Estética da Academia de Belas Artes. Rio de Janeiro, RJ: Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Tese de Mestrado, 1985. Fonte: Biblioteca do Instituto de Artes.

LUZ, Angela Ancora da – Uma breve história dos Salões de Arte: da Europa ao Brasil. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.

MORAIS, Frederico. Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro – 1816–1994. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

NORA, Pierre. Entre mémoire et histoire: la problématique des

lieux. In: Pierre NORA (org). Les lieux de mémoire. [1984]. Vol 1 La République.

Paris: Gallimard,

TERRA, Carlos Gonçalves (org.) Arquivos da Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro: EBA/CLA/UFRJ, 2006.

Notas

(1) NORA, Pierre. (org). Les lieux de mémoire. Paris: Gallimard, [1984]. Vol 1 La République. p. XXI

(2) LUZ, Angela Ancora da – Uma breve história dos Salões de Arte: da Europa ao Brasil. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005. p.11

(3) MORAIS, Frederico. Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro – 1816–1994. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 144.

(4) ANDRADE, Mário In: Diário Nacional. São Paulo. 13/09/1931. VIEIRA, Lúcia Gouvêa – Salão de 31. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1984, p.96. Entre mémoire et histoire: la problématique des 27

(5) yflyartcult.blogspot.com.br/2010/05/candida-de-gusmao-cerqueira-de-men-ezes.html. [Consultado em 18/07/2014]

(6) LUZ, Angela Ancora da – A presença de Abelardo Zaluar na ‘Belas Artes’. In: TERRA, Carlos Gonçalves (org.) Arquivos da Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro: EBA/CLA/UFRJ, 2006. p.13