



Universidade de Brasília

**INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

BETÂNIA MARTINS PITANGA

Hugo Auler: o crítico de arte de Brasília

**BRASÍLIA
2021**

BETÂNIA MARTINS PITANGA

Hugo Auler: o crítico de arte de Brasília

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - PPGAV da Universidade de Brasília - UnB, como requisito para obtenção do título de Mestra em Artes Visuais.

Linha de Pesquisa: Teoria e História da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Mari.

BRASÍLIA
2021

BETÂNIA MARTINS PITANGA

Hugo Auler: o crítico de arte de Brasília

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - PPGAV da Universidade de Brasília - UnB, como requisito para obtenção do título de Mestra em Artes Visuais.

Linha de Pesquisa: Teoria e História da Arte.

Brasília, 19 de agosto de 2021.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Marcelo Mari
Presidente

Prof. Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira
Membro

Prof.^a Dr.^a Renata Cristina de Oliveira Maia Zago
Membro Externo

AGRADECIMENTOS

Esta pesquisa foi realizada em um período muito difícil, em que o País e o planeta sofriam com graves crises políticas, humanitárias, sanitárias e com outros males gerados pela falta de amor ao próximo.

Por isso, considero que todo o apoio que recebi de pessoas, com quem compartilho a vida ou o espaço acadêmico, seja por meio da inspiração, da generosidade, do acolhimento, ou pelo carinho paciente, faz com que o mérito desse trabalho, se existe, seja porque foi contruído, de alguma forma, com a ajuda cada uma delas, que cito abaixo, dedicando-lhes gratidão profunda:

Professor Dr. Marcelo Mari, meu orientador, pelo acompanhamento da pesquisa;

Professores Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira, Dr.^a Maria Angélica Brasil Gonçalves Madeira e Dr.^a Renata Cristina de Oliveira Maia Zago, que participaram das bancas avaliadoras dos exames de qualificação e de defesa e, com muita generosidade, deram valorosas contribuições;

Professora Dr.^a Maria do Carmo Couto da Silva, querida mestra, cujo incentivo carinhoso me fez chegar até aqui;

Amiga Lúcia Ivanov, pelas boas risadas que demos juntas ao pensar sobre questões da pesquisa.

Guilherme Moreira, Vanessa Mendonça e Lynn Carone, especialmente, e os demais colegas do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília, pelas ricas discussões e incentivo;

Hugo Auler Júnior e demais familiares pelas informações e fotografias;

Siron Franco, Rômulo Andrade, Luiz Gallina e Luiz Bettiol, entrevistados, que não só dedicaram tempo para conversar comigo, mas também me incentivaram.

À minha família, agradeço por todo o apoio e o companheirismo nessa incrível e extenuante jornada.

Ao meu marido, Emmanuel, e aos meus filhos, João e Miguel, agradeço a paciência.

Ao meu pai, Robson, agradeço o auxílio na transcrição dos textos;

À minha mãe, Cleusa, a dedicação de ler e opinar sobre este trabalho.

À Eliane Lopes Cardoso, o imprescindível apoio na organização de minha casa durante o período desta redação.

RESUMO

A presente dissertação tem por objeto o exame da produção intelectual do crítico de arte Hugo Auler, a partir de aspectos de sua biografia e da análise da sua produção intelectual dos anos 1967 a 1979. Auler foi crítico de arte, historiador da arte, agente cultural e colecionador, além de jornalista e desembargador de Justiça, radicado na cidade de Brasília. A pesquisa tem como ponto de partida a análise do discurso dos textos historiográficos sobre o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - MASP, divulgados no jornal *Correio Braziliense* em 1968, a fim de identificar as bases epistemológicas de seu pensamento. Procurou-se estabelecer um paralelo entre as ideias do intelectual e suas iniciativas de ordem prática, tais como a formação de acervos públicos de arte na cidade de Brasília e sua participação, como jurado, em salões e bienais de arte nacionais e internacionais.

PALAVRAS CHAVE: Hugo Auler, Brasília, Crítica de Arte, História da Arte, MASP.

ABSTRACT

This dissertation aims to examine the intellectual production of art critic Hugo Auler, from aspects of his biography and the analysis of his intellectual production from the years 1967 to 1979. Auler was an art critic, art historian, cultural agent and collector, as well as journalist and judge, based in the city of Brasília. The research takes as its starting point the analysis of the discourse of the series of historiographical texts about the Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - MASP, published in the newspaper *Correio Braziliense* in 1968, in order to identify the epistemological bases of the thought of Hugo Auler. Afterwards, an attempt was made to establish a parallel between the intellectual's ideas and his practical initiatives, such as the formation of public art collections in Brasília and his participation as a juror in national and international art salons and biennials.

KEY WORDS: Hugo Auler, Brasília, Art Criticism, Art History, MASP.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: Cartaz publicitário da Fábrica de Móveis e Serraria Auler & Cia. (cedida pela família)

Imagem 2: Fotografia da fachada da Fábrica de Móveis e Serraria Auler & Cia. (cedida pela família)

Imagem 3: Imagem da coluna João Paulino do Jornal do Brasil.

Imagem 4: Notícia do jornal Diário de Notícias - foto de Hugo Auler ao lado de Portinari e Olegário Marianno.

Imagem 5: Notícia do jornal Diário de Notícias: A festa de ontem na taba do Grupo do Bodoque...

Imagem 6: Recorte de jornal com fotografia “o poeta Hugo Auler”

Imagem 7: Recorte de jornal com notícia sobre lançamento de livro de Auler em festa promovida pelo Núcleo Bernardelli, em 1932.

Imagem 8: Fotografia de Hugo Auler sendo condecorado pelo ex-presidente Juscelino Kubitschek. (cedida pela família)

Imagem 9: Digitalização da página do Caderno Cultural com o primeiro texto da série sobre o MASP. (Cedida pelo CB)

Imagem 10: Notícia do jornal Correio Braziliense “Artistas lamentam a perda do crítico Hugo Auler.

Imagem 11: Grupo observa a pintura Madona, de Emeric Marcier, durante a exposição *A arte no TJDFT: Gênese de um acervo*.

Imagem 12: Retrato de JK, Di Cavalcanti, 1961, óleo sobre tela, 90x63cm.

Imagem 13: O Bípede, Samson Flexor, 1967, óleo sobre tela, 97x130cm.

Imagem 14: Tropical, Quirino Campofiorito, 1935, óleo sobre tela.

Imagem 15: Pintura 13, Rubem Valentim, 1965, têmpera sobre tela, 100x73cm.

Imagem 16: Madona, Emeric Marcier, 1963, óleo sobre tela, 72x51cm.

Imagem 17: Mascarados, Athos Bulcão, 1962, óleo sobre tela, 35x100cm.

Imagem 18: Carnaval, Athos Bulcão, 1962, óleo sobre cartão, 40x60cm.

Imagem 19: Paisagem Gaúcha, Carlos Scliar, 1960, têmpera e vinil sobre madeira, 55x75cm.

Imagem 20: Mulheres de Areia, Glênio Bianchetti, 1963, óleo sobre tela, 55x76cm.

Imagem 21: Morro e Cais, Rossini Perez, 1959, gravura em metal, 45x44cm.

Imagem 22: Adão Após o Pecado Original, Siron Franco, 1969, óleo sobre tela, 72x100cm.

Imagem 23: Sem título, Bernardo Cid, sem data, óleo sobre tela, 90x72cm.

Imagem 24: Morro, Esther Joffily, 1961, xilogravura, 56x31cm.

Imagem 25: Casa Velha em São Paulo, Flávio Motta, 1963, óleo sobre tela, 53x40cm.

Imagem 26: Pássaros, Ana Letycia, 1961, gravura em metal, 35x50cm.

Imagem 27: Cadeados, Maria Luiza Leão, 1960, litogravura, 42x30cm.

Imagem 28: Por que fizeste isto? Multiplicarei grandemente tua dor, série Gênesis, Yara Tupynambá, xilogravura, 105x70cm.

LISTA DE ABREVIATURAS

ANL - Aliança Nacional Libertadora

CIA - *Central Intelligence Agency*

CIAA - Coordenação de Assuntos Interamericanos

COREITAL - Comissão das Relações Econômicas Itália - América Latina

D.A. - Diários Associados

DF - Distrito Federal

DESPS - Delegacia Especial de Segurança Política e Social

FUNARTE - Fundação Nacional de Arte

MAAC - Museu de Arte Assis Chateaubriand

MAM - Museu de Arte Moderna de São Paulo

MASP - Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

MoMA - Museu de Arte Moderna de Nova York

OEA - Organização dos Estados Americanos

TJDFT - Tribunal de Justiça do Distrito Federal e dos Territórios

TFR - Tribunal Federal de Recursos

TRE - Tribunal Regional Eleitoral

TSE - Tribunal Superior Eleitoral

STF - Supremo Tribunal Federal

STJ - Superior Tribunal de Justiça

SUMÁRIO

Introdução	10
Capítulo 1 - Hugo Auler: o crítico de arte de Brasília.....	17
1.1 - O início	18
1.2 - Um personagem complexo	34
1.3 - Brasília, o recomeço	44
Capítulo 2 - Análise do discurso: série de textos Assis Chateaubriand, o criador de museus de arte no Brasil	59
2.1 - O discurso historiográfico: características gerais	61
2.2 - Um passeio pelos textos	74
2.3 - O tempo, o espaço e os personagens	86
Capítulo 3 - Hugo Auler e a arte em Brasília	112
3.1 - A responsabilidade social da crítica de arte na visão de Hugo Auler	113
3.2 - A coleção Hugo Auler no acervo artístico do TJDFR.....	125
Considerações finais	144
Referências	147
Anexo 1: Transcrição dos textos Assis Chateaubriand, o criador de museus de arte no Brasil.....	158
Anexo 2: Entrevistas.....	272
2.1 - Rômulo Andrade - Artista.....	272
2.2 - Luiz Gallina - Artista.....	287
2.3 - Luiz Bettiol - Colecionador de Arte e advogado.....	304
2.4 - Siron Franco - Artista	309
2.5 - Hugo Auler Júnior com apoio da família Auler	320

Introdução

Hugo Auler (1908 - 1980), natural de Petrópolis - Rio de Janeiro, radicado em Brasília desde a inauguração da cidade, em abril de 1960, até o final de sua vida, em 1980, foi um intelectual brasileiro.

Atuou como colecionador de Arte, com a montagem de coleções públicas; como crítico de arte, assinando as colunas diárias *Atelier* e *Artes Visuais*, do jornal *Correio Braziliense*; como ensaísta do *Caderno Cultural*, do mesmo periódico, suplemento do qual foi coordenador e para o qual escrevia também textos de História da Arte. Foi jurado e organizador de eventos relevantes e bienais de Arte, nacionais, internacionais; e entrevistador de artistas visuais.

Além de publicar textos em jornal, também escreveu para catálogos de exposições de jovens artistas da região, como o goiano Siron Franco¹ e a gravurista Leda Watson², de Brasília.

Hugo Auler teve um papel de grande relevância para artistas que viviam no Distrito Federal e em Goiás. Deu apoio aos artistas Siron Franco, Ana Maria Pacheco e Cléber Gouveia, até então pouco conhecidos, e atuou na consolidação da carreira de outros já estabelecidos, como Rubem Valentim e Glênio Bianchetti.

Antes de fixar moradia em Brasília, Auler atuou como repórter em jornais de circulação no Rio de Janeiro, como *A Notícia*, o *Diário de Notícias* e a *Crítica* sendo que, neste último, deu início à produção de textos de caráter opinativo sobre a cultura em geral.

Conciliava as redações dos jornais e as demais atividades no campo das artes visuais com funções na área do Direito e a produção de poemas.

Foi advogado, delegado de polícia, juiz e desembargador do Tribunal de Justiça do Distrito Federal e dos Territórios - TJDF.

¹ AULER, Hugo. Pinturas de Siron Franco. *Correio Braziliense*. Brasília, 3/7/1975. Atelier. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/028274_02/62659> acesso em 22/3/2019.

² Conforme informação coletada em entrevista com o colecionador de arte Luiz Bettioli. A gravurista Leda Watson não nos deu entrevista em razão de problemas de saúde.

Com a mudança da capital federal para Brasília, pediu transferência do antigo para o novo Distrito Federal. Após a instalação da recém-inaugurada Corte de Justiça no Planalto Central, Auler foi eleito, por seus pares, o primeiro presidente daquele órgão.

Alinhado ao ideário moderno que culminou com a construção de Brasília, Auler passou a adquirir obras de arte Moderna e de Arte Contemporânea para o TJDF, desde o início de sua gestão até se aposentar no cargo de desembargador, em 1973. Dessa forma, constituiu um pequeno, mas relevante acervo artístico.

Além disso, mobiliou as instalações do órgão com peças de *design* moderno e atuou junto à equipe de Oscar Niemeyer quando da elaboração dos projetos arquitetônicos dos prédios do Tribunal.

Importa ressaltar que, no contexto do projeto moderno brasileiro, as tentativas de democratização do acesso à Arte, que englobavam iniciativas nas áreas de Arquitetura e Urbanismo, Artes Plásticas, Desenho Industrial e da Cultura de forma ampla, como a executada por Hugo Auler no TJDF, tinham o objetivo de “aperfeiçoar o homem do Brasil”³ e, em última instância, a “criação de uma nova sociedade”.⁴

Nesse mesmo sentido, os textos de Auler, sejam críticas ou ensaios, revelam a preocupação com os ideais vigentes no processo de formação da cidade ‘síntese das artes’⁵, a fim de preparar seu público para reconhecer os principais movimentos artísticos da História da Arte, com finalidades teleológica, educacional e desenvolvimentista.

Por meio do *Correio*, opinava sobre as obras de arte que deveriam, ou não, ser instaladas em áreas públicas da cidade, como praças e pontos turísticos, e também sobre as que considerava conveniente serem adquiridas pelos órgãos de todas as esferas administrativas, visando à formação de seus respectivos acervos artísticos. Como exemplo, destacamos o seguinte trecho de texto divulgado na *Atelier*:

³ CAPANEMA, Gustavo. Carta para Getúlio Vargas, de 14 de junho de 1937. Reproduzida em: CHERCHIARO, Marina. *Esculpindo para o Ministério: arte e política no Estado Novo*. São Paulo, 2016, p. 36

⁴ HOLSTON, James. **Cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia**. Trad. Marcelo Coelho. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 3.

⁵ O termo ‘Brasília, síntese das artes’ foi inicialmente empregado como nome do Congresso Internacional de Críticos de Arte, ocorrido em 1959. O título do encontro foi sugerido por Mário Pedrosa, por considerar que a arquitetura moderna utilizada na cidade seria “a verdadeira ‘síntese das artes’”. No congresso foram discutidos temas relativos ao projeto da nova capital então em construção. ARANTES, Otília Beatriz Fiori. **Mário Pedrosa: itinerário crítico**. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 109.

Todavia, temos para nós que, em seguida, deveriam ser adquiridas obras de artistas que, em tempos pretéritos, marcaram a evolução de nossas artes plásticas, quando, então, passaríamos a ter a presença de Elyseu Visconti, Lasar Segall, Di Cavalcanti, Vicente do Rêgo Monteiro, Candido Portinari, Tarsila do Amaral, Guignard e Alfredo Volpi, bem como de Ivan Serpa, mais contemporaneamente, além de outros mais que modificaram o panorama da arte brasileira a partir da Semana da Arte Moderna realizada no período compreendido entre os dias 11 e 17 de fevereiro de 1922, na capital de São Paulo.⁶

Tendo em vista o grande espaço que possuía no *Caderno Cultural* (os textos ocupavam, por vezes, duas páginas inteiras e chegavam até a sair divididos em edições subsequentes), seus ensaios vinham acompanhados de extensas digressões históricas, que localizavam os artistas espacial e temporalmente, revelando aspectos dos movimentos artísticos aos quais os vinculava, abordando também o panorama mundial da Arte no momento da produção das obras, além de questões de mercado.

André Malraux, Germain Bazin, Emile Zola, René Huyghe, Maurice Genevoix, Henri Bergson, André Lhote, Michel Seuphor e os brasileiros Mario Pedrosa, Cândido Motta Filho, Ítalo e Quirino Campofiorito, entre outros artistas, críticos, historiadores e teóricos da arte, bem como filósofos, eram constantemente citados por ele, o que revela a atualidade de suas leituras, bem como o domínio de diversos idiomas.

Verifica-se que a crítica de arte de Hugo Auler estava voltada principalmente ao estudo dos artistas nacionais representantes dos principais movimentos artísticos desenvolvidos a partir do século XX. Ele atribuía valor aos nomes que analisava, de acordo com o alinhamento ao pensamento moderno, não raro com um discurso de cunho nacionalista, como na seguinte crítica sobre Di Cavalcanti:

Tematicamente, Di Cavalcanti, através de seu expressionismo, aborda, psicologicamente, a vida dos morros, das favelas, da gente humilde do litoral, o samba e o carnaval, em cujos temas exalta a figura da mulata, para a qual sua arte reivindica a mesma grandiosidade das madonas do renascentismo. E assim, apresenta uma pintura com um raro sentido de brasilidade autêntica, sem recurso a símbolos herméticos porque respaldada no realismo social e na qual a deformação funciona, conscientemente, para dar às suas criações um aspecto de monumentalidade.⁷

⁶ AULER, Hugo. **Correio Braziliense**, Brasília, 27/10/1971. Atelier. Disponível em: http://memoria.bn.br/Doc-Reader/028274_02/16107> acesso em 22/3/2019.

⁷ Idem. Assis Chateaubriand, o criador de museus de arte no Brasil (XIV). **Correio Braziliense**, Brasília, 20/7/1968. Caderno Cultural.

Na função de coordenador do *Caderno Cultural*, Hugo Auler encomendou textos a diversos críticos brasileiros, como Quirino Campofiorito e Flávio Motta, dos quais também adquiriu pinturas para os acervos do TJDFE e para o do Tribunal Regional Eleitoral - TRE, quando exerceu o cargo de presidente desta instituição.

Quirino Campofiorito escrevia para os Diários Associados e, em uma de suas publicações⁸, narrou parte da trajetória de Auler como crítico de arte, o papel desempenhado por ele na constituição do acervo artístico do TJDFE e a relação de amizade que os unia.

A ligação entre Quirino e Auler remonta à década de 1930, época em que o artista integrava o Núcleo Bernardelli, atuando como defensor da Arte Moderna, em contraponto à Acadêmica. Nessa época, o Núcleo Bernardelli promoveu uma festa, ocorrida em junho de 1932, para o lançamento do livro de poemas de Hugo Auler, intitulado *A Dansa Heraldica dos Rythmos*.⁹

A biografia de Auler ainda não havia sido foco de nenhum trabalho acadêmico ou jornalístico, o que fazia com que ele permanecesse como um ilustre desconhecido no campo do estudo das artes visuais.

No entanto, no decorrer de nossa investigação, surpreendentemente, ele demonstrou ser um personagem central de muitas passagens históricas da vida nacional e, aqui, referimo-nos não somente ao cenário cultural, mas à História do Brasil. Nesse sentido, a vida e a produção intelectual de Hugo Auler são capazes de estabelecer conexões com fatos históricos e narrar boa parte da História brasileira do século XX.

Diante da absoluta falta de fontes secundárias sobre sua biografia, entendemos necessário consolidar aquilo que foi possível mapear, no verdadeiro ‘quebra-cabeças’ que foi sua trajetória pessoal.

O primeiro capítulo desta dissertação é dedicado à biografia de Auler, desde sua infância no Rio de Janeiro, passando por sua formação intelectual e por seu desempenho

⁸ CAMPOFIORITO, Quirino. Galeria de Arte em Brasília. **Correio Braziliense**. Brasília, 3/5/1967. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/028274_01/27885> acesso em 24/2/2019.

⁹ Uma festa de arte e elegância. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 21/6/1932. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093718_01/10508> acesso em 13/10/2018

como delegado, juiz e desembargador, até chegar ao exercício exclusivo das atividades voltadas às artes visuais.

Nesse apanhado, Auler revela-se um personagem complexo, com tendências autoritárias que, entre outras peculiaridades, esteve envolvido com a ditadura da Era Vargas e exerceu seu trabalho como crítico de arte somente durante a vigência da ditadura militar instaurada em 1964.

Por isso, neste trabalho buscamos sempre apontar os fatos que compõem sua biografia para suscitar reflexão, a fim de desvendar o personagem diante das relações sociais próprias de seu tempo.

O primeiro capítulo foi dividido em três momentos distintos, sendo o inicial dedicado aos anos de formação intelectual no Rio de Janeiro e às primeiras atividades profissionais como jornalista em periódicos da antiga capital.

No segundo, tratamos dos anos mais difíceis de sua vida, no desempenho do cargo de delegado e as conexões que se estabeleceram com personagens conhecidos da nossa História, tais como Filinto Müller e Luís Carlos Prestes.

Por fim, o terceiro aborda sua chegada à cidade de Brasília e o início das atividades como crítico de arte.

Buscamos compreender os princípios teóricos que regem a lógica de seu pensamento. Para tanto, diante da dimensão do trabalho de Auler no campo das artes visuais em Brasília, delimitamos como espaço amostral a série de textos de caráter histórico *Assis Chateaubriand, o criador de museus de arte no Brasil*.

O conjunto de ensaios é exemplificativo das principais categorias epistemológicas que configuram as bases de sua intelectualidade.

A análise do discurso foi desenvolvida no segundo capítulo trazendo, inicialmente, uma visão mais geral, categorizando conceitos. Após isso, uma explanação sobre a síntese dos movimentos artísticos descritos pelo autor a partir da coleção de obras de arte do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - MASP, a fim de reunir elementos mais específicos de sua visão da História da Arte. Por fim, as condições de produção do discurso no tempo, no espaço e relacionadas aos agentes sociais.

Apesar de não possuírem relação direta com a formação do ambiente artístico da cidade de Brasília, os textos de Auler a respeito do MASP concentram as características fundamentais de sua crítica de arte, especialmente no que se refere à função social da arte, da História da Arte e da crítica, sem deixar de lado as questões atinentes à Museologia, todos esboçados a partir de uma visão teleológica, que visava à educação e ao ‘desenvolvimento’ da sociedade por meio da arte.

Na voz de Auler, essa temática recebeu uma conotação ainda mais vinculada ao ideário moderno brasileiro, na qual se vislumbram os traços positivistas que nortearam o ideal civilizatório de nossa sociedade, arraigado a uma ideia nacionalista de ordem e progresso.

Dessa forma, o estudo da série *Assis Chateaubriand, o criador de museus de arte no Brasil*¹⁰ revelou-se de grande importância para a compreensão tanto da atuação de Auler como crítico de arte quanto para a análise das iniciativas de ordem prática encabeçadas por ele, como a formação de pinacotecas e o esforço empreendido para que a Fundação Cultural de Brasília promovesse exposições de artistas de grande reconhecimento público na cidade.

Ao investigar a presença de Hugo Auler em suas diversas frentes de atuação, a presente pesquisa pretende esclarecer se as iniciativas empreendidas em Brasília, entre as décadas de 1960 e 1970, se refletiram na produção de artistas radicados na nova capital e nas cidades vizinhas e se impactaram em algum sentido as cenas brasileira e brasiliense no campo das artes visuais.

No terceiro e último capítulo analisamos a visão de Auler sobre a responsabilidade social da crítica de arte, no ensaio *O artista, a obra e a crítica*¹¹, cotejando-o com texto similar da historiadora e crítica de arte, Aracy Amaral, mencionada por Auler em texto de sua autoria.

Entre convergências e divergências, o principal ponto de inflexão refere-se ao caso dos salões regionais, considerados por Amaral como irrelevantes no contexto geral da cena brasileira das artes visuais. Por meio das reflexões apresentadas por Auler a respeito dessa temática, foi possível vislumbrar alguns efeitos práticos que tais eventos produziram

¹⁰ Transcrição dos textos disponível no Anexo 1 desta dissertação.

¹¹ AULER, Hugo. O artista, a obra e a crítica. **Correio Braziliense**. Brasília, 23/12/1976. Artes visuaisArtes visuais. Disponível em http://memoria.bn.br/docreader/028274_02/82957> acesso em 28/7/2021.

nas carreiras de determinados artistas de regiões periféricas em relação às grandes metrópoles da arte brasileira, notadamente do eixo Rio-São Paulo.

Nessa mesma oportunidade, tornou-se possível avaliar características inerentes ao seu posicionamento diante do exercício da crítica de arte, que verificamos estar calçada na assertividade e na objetividade, sem margem para relativizações diante da complexidade das relações sociais.

Por fim, no segundo trecho do último capítulo, tomaremos como exemplo a formação do acervo artístico do TJDFT, a fim de verificar a materialização de algumas das características essenciais da intelectualidade de Auler.

Essa coleção busca apresentar um amplo panorama de obras representativas das principais vertentes da arte brasileira, a partir do Modernismo, até as primeiras expressões da Arte Contemporânea, ao tempo em que espelha ideia semelhante à de Pietro Maria Bardi, no que se refere à seleção das obras para o MASP.

No caso da coleção inicial do acervo montado para o órgão sediado em Brasília, Auler não só procedeu à escolha das obras, como viabilizou as aquisições, ao mesmo tempo em que tecia comentários sobre os artistas nas páginas do jornal.

O recorte conferido por Auler para a coleção do TJDFT está diretamente vinculado ao plano urbanístico moderno da nova capital. Assim, o conjunto das obras expressa o pensamento de que em uma cidade nascida e forjada sob o signo da modernidade, não há espaço para a Arte Clássica ou Academicista, produzida por movimentos artísticos anteriores na virada para o século XX. Além dos indícios presentes na própria coleção, as críticas escritas por Auler a respeito das aquisições feitas por outros órgãos públicos vizinhos reforçam essa posição.

Nas considerações finais, reportamo-nos às possibilidades de continuidade desta pesquisa e aos entrelaçamentos com questões fundamentais da historiografia da Arte brasileira e de outros eixos temáticos que indicam novos caminhos que podem ser trilhados futuramente, tomando-se por base este personagem tão complexo, que continua à margem dos principais trabalhos da nossa historiografia da Arte, apesar de ter sido um agente ativo do campo das artes visuais, notadamente, na década de 1970.

Capítulo 1 - Hugo Auler: o crítico de arte de Brasília

Com certa regularidade, os estudiosos da História da Arte brasileira se deparam com o nome Hugo Auler ao analisarem a fortuna crítica de determinados artistas ou os textos sobre salões e bienais ocorridos nas décadas de 1960 e 1970.

Entretanto, pouco se sabe sobre esse crítico de arte radicado em Brasília, que foi membro da seção brasileira da Associação Internacional de Críticos de Arte - AICA e jurado de três edições da Bienal Internacional de São Paulo.

A escassez de dados biográficos e a ausência de mapeamento do seu itinerário crítico fazem com que a produção intelectual de Auler seja abordada de forma tangencial nas pesquisas acadêmicas em que seu nome é citado.

O escopo inicial desta pesquisa se restringia à análise do discurso crítico na série de textos publicada em 1968, que veremos adiante. Porém, diante dessa escassez de dados, a presente dissertação não poderia partir de outro ponto que não o da apresentação de Hugo Auler, em um esboço de biografia, a fim de tentar entender quais são, desde o início de seus escritos, suas referências teóricas e sua formação.

É certo que ainda há muito a ser descoberto, notadamente quanto a sua formação intelectual e às relações de amizade com personalidades brasileiras e estrangeiras, razão pela qual pretendemos apontar as lacunas da pesquisa, sempre que ocorram. Além das informações que não foi possível, certamente há outras que sequer foram aventadas.

Este estudo da contribuição de Hugo Auler para as artes visuais brasileiras, em especial para a cena artística da Região Centro-Oeste do Brasil, se deu muitos anos após a morte do crítico, ocorrida em 1980.

Sendo ele um homem da primeira década do século XX, 113 anos após seu nascimento, as pessoas que, de alguma forma, o conheceram e poderiam fornecer detalhes sobre sua formação intelectual ou sobre sua participação na vida cultural do País, já faleceram ou se encontram impossibilitadas de conceder entrevistas. Soma-se a isso o fato de inexistirem arquivos familiares, correspondências, diários ou quaisquer outros documentos pessoais. Existem, apenas, poucas fotografias.

Por outro lado, o que foi possível mapear, como as principais passagens da trajetória de sua vida, desde tenra idade, se deu por meio de notícias dos jornais disponíveis para consulta virtual, as quais constituem a principal fonte das informações que seguem.¹²

Desse modo, justifica-se a necessidade de dedicar um capítulo exclusivamente a sua biografia, em razão da falta de outra fonte secundária para consulta, mesmo que isso não seja habitual em trabalhos como este, nos quais se costumam divulgar dados biográficos em formato de cronologia.

1.1 - O início

Para dar início a esta narrativa, partiremos da história conhecida da família Auler, pois é certo que as memórias de um indivíduo remontam a um tempo anterior a seu nascimento. Por sorte, alguns aspectos da trajetória da família Auler no Brasil têm sido objeto de interesse acadêmico, devido à colonização germânica de Petrópolis - Rio de Janeiro, cidade natal de Hugo Auler.

Petrópolis foi uma cidade planejada, assim como posteriormente também seria Brasília, para onde Hugo Auler se mudaria na fase adulta. O planejamento urbanístico e a celeridade na construção de ambas as cidades fogem da tradição brasileira de ocupação geográfica.

Petrópolis foi idealizada no século XIX, para ser local de veraneio da família imperial, fato que remete a outra coincidência interessante: a possibilidade de o nome Petrópolis estar ligado à proposta feita por José Bonifácio, em 1823, de edificar “uma nova capital para o Império no interior do Brasil, a qual então deveria chamar-se Brasilea ou Petropole”, conforme destaca a historiadora Lília Schwarcz no livro *As Barbas do Imperador*.¹³

¹² Parte da pesquisa em fontes primárias foi feita em 2018, por oportunidade da elaboração de trabalho de conclusão de curso de bacharelado em Teoria, Crítica e História da Arte, cujo objeto principal era o estudo do acervo artístico do Tribunal de Justiça do Distrito Federal e dos Territórios. Algumas passagens da biografia de Auler foram resultado daquele trabalho, tais como a atuação no jornal Diário de Notícias, o lançamento do livro de poemas e a relação de amizade com Quirino Campofiorito.

¹³ SCHWARCZ, Lília Moritz. **As Barbas do Imperador**: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras. 2ª ed., 1999, pp. 331-332.

Visando ao desenvolvimento da localidade, em junho de 1845, foi firmado acordo com Charles Delrue, vice-cônsul do Brasil em Dunquerque - França, para a vinda de colonos estrangeiros, especialmente, os germânicos, de variadas profissões.

Os imigrantes deveriam atuar nas obras do Plano Koeler, nome pelo qual ficou conhecido o planejamento urbanístico de Petrópolis.¹⁴ Em agosto daquele ano, Heinrich Peter Auler, Senhor Pedro como ficou conhecido no Brasil, recebeu a gratificação imperial de 35\$000¹⁵ e o Prazo de Terras nº 1.626, no quarteirão Castelânea, para vir para o Brasil com a esposa, Maria Margarida, e os três filhos: Maria Elizabeth, Cristoph e Peter. A família era natural de Laudert, município da atual Alemanha. Cristoph, segundo filho do casal, é o avô paterno de Hugo Auler.

Álvaro Auler, filho de Cristoph e pai de Hugo, nasceu em Petrópolis, em 1880. Em 1905, casou-se com a jovem Satyra Elisa de Sá, descendente de portugueses sobre quem não se tem mais informações.

Hugo Auler, nascido em 1908, foi o segundo de um total de treze filhos do casal: Hilda, Hugo, Hélcio, Hercília, Hilma, Homero, Honório, Heliette, Helvia, Herenice, Hermínia e Horácio.

O pai seguiu o ofício da marcenaria, tornando-se também um premiado desenhista e fabricante de móveis. A família era dona da Fábrica de Móveis Auler & Cia., situada na Rua dos Inválidos nº 92, um quarteirão inteiro do centro do Rio de Janeiro.

O Senhor Álvaro notabilizou-se por desenhar e fazer o mobiliário da, hoje tradicional, Confeitaria Colombo, fundada em 1914. A mãe, Dona Satyra, dedicava-se ao estudo de piano e aos cuidados da família. Moravam na Tijuca, bairro da Zona Norte do Rio de Janeiro, e levavam uma vida confortável.

Quando Hugo Auler estava com quatorze anos de idade, houve um incêndio na fábrica de móveis, que não estava segurada e ficou completamente destruída. A família, antes abastada, passou a ter sérias dificuldades financeiras.

¹⁴ SOUZA, Beatriz Pereira de. **Os Nomes Geográficos de Petrópolis/RJ e a Imigração Alemã**: memória e identidade. 2014. 161 p. Dissertação (mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

¹⁵ AULER, Guilherme. **Famílias Germânicas da Imperial Colônia de Petrópolis**. I Colóquio de Estudos Teuto Brasileiros. UFRGS. Porto Alegre, 1966.



Imagem 1: Cartaz publicitário da Fábrica de Móveis e Serraria Auler & Cia. (cedida pela família)



Imagem 2: Fotografia da fachada da Fábrica de Móveis e Serraria Auler & Cia. (cedida pela família)

O ano do desastre da fábrica, 1922, seria decisivo não só para Auler e sua família, mas para o Brasil como um todo, em muitos aspectos. Logo nos vem à mente a icônica Semana de Arte Moderna, ocorrida em São Paulo. Contudo,

É importante lembrar o aspecto emblemático do que se revestiu o ano de 1922, ano de reviravoltas que questionavam a ordem política vigente como as revoltas tenentistas, o Levante do Forte de Copacabana e a fundação do Partido Comunista Brasileiro. (...) Em 1922 também se comemorava o centenário da independência política brasileira. Era um contexto favorável, portanto, aos exercícios da memória.

O Rio de Janeiro, cidade capital, comemorou a data com a abertura de um grande evento oficial: a *Exposição Internacional de 1922*, que exibia ao mundo o progresso da indústria brasileira.¹⁶

Todos os fatos citados acima se entrecruzam de alguma forma com a trajetória de Hugo Auler. Por meio de sua vida é possível contar a História brasileira do século XX.

Em verdade, o Modernismo brasileiro já vinha sendo gestado no País desde a virada do século XIX para o XX. A geração de intelectuais nascidos nos primeiros anos do novo século, aí incluído Hugo Auler, viu passar diante de seus olhos o turbilhão que pretendia transformar o pensamento de toda a nação.

¹⁶ VELLOSO, Monica Pimenta. **História & Modernismo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012, (Coleção História &... Reflexões, 14), p. 24.

O espírito do tempo em que cresceu e obteve sua educação formal foi um fator crucial para sua formação. A produção intelectual de Auler está permeada pelas ideias difundidas naquela época, notadamente aquelas relacionadas ao “am melhoramento político-social do homem”, como dizia Mário de Andrade.¹⁷

Predominava o imaginário da ruptura e da libertação do passado, visto como um fardo a ser abandonado. Esse imaginário acabou favorecendo uma visão que privilegia o espírito do novo, a partir do obscurecimento e da diluição de sua relação com as tradições. Essa percepção do Modernismo como urgência de uma demanda - “tornar-se novo” - foi particularmente experimentada nos países da América latina.¹⁸

Uma parcela dos intelectuais modernistas, como Mário e Oswald, buscavam introduzir no imaginário nacional pensamentos relativos à superação de nosso passado colonial, a fim de situar a cultura brasileira *pari passu* com as vanguardas européias, por meio da valorização de uma Arte brasileira capaz de carregar símbolos identitários que, ao mesmo tempo e, justamente por isso, possuísse valor internacional.

Um importante dado para o entendimento da formação de Auler, no contexto do Modernismo brasileiro, é o que afirma Monica Velloso no sentido de que, até os anos 1930, irão concorrer para a conformação do pensamento brasileiro as ideias introduzidas pelo Positivismo de Comte, o Evolucionismo de Darwin e Spencer e o Intelectualismo de Hippolyte Taine e Ernest Renan.¹⁹

A principal forma de propagação dos ideais modernistas acima citados se deu por meio dos artigos veiculados em jornais e revistas ilustradas. Os meios de comunicação escrita concediam grande espaço aos membros do movimento, notadamente, a Menotti del Picchia e a Oswald de Andrade, sendo este último dono da revista *O Pirralho*.

Para além dos espaços concedidos nos jornais e revistas convencionais, o grupo dos intelectuais modernistas também encabeçou publicações de cunho exclusivamente modernista, como é o caso da revista *Klaxon: mensário de Arte moderna*. A revista, apesar de ter sido editada em apenas nove volumes, entre 1922 e 1923, obteve grande repercussão, em virtude de sua identidade visual inovadora, como enfatiza Jorge Schwartz:

¹⁷ ANDRADE, Mário de. **Aspectos da Literatura Brasileira**. 5ª edição. São Paulo: Martins, 1974, p. 255.

¹⁸ VELLOSO. Op. cit. p. 21.

¹⁹ Idem. *Ibidem*.

Das diversas revistas modernistas que proliferam no Brasil dos anos 1920, *Klaxon* sem dúvida é plasticamente a mais audaciosa, a mais renovadora e a mais criativa, não só por sua belíssima diagramação, que lembra técnicas da Bauhaus, como pelas modernas ilustrações de Brecheret e Di Cavalcanti.²⁰

Auler, certamente, era um leitor assíduo de jornais e revistas durante sua infância e adolescência, período da efervescência modernista. Anos depois, seria ele próprio coordenador de um suplemento cultural e daria espaço para publicação de textos de intelectuais da primeira geração de modernistas.

Há registros de que ele acompanhava o *Jornal do Brasil*, fato que pôde ser constatado por duas razões: primeiramente, havia no periódico uma coluna ilustrada voltada ao público infantil de nome *João Paulino*, na qual eram promovidos concursos de desafios cujas soluções eram desenhos. Quando da publicação das respostas e dos vencedores, também eram divulgados os nomes de todos os “valentes camaradinhos”²¹ que enviavam soluções para os problemas, dentre os quais estava Hugo Auler.

À primeira vista essa ‘brincadeira’ de criança poderia parecer algo bastante trivial, mas, na verdade, é algo capaz de nos fazer imaginar um jovem, que ao ser confrontado com uma pergunta ou um problema que o desafie e cuja resposta venha pela imaginação e pela investigação, se lança a pensar e examinar, para somente depois materializar a solução na forma de um desenho, ou seja, de um produto artístico. Quem sabe se essas características não seriam as bases da personalidade de nosso objeto de investigação?

Imagem 3: Imagem da coluna João Paulino do Jornal do Brasil.



²⁰ SCHWARTZ, Jorge. *Klaxon* (1922-1923). Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin. Acervo digital. Disponível em: <https://www.bbm.usp.br/node/75> acesso em 12/10/2018.

²¹ *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 16/12/1920. João Paulino. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_04/5766 acesso em 14/7/2021.

A segunda razão é que o Collegio Pedro II (grafia da época), escola em que se graduou Bacharel em Ciências e Letras, em 1925, publicava na coluna *Pela Instrução* as convocações para os exames avaliatórios e as respectivas notas dos alunos.²²

Desse modo, foi possível verificar nas páginas do *Jornal do Brasil* as disciplinas cursadas por Auler. Destacamos o estudo de latim, inglês, alemão e francês. Além desses idiomas, os familiares, ao serem consultados, afirmaram que ele também era versado em espanhol e italiano.²³

O domínio de várias línguas proporcionou ao crítico tornar-se um intelectual bastante atualizado em relação ao que se passava no mundo, quanto à geração de conhecimento no campo das artes visuais, ao superar a barreira da falta de tradução de livros estrangeiros para o português, problema que persiste até os dias atuais.

A busca por se tornar um erudito também pode ser percebida em outras iniciativas de Auler. Quando ainda era aluno do externato do Collegio Pedro II, passou a escrever poesias e a declamá-las em aberturas de conferências e em outros eventos.

Como exemplo, podemos citar uma conferência proferida por Leôncio Correia, literato que publicou livros em parceria com Machado de Assis e Olavo Bilac, ocorrida em outubro de 1924, na qual o jovem Auler declamou o poema *A Cidade*, oportunidade em que foi bastante aplaudido, conforme notícia do *Jornal do Brasil*.²⁴

Em 1925, foi fundado o Centro Cultural dos Novos, entidade estudantil para debate de temas literários, científicos e filosóficos, com participação de Auler na diretoria.²⁵ Também integravam o grupo a poetisa Leonor Posada e o dramaturgo e crítico de teatro Paschoal Carlos Magno, dentre outros.

²² **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 1925. *Pela Instrução*. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_04/35520> acesso em 14/7/2021.

²³ Entrevista com familiares de Hugo Auler disponível no anexo 2 desta dissertação.

²⁴ Conferências. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 17/10/1924. *Notas Sociaes*. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_04/32548> acesso em 15/7/2021.

²⁵ **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 30/4/1925. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_04/37365> acesso em 15/7/2021.

Nessa época, ocorriam muitos encontros de jovens pautados em leituras dramáticas, recitais de música e declamações de poesias. O poeta Olegário Marianno era figura frequente nesses saraus culturais.²⁶

Dando continuidade aos estudos, Auler ingressou na Faculdade Nacional de Direito, pela qual se formaria Bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais, em 1930. A Faculdade Nacional de Direito, atualmente parte da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, é uma das mais tradicionais instituições de ensino do País.

Durante os anos em que foi estudante de Direito, o Brasil passou por momentos decisivos de transformação na esfera da política, com o desfecho da crise iniciada na controversa eleição de Artur Bernardes, em 1922. O mandato desse presidente foi marcado pela reiterada edição de decretos instituindo o estado de sítio, em razão dos inúmeros levantes e revoluções contra o governo por parte do Movimento Tenentista.

A eleição de Washington Luís, em 1926, deu condições para o fim do estado de sítio. A princípio, os ideais tenentistas giravam em torno de uma maior democratização com a implantação do voto secreto, que objetivava o fim do coronelismo da República Velha, o qual era favorecido com o voto de cabresto. Depois, os líderes do Movimento se dividiriam em polos políticos opostos: parte migraria para a militância comunista; parte se envolveria com os golpes de 1930 e de 1964.

Os ideais de renovação e democratização que pairavam no horizonte do período também eram extensivos ao cenário da educação superior. Os centros acadêmicos eram irradiadores do pensamento reformista. Auler participou ativamente do Centro Acadêmico Nacionalista, entidade estudantil de grande prestígio na época.²⁷

Em maio de 1927, representou o Centro Acadêmico na organização de uma passeata pelas ruas do Rio de Janeiro, que tinha por objetivo recolher donativos para os ex-combatentes da Coluna Prestes, exilados na Bolívia desde fevereiro daquele ano.²⁸ A

²⁶ A coroação da “Rainha dos Estudantes”. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 24/9/1926. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_04/49791> acesso em 15/7/2021.

²⁷ BRAGGIO, A. K. A gênese da reforma universitária brasileira. **Revista Brasileira de História da Educação**, v. 19, p. e073, 19 set. 2019. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/rbhe/article/view/42983>> acesso em 17/7/2021.

²⁸ **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 1927. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_04/55658> acesso em 17/7/2021.

campanha por doações, que também pedia a concessão de anistia política aos exilados, foi encabeçada por Assis Chateaubriand.

Maior desafeto do ex-presidente Artur Bernardes, Chateaubriand fazia publicar, diariamente, nas páginas de *O Jornal* e no *Diário da Noite* listas com os nomes dos doadores de todo Brasil.

De acordo com Fernando Morais, “As duas campanhas - de arrecadação de fundos e pela anistia - são reforçadas por artigos quase diários do dono dos jornais, sempre assinados e publicados na primeira página. Invariavelmente sobra chumbo para Bernardes.”²⁹ Os encarregados de levar o dinheiro coletado para Luís Carlos Prestes na Bolívia eram os diretores dos jornais de Chateaubriand. Auler era um profundo admirador do magnata das comunicações, como veremos mais adiante.

No mesmo contexto, em 1928, foi criado o Comitê Central Pró-Reforma Universitária. Novamente, Auler foi representante do Centro Acadêmico Nacionalista, ao lado de Francisco Mangabeira³⁰, também aluno da Nacional de Direito.

Mangabeira teve participação ativa na fundação da Aliança Nacional Libertadora - ALN e, posteriormente, seria presidente da Petrobras, durante o governo de João Goulart. O objetivo do Comitê era atualizar o sistema de educação superior do Brasil, considerado retrógrado. Após debate dos centros acadêmicos, as reivindicações foram consolidadas em manifesto que se inicia com os seguintes dizeres:

Nós não podemos descrever dos destinos do Brasil, no raiar da democracia, anunciada já nesse horizonte rubro de palpitações. Nós não nos voltamos para um passado que foi triste, que nos arrastou, senão decadentes, apáticos e retardatários, no isolamento de um mundo novo, de uma América modernista, lampejando num incessante evoluir. Nós condenamos o ‘saudosismo’, por que ele é a mentira em relação ao preterito e é a injúria quanto ao presente, como é a infâmia das infâmias, desencorajando os anseios por um futuro mais digno. Preferimos o culto das gerações moças. Preferimos confiar na juventude liberta de preconceitos, norteadas por uma cultura realista, consciência dos deveres sociais a cumprir.³¹

²⁹ MORAIS, Fernando. **Chatô: o rei do Brasil**. 4ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 146.

³⁰ MANGABEIRA, Francisco. In: DICIONÁRIO do CPDOC/FGV. Rio de Janeiro: FGV, 2009. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/mangabeira-francisco>> acesso em 18/7/2021. Verbetes biográficos do Dicionário.

³¹ Pró-Reforma Universitária. **A Esquerda**. In: BRAGGIO. Op. cit.

O documento foi chamado “Pró-Reforma Universitária”, em clara alusão a um conceito ainda inexistente no País. Até 1931³², não havia universidades e as faculdades e instituições de ensino superior funcionavam de maneira isolada, sendo voltadas somente ao ensino, sem atividades estruturadas de pesquisa.

Verifica-se no trecho acima que os estudantes aproveitaram o momento de agitação social, o “raiar da democracia”, para propor novos paradigmas também para a educação. Uma das tônicas era o ideal modernista “de um mundo novo”. Outro ponto relevante do manifesto é a comparação entre o desenrolar do Movimento Modernista brasileiro com o de outros países. Para eles, o processo brasileiro era “retardatario” e sujeitava o Brasil à condição de “isolamento” em relação a “uma America modernista”.

Ainda no período de estudante de Direito, Auler trabalhou como repórter do jornal carioca *A Notícia*. Esta informação somente foi possível pela leitura de notícias do *Jornal do Brasil* que, além de ter passado a se referir a ele como “o jornalista”, também relacionava os nomes e os veículos de comunicação daqueles que acompanhavam determinados fatos, por exemplo, a recepção do recém-eleito presidente Júlio Prestes³³ por ocasião de sua primeira visita a então capital.³⁴ (*A Notícia* ainda não teve digitalizadas, para consulta virtual, suas edições referentes aquele período).

No dia 12 de junho de 1930, foi inaugurado o *Diário de Notícias*, jornal que alcançou grande sucesso no Rio de Janeiro da época, tendo Auler como cofundador e diretor. No desempenho da atividade jornalística, cobria notícias variadas, com maior destaque para aquelas relacionadas às atividades culturais. Ademais, Auler publicava seus poemas nas páginas do *Diário de Notícias*.

Nesse mesmo período, também atuou no periódico *Crítica*, no qual deu início à produção de textos de caráter opinativo sobre a cultura em geral, falando, inclusive, de

³² A reforma do ensino superior ocorreu durante o governo provisório de Getúlio Vargas, e ficou conhecida popularmente como Reforma Francisco Campos, nome do então ministro da educação, e foi normatizada pelo Decreto-lei nº 19.851, de 11 de abril de 1931. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1930-1949/d19851.htm> acesso em 18/7/2021.

³³ Júlio Prestes não chegou a tomar posse, em razão do golpe liderado por Getúlio Vargas que depôs o governo de Washington Luís, em outubro de 1929. O presidente eleito viveu exilado até 1934.

³⁴ Dr. Julio Prestes: a partida do presidente eleito para S. Paulo. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 6/8/1930. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_05/6074> acesso em 16/7/2021.

literatura³⁵ e teatro³⁶. Em sua atividade jornalística no Rio de Janeiro, Auler ainda não atuava como crítico de arte, apenas fazia divulgação de eventos e assuntos relativos a todas as linguagens artísticas. Não foram encontrados registros de críticas de artes visuais assinadas por ele, antes de sua mudança para Brasília.

Para o *Diário de Notícias*, entrevistou grandes nomes do cinema e do teatro, literatos e artistas plásticos, além de autoridades do mundo jurídico. Com grande frequência, posava para fotografias ao lado de seus entrevistados, tendo em vista seu grande trânsito na burguesia da época.

Por isso mesmo, Auler foi uma figura muito presente nas páginas dos jornais. No periódico sob sua direção, eram divulgadas fotos suas no desenvolvimento do ofício e nos jornais concorrentes também saíam fotografias em que estava presente, quando da cobertura de algum evento que reunia a intelectualidade carioca.³⁷

Em 29 de janeiro de 1931, ao elaborar notícia sobre o regresso do pintor Cândido Portinari de viagem à Europa, posou para foto ao lado do poeta Olegário Marianno e do próprio pintor, no cais do porto³⁸. E foi pintura do retrato do amigo Olegário Mariano, que frequentava os saraus estudantis organizados pelo grupo de Auler, que garantiu a Portinari uma temporada na Europa, o grande prêmio do Salão da Escola de Belas Artes de 1928.

Segundo disse o pintor em entrevista, ao desembarcar de volta ao Brasil, o prêmio lhe permitiu percorrer, longamente, todos os museus e centros de Arte da França, da Espanha e da Itália, assim como frequentar, em Paris, os ateliês de Alberto Bernard e Van Dongen.

³⁵ AULER, Hugo. Reflexões em Torno de Uma Cadeira da Academia. **Crítica**. Rio de Janeiro, 16/2/1930. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/372382/2960>> acesso em 27/11/2020.

³⁶ Idem. **Crítica**. Rio de Janeiro, 29/6/1930. Sociedade: exposição. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/372382/3851>> acesso em 27/11/2020.

³⁷ Uma festa de inteligência e cordialidade. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 29/3/1931. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_05/12013> acesso em 14/7/2021.

³⁸ O “Lipari” transformado em hospital fluctuante! **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 29/1/1931. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093718_01/3668> acesso em 13/10/2018.



Imagem 4: Notícia do jornal Diário de Notícias - foto de Hugo Auler ao lado de Portinari e Olegário Marianno.

Quando ainda estava em Paris, Portinari escreveu carta em que dizia: “A paisagem onde a gente brincou a primeira vez e a gente com que a gente conversou a primeira vez não sai mais da gente e eu quando voltar vou ver se consigo fazer a minha terra.”³⁹

O que se passou com Cândido Portinari não foi fato isolado no contexto do Modernismo brasileiro. A descoberta de uma linguagem artística tipicamente brasileira foi, muitas vezes, precedida por viagens ao exterior.

Cerca de cinco anos antes de Portinari, os abastados artistas da primeira geração modernista, também puderam usufruir temporadas de estudos no exterior. Reuniram-se em Paris: Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Oswald de Andrade, Di Cavalcanti, Victor Brecheret, entre outros. O choque cultural, proporcionado pela estada em terras longínquas, fez com que esses artistas mudassem a forma de ver as questões particulares da cultura brasileira.

De acordo com a socióloga Ana Paula Simioni, isso se deu, em grande medida, pela valorização, no meio intelectual francês, do arcabouço cultural que carregavam os

³⁹ PORTINARI, Candido. **Carta à Rosalita Mendes de Almeida**. 12 de julho de 1930. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#!/acervo/documento/9480/detalhes>> acesso em 13/10/2018.

artistas estrangeiros lá reunidos, sendo que “Tarsila do Amaral é quem talvez melhor explicita essa transformação súbita de linguagem, temática e consciência.”⁴⁰

Não por acaso, Tarsila é vista como a primeira a conseguir conciliar os elementos da visualidade nacional com os preceitos modernos das vanguardas internacionais. Aracy Amaral afirma que “Coube a Tarsila a fusão inventiva e singular da nova informação estética, com a absorção das lições do Cubismo, com a magia da “atmosfera” brasileira, presente em seu trabalho em seu período máximo (1924-1930).”⁴¹

O período máximo a que se refere Aracy Amaral coincide com as fases Pau Brasil e Antropofágica, cujas ideias foram amplamente difundidas, especialmente, por meio do *Manifesto Antropófago* escrito por Oswald de Andrade, a partir dos elementos visuais da tela *Abaporu*, de 1928.

Oswald sintetiza em palavras tudo aquilo que já estava posto na obra pictórica de sua esposa. O *Manifesto Antropófago*, como entendido por Carlos Zilio, “Funciona como um projeto de assimilação crítica - devoração cultural - do saber europeu, para que, reelaborado, torne-se uma expressão brasileira pronta para exportação”⁴².

As ideias propagadas pelo *Manifesto* foram imediatamente absorvidas pelos intelectuais já dispostos a essas novas ideias. Nesse contexto, surgiu em 1930, no meio jornalístico do Rio de Janeiro, uma associação nacionalista denominada Grupo do Bodoque, que tinha como princípio básico a congregação da classe num convívio de mútua solidariedade em torno de ideias fundamentalmente brasileiras.⁴³ Os membros do grupo, integrado por Auler se autoafirmavam antropófagos.

A agremiação usava tacapes e outros utensílios de grupos indígenas brasileiros como marcas de uma nacionalidade autóctone. Diziam “devorar” seus associados num sentido de celebrar ou enaltecer suas personalidades, acepção similar à descrita por Zilio no trecho

⁴⁰ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação. In: **Perspective**, 2, 2013. Disponível em: <https://journals.openedition.org/perspective/5539>> acesso em 18/8/2018.

⁴¹ AMARAL, Aracy. Artes plásticas na Semana de 22: subsídios para uma história da renovação das artes no Brasil. 3ª edição. São Paulo: ed. São Paulo, 1970, p.34.

⁴² ZILIO, Carlos. **A Querela do Brasil**: a questão da identidade da arte brasileira. 2ª edição. Rio de Janeiro: Relume-Duramá, 1997, p. 67.

⁴³ A festa de ontem na taba do Grupo do Bodoque... **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 2/9/1931. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093718_01/6842> acesso em 13/10/2018.

citado acima. A exacerbada promoção das características nacionais por parte do grupo pode ser interpretada como uma característica ufanista.

De certa maneira, o pensamento sobre o Movimento Modernista brasileiro está muito centrado na figura dos artistas e literatos. Entretanto, as ideias modernistas se espalharam para diversas searas, como denota a existência do Grupo do Bodoque.

As viagens ao exterior não foram exclusividade dos artistas da primeira geração, outros agentes do cenário artístico e intelectual também tiveram suas trajetórias marcadas por períodos de estudo e mergulho nas culturas de outros países. Alguns críticos de arte brasileiros contemporâneos a Auler também tiveram essa experiência, como Sérgio Milliet, que morou na Suíça e na França.⁴⁴

De acordo com informações da família de Auler, ele também teria passado uma temporada na Europa para estudar, tendo visitado Portugal, Espanha, França, Alemanha, Itália, Suíça, Polônia e outros países do Velho Continente.

Algumas características de sua crítica de arte, que serão objeto de análise do próximo capítulo, indicam uma proximidade com o pensamento da *École du Louvre*, para onde enviamos uma carta com pedido de informações. Contudo, até o presente momento, não obtivemos resposta.

Entendemos ser de suma importância, para melhor entendimento da formação intelectual de Auler, reconstituir os passos de sua estada na Europa.

A busca pela expressão de uma brasilidade autêntica também foi um ideal presente no cenário musical brasileiro daquele período. Esse é um dado importante, pois a crítica de arte de Hugo Auler está permeada de analogias entre pintura, literatura e música.



Imagem 5: Notícia do jornal Diário de Notícias: A festa de ontem na taba do Grupo do Bodoque...

⁴⁴ GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Sérgio Milliet: crítico de arte.** São Paulo: EDUSP/Perspectiva, 1992.

A obra de Heitor Villa-Lobos, considerado por muitos como o maior expoente de nossa música moderna, é citada com certa frequência e comparada à produção artística de Rubem Valentim, porque, para Auler, ambos seriam responsáveis pela universalização de linguagens artísticas brasileiras verdadeiramente autóctones.

A ligação de Auler com o refinamento da música nacional, no contexto do Modernismo, pode ser vista em sua participação na comissão avaliadora do concurso de marchinhas e sambas do programa oficial de festejos carnavalescos de 1932.

Auler participou como representante do Comitê de Chronistas Mundanos, grupo integrado também pelo jornalista Roberto Marinho, herdeiro das organizações Globo. A banca estava assim constituída: Octavio Guinle, presidente da Comissão Executiva do Carnaval; Olga Prager, cantora e violonista; J. Octaviano, compositor e pianista; Herbert Moses, presidente da Associação Brasileira de Imprensa; Romeu Arêde, do Centro de Chronistas Carnavalescos; Edgar Chagas Doria, do Touring Club do Brasil. Dessa comissão participava também um interventor nomeado pelo governo ditatorial de Getúlio Vargas.⁴⁵

Durante a Era Vargas, as celebrações do carnaval foram institucionalizadas. Os concursos de marchas, fantasias e desfiles faziam parte do programa oficial de festejos carnavalescos, a fim de normatizar as atividades ligadas à festa. Se, por um lado, o governo pretendia reprimir as manifestações populares das camadas mais pobres, por outro, havia também o incentivo governamental para o desenvolvimento do samba e outras expressões de brasilidade.

A presença de poetas, compositores e musicistas, além de jornalistas especializados em música, revela a preocupação daquele governo em estabelecer critérios que facilitassem aceitação do samba por parte da burguesia. O papel do interventor era censurar conteúdos considerados impróprios pelo regime, notadamente, os políticos.

De acordo com a pesquisadora Cláudia Matos, ao longo da década de 1930, o estilo lírico-amoroso ganha relevância na produção de muitos sambas, sendo que seria possível:

Distinguir nesse discurso um certo mecanismo de projeção, em que a Mulher e o Amor assumem uma relevância e um poderio, uma capacidade de

⁴⁵ As grandes festas em honra de Momo, em 1932. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 5/2/1932. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093718_01/8826> acesso em 16/7/2021.

opressão e determinação exercida pelos poderes econômicos e políticos. De qualquer maneira, o mundo do sambista aí se revela invadido, regido por leis que não são especificamente as suas próprias, mas alheias e superiores (...).⁴⁶

O amor romântico e o enaltecimento da figura feminina também eram a tônica dominante das poesias de Auler:

*A Hora Sacrilega*⁴⁷

A noite mystica
apagou
as lampadas doentes dos crepusculos...
e com os seus dedos longos de luar
ergueu ao céu cheio de estrellas
a hostia eucharistica
da lua...

O céu vestiu-se de melancolia...

E a flôr da Vida
se despetalou
sobre os meus hombros nús,
porque semeaste os céos, Silenciosa,
com o sangue do luar.
Tu,
toda núa,
na ingenua alegria
de quem nunca provou
o vinho amargo da Sabedoria...

No longo adeus
da despedida
eu caí de joelhos,
tomando-te entre as mãos, oh meu amor,
porque esmagando a uva da tua bôca
nos meus labios famintos de beleza,
provei a fruta esmigalhada
da miseria inedita da Vida...

Em junho de 1932, Auler promoveu o lançamento de seu livro de poesias *A Dansa Heraldica dos Rythmos*, durante festa



Imagem 6: Recorte de jornal com fotografia “o poeta Hugo Auler”

⁴⁶ MATOS, Cláudia. **Acertei no Milhar:** malandragem e samba no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 47.

⁴⁷ AULER, Hugo. *A Hora Sagrilega*. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 16/11/1930. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093718_01/2491> acesso em 14/7/2021.

promovida em sua homenagem pelo Núcleo Bernardelli⁴⁸. O evento marcou o encerramento da primeira exposição coletiva dos artistas dissidentes da Escola Nacional de Belas Artes⁴⁹ e contou com a presença da classe artística carioca. Diversos jornais noticiaram a festa e a repercussão da mesma estaria ligada à imagem de Auler nos anos seguintes. O evento contou, inclusive, com a presença da primeira dama, Darcy Vargas, convidada pelos artistas do Núcleo Bernardelli.⁵⁰



Imagem 7: Recorte de jornal com notícia sobre lançamento de livro de Auler em festa promovida pelo Núcleo Bernardelli, em 1932.

⁴⁸ O Núcleo Bernardelli foi fundado em 1931 por um grupo de pintores que fazia oposição ao modelo de ensino da Escola Nacional de Belas Artes - Enba. O grupo tinha como metas a liberdade de pesquisa, o aprimoramento das técnicas modernas, além de lutar pelo acesso dos artistas modernistas ao Salão Nacional de Belas Artes para concorrer aos prêmios de viagens ao exterior. O nome do grupo é uma homenagem aos professores Rodolfo e Henrique Bernardelli, que montaram um curso paralelo ao da Enba. O grupo era formado pelos pintores: Ado Malagoli, Bráulio Poiava, Bustamante Sá, Bruno Lechowski, Sigaud, Camargo Freire, Joaquim Tenreiro, Quirino Campofiorito, Rescála, José Gomez Correia, José Pancetti, Milton Dacosta, Manoel Santiago, Yoshiya Takakoka e Tamaki.

⁴⁹ Inaugurou-se o 1º Salão do Nucleo Bernardelli. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 12/6/1932. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_05/23884> acesso em 16/7/2021.

⁵⁰ Uma festa de poesia e elegancia. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 10/6/1932. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_05/24091> acesso em 16/7/2021.

Em que pese não ter sido possível identificar apropriadamente as relações de amizade de Hugo Auler com artistas do período, devido à falta de relatos e de correspondências, a promoção da festa para o lançamento de seu livro por parte do Núcleo Bernardelli é um indício de que tinha boa convivência com eles. Outro indício é o texto escrito por Quirino Campofiorito, que será explorado oportunamente.

Ressaltem-se, também, as características vanguardistas do grupo de artistas do Núcleo Bernardelli, que buscavam estabelecer novos paradigmas para a Arte brasileira, a partir de ideias modernas para, assim, romper com o passado colonial que ainda era imperativo tanto na Escola Nacional de Belas Artes - Enba, quanto nos salões e eventos nacionais, ainda muito voltados aos padrões europeus. O alinhamento de Auler ao pensamento do Núcleo Bernardelli já sugeria desde essa época a visão do futuro crítico sobre as artes visuais.

Indubitavelmente, 1932 foi um ano decisivo para o jovem Auler, então com vinte e quatro anos de idade, não apenas em razão dos fatos já apresentados, mas em especial pela guinada que ocorreu em vida a partir da segunda metade daquele ano que, diga-se de passagem, coincidiu com o nascimento de suas filhas Maria de Lourdes e Maria Luiza, frutos de seu primeiro casamento, com a Senhora Maria Rodrigues.

1.2 - Um personagem complexo

Em julho de 1932, Auler foi nomeado terceiro suplente de delegado do 11º Distrito Policial da capital. Diante das responsabilidades do novo cargo, as notícias envolvendo sua participação em atividades culturais e intelectuais passaram a diminuir gradativamente, tornando-se mais comuns as relacionadas ao desempenho do ofício policial. A partir desse período, também não se encontram novas matérias jornalísticas assinadas por ele no *Diário de Notícias*.

Graduado em direito desde 1930, já havia desempenhado funções relacionadas a essa área de formação. Era comum, por exemplo, ver anúncios oferecendo seus préstimos como advogado, nas páginas dos jornais. Entretanto, o trabalho na advocacia não obstava o convívio social, como aconteceu com o cargo de delegado.

A adequação de sua conduta aos rígidos padrões exigidos pela corporação não parece ter sido um processo simples. Em 1934, quando a força policial do então Distrito Federal se encontrava sob a responsabilidade de Filinto Müller, Auler foi repreendido severamente pelo chefe da polícia “por ter se portado de maneira inconveniente durante o Carnaval, quer no curso, quer no Restaurante Assírio, abandonando o 9º D.P. que naqueles dias tem movimento desusado, tornando-se indispensável a presença do delegado em seu posto.”⁵¹

É provável que tenha sido a partir dessa situação que Auler abandonou, mesmo que temporariamente, as atividades jornalísticas e culturais, em especial aquelas relacionadas com as festas de carnaval.

Afora esse deslize, Auler foi se tornando um delegado de prestígio, galgando progressivamente novas posições até que, em 1938, foi nomeado delegado titular do Cartório da Delegacia Especial de Segurança Política e Social - DESPS, naquela época comandada pelo capitão Batista Teixeira, cargo que anteriormente foi exercido pelo próprio Filinto Müller.⁵²

A DESPS, ou Polícia Política, como ficou conhecida posteriormente, foi criada em 1933, com objetivo de fazer serviço de inteligência e de repressão contra comportamentos políticos divergentes do regime de Vargas, notadamente os considerados comunistas, e era diretamente subordinada à Chefia de Polícia do Distrito Federal, ou seja, a Müller.

⁵¹ Na Polícia Central: duas portarias de censura do Chefe de Polícia. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 25/2/1934. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_05/41055> acesso em 16/7/2021.

⁵² Filinto Müller (1900 - 1973) militar e político brasileiro. Participou ativamente do movimento tenentista, lutando na Revolução Paulista de 1924 e, após o desfecho da mesma, marchou para o sul liderando tropas como capitão de artilharia. Entretanto, após a derrota em Catanduvas, exilou-se na Argentina, não aderindo à Coluna Costa-Prestes. Os motivos que o levaram ao exílio são alvo de grande controvérsia. Alguns pesquisadores afirmam que ele havia se insurgido contra Luís Carlos Prestes, por meio de carta em que exigia a deserção de seus sargentos. Outra hipótese é a de que teria subtraído cem contos de réis pertencentes aos revolucionários. O fato é que ele foi formalmente expulso das forças revolucionárias, por meio de boletim assinado pelo general Miguel Costa, em abril de 1925. Retornou ao Brasil em 1927 e participou do movimento de oposição à política do café-com-leite. Em 1930, após envolvimento discreto no golpe político e militar que levou Getúlio Vargas ao poder, ocupou alguns cargos no governo. Posteriormente, em 1932, foi nomeado chefe da polícia do Distrito Federal em razão de sua atuação na repressão à Revolução Constitucionalista paulista. Ficou conhecido por ter dado a ordem para deportação da judia alemã Olga Benário, militante comunista e esposa de Prestes, a qual foi entregue ao regime nazista alemão e executada em um campo de concentração, em 1942. A partir do final dos anos 1940, passou a disputar cargos eletivos pela PSD, partido que ajudou a fundar. ROSE, R.S. **O Homem Mais Perigoso do País**: biografia de Filinto Müller. Tradução de Renato Rezende. Revisão técnica de Fábio Koifman. 1ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017. (versão digital)

A partir da instauração do Estado Novo, em 1937, a criminalização de toda e qualquer dissidência política foi ampliada, passando a abarcar, além dos comunistas, “os integralistas e os ‘estrangeiros nocivos’, considerados difusores de ‘ideologias exóticas’.”⁵³

Como delegado da DESPS, Auler ganhou destaque na mídia que estava comprometida com a propagação das ideias anticomunistas além, obviamente, de estar sob permanente vigilância e censura por parte do regime. Em outubro de 1939, o *Jornal do Brasil* noticiou o lançamento do livro *O Aprismo Contra a Segurança Nacional*:

Depois que severas e necessarias medidas de repressão foram tomadas contra o comunismo e seus agentes, que vinham, por todos os meio e modos, procurando aniquilar a tranquilidade do povo brasileiro, surgiu, no país, o representante de um partido denominado Aprista, que, á primeira vista, nenhuma anormalidade apresentava.

Atividades subversivas posteriores levaram no entanto, as autoridades policiais a desenvolver investigações em torno dessa agremiação, chegando-se, então á conclusão de que a unica finalidade do Partido Aprista era impôr ás nações pan-americanas a instituição de uma organização social estatuida nos moldes da doutrina marxista.

E é o relatorio das atividades do representante desse partido no Brasil, feito pelo Delegado Hugo Auler, que a Polícia do Distrito Federal fez publicar para conhecimento de toda a gente. Completam-no a denuncia oferecida ao Tribunal de Segurança e a sentença condenatorio do referido representante, pelo juiz Raul Machado.⁵⁴

O trecho acima trata da divulgação do lançamento do livro, numa coluna social, e resume, precisamente, o tipo de investigação que era desenvolvida na delegacia em que Auler atuava. O livro foi o segundo título lançado por ele, sete anos após a publicação de seu compilado de poemas.

No mesmo ano, uma operação que resultou na prisão de cerca de cem pessoas supostamente ligadas a um plano para libertação de Luís Carlos Prestes repercutiu na mídia.

De teor altamente sensacionalista, a matéria que saiu no *Jornal do Brasil* se referia aos integrantes das “celulas comunistas” como “extremistas” que em breve iniciariam uma “trama sinistra” elaborada na “sombra para implantação de seu crêdo destruidor”. Os acusados foram autuados e “depois de tudo completamente apurado, o delegado especial,

⁵³ Polícia Política. In: Anos de Incerteza (1930 - 1937), A Era Vargas: dos anos 20 a 1945, **Navegando na História**. São Paulo: CPDOC/FGV, 1997. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos30-37/RadicalizacaoPolitica/PoliciaPolitica>> acesso em 20/7/2021.

⁵⁴ Livros Novos. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 4/10/1939. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/030015_05/96346> acesso em 16/7/2021.

Capitão Batista Teixeira, encaminhou o caso a cartório, onde foi instaurado o competente processo, sob a presidência do delegado Hugo Auler.”⁵⁵

Prestes havia sido preso em março de 1936, juntamente com sua esposa, Olga Benário, após longo período de clandestinidade. Em setembro daquele ano, mesmo estando em estágio avançado de gravidez, Olga foi entregue ao governo nazista alemão e deportada para um campo de concentração, onde morreu em abril de 1942.

A filha do casal, Anita, nasceu na prisão alemã e somente pôde vir para o Brasil após intensa campanha promovida pela avó paterna - Maria Leocádia Felizardo Prestes - que foi encarregada de trazer a criança.

Prestes foi mantido em total incomunicabilidade até julho de 1937, sendo processado pelo levante comunista de 1935 e também como desertor do Exército. Em julgamento ocorrido em maio de 1937, foi condenado a dezesseis anos e oito meses de prisão.⁵⁶

Em abril de 1940, os jornais passaram a noticiar o assassinato de Elsa Cupelo Coloni, conhecida como Elsa Fernandes, companheira de Antônio Maciel Bonfim, dirigente do Partido Comunista. Desaparecida desde 1935, seu corpo foi encontrado nesse período, e provocou intensa comoção social. Prestes seria julgado também por esse crime.

A cobertura do caso é outro exemplo de como a mídia atuava numa intensa campanha de criminalização do comunismo. A notícia publicada em 18 de abril pelo *Jornal do Brasil* tinha como manchete: “O barbaro trucidamento de Elza Fernandes, jovem amante do ex-secretario do Partido Comunista - O Tribunal Vermelho condenára-a á morte por ordem de Luíz Carlos Prestes”⁵⁷.

⁵⁵ Como foram desarticuladas as celulas comunistas. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 10/12/1939. Na Polícia e nas Ruas. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_05/97775> acesso em 16/7/2021.

⁵⁶ PRESTES, Luis Carlos. In: **Atlas Histórico do Brasil**. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 2016. Disponível em: <https://atlas.fgv.br/verbetes/luis-carlos-prestes>> acesso em 20/7/2021. Verbetes do Dicionário histórico-biográfico.

⁵⁷ O barbaro trucidamento de Elza Fernandes, jovem amante do ex-secretario do Partido Comunista. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 18/4/1940. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_06/2202> acesso em 16/7/2021.

Auler foi a autoridade policial responsável por conduzir os procedimentos para a exumação do corpo, conforme relata a notícia que ocupou meia página do jornal e explorou diversos detalhes, sempre com uso de fortes adjetivos para reforçar o terror da situação.

Ainda sobre o mesmo caso, foi divulgado, poucos dias depois, o depoimento de Luís Cupelo Caloni, irmão da vítima, que dizia estar “Renegando seu passado revolucionário e encerrando suas atividades comunistas”⁵⁸, razão pela qual solicitava permissão para escrever uma carta destinada ao secretário nacional do partido, que era seu próprio cunhado, viúvo de sua irmã, a fim de pedir sua desfiliação.

Em decorrência das apurações desse crime:

“O delegado Dr. Hugo Auler oficiou ao Procurador Geral do Distrito, solicitando o desarquivamento do processo instaurado em 1936, por ocasião da prisão de Prestes e seus cúmplices, para apurar o desaparecimento de Elsa Fernandes, companheira de Bonfim, então secretário do Partido Comunista e cuja prisão fôra também efetuada.

O referido inquerito, em que nada ficou apurado de positivo, apesar das inúmeras diligências então procedidas, teve agora prosseguimento e concluso, será remetido ao Tribunal de Segurança Nacional por se tratar de crime político.⁵⁹”

Ao receber o relatório de conclusão do inquérito policial sobre o caso de Elsa Fernandes, o juiz competente pelo julgamento, Pereira Braga, expediu ofício endereçando um elogio formal a Auler. O delegado especial, capitão Batista Teixeira, mandou publicar a comunicação no jornal, na qual se lê ao final: “Queira V. S. aceitar, portanto, os meus cumprimentos pelo alto valor do seu trabalho que, sem favor, qualifico como um dos mais perfeitos que têm vindo a este Tribunal.”⁶⁰

Em novembro de 1940, o juiz Pereira Braga condenou Luís Carlos Prestes a trinta anos de prisão pela participação como mandante na morte de Elsa Fernandes.⁶¹

⁵⁸ O Trucidamento de Elza Fernandes. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 20/4/1940. Na Polícia e nas Ruas. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/030015_06/2243> acesso em 16/7/2021.

⁵⁹ O Carrasco Vermelho: serao julgados pelo Tribunal de Segurança. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 28/4/1940. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_06/2411> acesso em 20/7/2021.

⁶⁰ O Carrasco Vermelho: o juiz Pereira Braga, do Tribunal de Segurança, elogia o delegado Hugo Auler. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 28/4/1940. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_06/2411> acesso em 20/7/2021.

⁶¹ Em 1945, Getúlio Vargas concedeu anistia a Prestes, em troca de apoio político.

Prestes e outros militantes políticos tanto do Partido Comunista quanto da Aliança Nacional Libertadora – ANL, que foram presos pela Polícia Política, relataram episódios de tortura e abuso de autoridade, muito centrados na figura de Filinto Müller, a quem está associada a imagem dos excessos praticados por parte do governo de Getúlio Vargas.

Assim como Auler, Müller era descendente de alemães. Foi abertamente admirador do regime nazista tendo, inclusive, viajado à Alemanha em 1937 para se reunir com o chefe da Gestapo, Heinrich Himmler, levando policiais brasileiros sob seu comando, em busca de receber treinamento para repressão dos comunistas e de fechar acordo de cooperação entre os países nessa área de atuação.⁶²

Auler nutria admiração por Müller, ao menos é o que transpareceu na homenagem que a corporação policial prestou por ocasião das celebrações do Ano Novo, na virada de 1939 para 1940. No gabinete do chefe da polícia, “O delegado Hugo Auler usou da palavra interpretando junto ao Capitão Filinto Müller os sentimentos de todos os funcionários da Polícia, que se orgulhavam de seu chefe e viam nele, além de tudo, um amigo de todos os momentos.”⁶³ Muitos anos depois, as vidas dos dois iriam se cruzar novamente, já em Brasília, Müller exercendo o cargo de senador e Auler o de presidente do TJDF.⁶⁴

O nome de Auler não aparece ligado ao de Filinto Müller em nenhuma das biografias de Müller que foram consultadas. Tampouco consta nas narrativas a respeito do julgamento de Luís Carlos Prestes quanto à acusação pela morte de Elsa Fernandes. Em ambos os casos, somente foi possível relacionar Auler aos personagens e às situações em consultas a fontes primárias.

Ainda em 1940, Auler lançou seu terceiro livro, *Polícia Judiciária*. A publicação tratava de um relato sobre o exercício da função de delegado, a partir do estudo das situações e casos vivenciados, à luz de autores do Direito.

⁶² MÜLLER, Filinto. In: Anos de Incerteza (1930 - 1937), A Era Vargas: dos anos 20 a 1945, **Navegando na História**. São Paulo: CPDOC/FGV, 1997. Disponível em: https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/filinto_muller> acesso em 21/7/2021. Verbete biográfico.

⁶³ Na Chefatura de Polícia. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 31/12/1939. Na Polícia e nas Ruas. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/030015_05/98205> acesso em 21/7/2021.

⁶⁴ De governador a operário, quase 1500 pessoas foram cumprimentar o Presidente. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 1/2/1961. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/14893> acesso em 23/7/2021.

O prefácio da edição foi escrito pelo ministro Bento Faria, então presidente do Supremo Tribunal Federal.⁶⁵ Acreditamos que o livro - a que não conseguimos ter acesso - contenha informações relevantes sobre os bastidores do inquérito policial instaurado contra Prestes, o que o torna alvo de interesse para futuras investigações.

O livro, entretanto, marcaria o fim de sua carreira como delegado de polícia, pois logo após a publicação, mais precisamente em setembro de 1940, Auler foi aprovado em quinto lugar no concurso para juízes substitutos do Tribunal de Justiça do Distrito Federal. Seu substituto na DESPS, Aladio Amaral, reverenciou o antigo delegado-titular, quando de sua investidura no cargo, afirmando o seguinte: “sei das graves responsabilidades que assumo nestas novas funções. O meu antecessor, Dr. Hugo Auler, inteligência moça que a Judicatura, com seus largos horizontes, atraiu, deixou aqui uma tradição de operosidade, talento e cultura.”⁶⁶

Nessa época, o nome de Auler aparecia sempre vinculado às palavras cultura, inteligência, *gentleman*, fino trato, entre outros elogios, como pode ser visto no trecho:

“Classificado num dos primeiros lugares o delegado Hugo Auler. No concurso que acaba de encerrar-se para o preenchimento de sete vagas de juízes substitutos da Justiça local, concurso a que concorreram 30 candidatos, alguns brilhantes cultores do direito, o Delegado Hugo Auler, da Polícia desta Capital, obteve um dos primeiros lugares, depois de esplendidas provas.

O Dr. Hugo Auler vem chefiando, desde 1938, o cartório da Delegacia Especial de Segurança Política e Social, sob a orientação do capitão Batista Teixeira, dando seguidas demonstrações de capacidade de trabalho e plena compreensão de seus deveres, desfrutando por isso de ótimo conceito entre seus colegas.

O futuro magistrado, pela sua lhanza de trato, goza ainda de um largo círculo de amizades, sendo muitas as manifestações de apreço e simpatia que vem recebendo, com os cumprimentos calorosos de seus chefes e colegas de classe na Polícia desta Capital, que não escondem sua satisfação pela esplendida vitória do antigo companheiro.⁶⁷”

⁶⁵ Polícia Judiciária. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 3/7/1940. Na Polícia e nas Ruas. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_06/3757> acesso em 16/7/2021.

⁶⁶ O novo delegado do Cartório da DESPS. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 26/11/1940. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_06/6603> acesso em 16/7/2021.

⁶⁷ O Concurso para Juizes Substitutos: classificado num dos primeiros lugares o delegador Hugo Auler. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 7/9/1940. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_06/5058> acesso em 16/7/2021.

Do mesmo modo como aconteceu com o cargo de delegado, no exercício da magistratura sua ascensão na carreira também foi meteórica. Porém, diferentemente da atribuição anterior, o trabalho de juiz não o vinculou a episódios controversos.

Apenas quatro anos após a sua primeira investidura, foi promovido a juiz titular da 3ª Vara Cível da Justiça. O jornal *Diário da Noite*, em sua edição de 16 de junho de 1944, noticia a repercussão da promoção de Hugo Auler nos meios forenses e intelectuais, dizendo:

“Como inteligência inclinada ao culto do espírito, igualmente soube destacar-se, não somente através de atuação brilhante e diária em nossa imprensa, da qual em breve se afastava como profissional, mas sobretudo através de seu livro “A Dansa Heraldica dos Rythmos”, cujo lançamento marcou, em nossos meios de arte e de literatura verdadeiro acontecimento. Hugo Auler foi então apresentado ao mundo e à crítica literária pelo sr. Ademar Tavares⁶⁸, que o consagrou como das mais ricas e originais expressões de sensibilidade brasileira.⁶⁹ “

Destacam-se nesse período: sua participação como juiz eleitoral nas eleições estaduais de 1947⁷⁰, segundo sufrágio democrático após o fim da Era Vargas, e sua participação na comissão para reforma do Código Civil, em 1948⁷¹. Em 1956, Auler foi promovido a desembargador do Tribunal de Justiça do Distrito Federal.

As poucas ocorrências vinculadas a seu nome nas páginas dos jornais cariocas de julho de 1940 a abril de 1960 demonstram que Auler foi um magistrado discreto. Até mudar-se para Brasília, quando passou a escrever críticas de arte para o jornal *Correio Braziliense*, não retomou o ofício de jornalista.

Neste título, mostramos a complexidade do personagem, por meio de fatos que constam em sua biografia, ligados ao período em que foi delegado de polícia e esteve vinculado a nomes e passagens terríveis da História brasileira, do ponto de vista das liberdades democráticas e dos direitos humanos. As evidências de que ele foi uma peça-chave

⁶⁸ Membro da Academia Brasileira de Letras, quinto ocupante da cadeira de nº 11.

⁶⁹ O juiz Hugo Auler na 3ª Vara Cível: a repercussão do ato do governo nos meios forenses e intelectuais. **Diário da Noite**. Rio de Janeiro, 16/6/1944. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/221961_02/22976> acesso em 14/10/2018.

⁷⁰ Os processos julgados na sessão de ontem do Tribunal Regional. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 12/1/1947. Justiça Eleitoral. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_06/44332> acesso em 16/7/2021.

⁷¹ A reforma do Código de Processo Civil. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 20/8/1948. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_06/54900> acesso em 16/7/2021.

na condenação de Luís Carlos Prestes, no caso da acusação do assassinato de Elsa Fernandes, ilustra esta afirmação.

No entanto, verificamos que suas atividades naquele período não o condenaram a se tornar um pária da sociedade culta, pelo contrário. Mesmo tendo sido uma figura central da perseguição à militância comunista durante a vigência do Estado Novo, notórios comunistas permaneceram entre seus fiéis amigos. Quirino Campofiorito, artista, crítico e historiador da arte, um dos integrantes do Núcleo Bernardelli, filiado ao Partido Comunista Brasileiro desde 1938⁷², viria reencontrar Hugo Auler muitos anos depois da festa promovida por aquele grupo para o lançamento do primeiro livro escrito por Auler. Sobre esse reencontro, Quirino escreveu um texto *Galeria de Arte em Brasília*:

“Notável personalidade da magistratura brasileira o desembargador Hugo Auler desde jovem muito se ligou a vida artística. As artes plásticas mereceram sempre seu grande apreço e daí o convívio que teve com os artistas. Intelectual e portanto homem de evoluída sensibilidade, a carreira que havia de situá-lo hoje em elevado pôsto da Judicatura brasileira teve-o sempre irmanado às coisas do espírito.

Os artistas continuaram sempre entre seus amigos mais lembrados e a arte no melhor aprêço de seus sentimentos aos quais uma cultura aprimorada deu proporções singulares. (...)

Durante nossa recente estada em Brasília, tivemos ocasião de rever o amigo que o tempo separou na divergência que os caminhos da vida com as implicações das atividades profissionais impõem. (...)”⁷³ “

Algumas afirmações de Quirino reforçam a nossa concepção sobre Auler como um personagem de grande complexidade. Ao dizer que ele foi um “homem de evoluída sensibilidade” cujo exercício da carreira que o levou à magistratura “teve-o sempre irmanado às coisas do espírito” entendemos que Quirino percebia a figura de Auler de forma muito semelhante à maneira como os jornais se dirigiam a ele: um homem culto e de fino trato. Dificilmente Quirino teria feito tais afirmações ingenuamente, em especial se levarmos em consideração o número razoável de militantes de seu partido que chegaram a ser presos e investigados por Auler.

⁷² QUIRINO Campofiorito. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa146/quirino-campofiorito>. Acesso em: 22 de julho de 2021. Verbete da Enciclopédia.

⁷³ CAMPOFIORITO. Op. cit.

Contudo, as palavras de Quirino não distanciam definitivamente Auler daquela realidade, o que pode ser notado pelo trecho: “o amigo que o tempo separou na divergência que os caminhos da vida com as implicações das atividades profissionais impõem”.

Não é possível acreditar que, acaso recaíssem sobre Auler as mesmas acusações que são feitas a Filinto Müller, Quirino continuasse a chamar o crítico de arte de amigo. Tanto o passado de Auler vinculado às ações anticomunistas quanto a relação de amizade entre ele e Quirino Campofiorito merecem maior aprofundamento, o que só seria possível a partir da coleta de novas fontes de informações.

Posteriormente, Hugo Auler retribuiu a gentileza de Quirino, publicando na coluna Atelier, de 22 de março de 1974, um texto intitulado *Homenagem a Quirino Campofiorito*⁷⁴, no qual fez um apanhado de toda a trajetória do artista. No acervo artístico do Tribunal de Justiça do Distrito Federal e dos Territórios - TJDFT de Brasília, cujas obras foram adquiridas por Auler, há uma pintura de Quirino datada de 1935, época em que ainda participava do Núcleo Bernardelli.

Quirino foi um profundo estudioso de Arte e, por isso, obteve maior destaque como historiador e crítico do que por sua produção como artista. É ele o autor de um dos primeiros livros escritos sobre Arte brasileira, a *História da Pintura no Brasil no Século XIX*.

Ademais, esteve junto a Mário Pedrosa encabeçando a querela figuração *versus* abstração, na qual saiu em defesa da figuração. A respeito do trabalho de Quirino como crítico de arte é possível encontrar algumas pesquisas acadêmicas⁷⁵, diferentemente de seu amigo Hugo Auler, nome que somente agora passou a ser analisado.

⁷⁴ AULER, Hugo. Homenagem a Quirino Campofiorito. **Correio Braziliense**. Brasília, 22/3/1974. Atelier. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/028274_02/44640> acesso em 22/12/2018.

⁷⁵ CAMPOS, Beatriz. **Quirino Campofiorito e Mário Pedrosa: entre a figuração e a abstração. A crítica de arte e o surgimento da arte abstrata no Brasil (1940 a 1960)**. 2013. 230 p. Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História, 2013.

1.3 - Brasília, o recomeço

“Deste Planalto Central, desta solidão que em breve se transformará em cérebro das altas decisões nacionais, lanço os olhos mais uma vez sobre o amanhã do meu país e antevejo esta alvorada com fé inquebrantável e uma confiança sem limites no seu grande destino.” Juscelino Kubitschek

Hugo Auler chegou ao alto posto no Poder Judiciário ao tempo em que o Movimento Modernista se legitimava historicamente. Iniciado nos primeiros anos do Século XX, o processo brasileiro de modernização culminou na construção de uma cidade inteiramente moderna - Brasília - Cidade Nova: Síntese das Artes.

As obras do planejamento urbano de Lúcio Costa e dos prédios projetados por Oscar Niemeyer tiveram início em 1956, mesmo ano em que Auler foi promovido a desembargador. A nova capital, com sua identidade visual singular, nasceu “predestinada a assumir um papel crescente na experiência social brasileira.”⁷⁶

Brasília foi inaugurada em 21 de abril de 1960, feriado de Tiradentes. A data havia sido escolhida muitos anos antes pelos congressistas brasileiros, em homenagem à Inconfidência Mineira, movimento que pregava a necessidade de transferir a capital do País para a região central. Para trabalhar nas obras vieram operários de todo o lugar, especialmente do Nordeste. Após a inauguração, com a transferência da capital, os servidores públicos migraram do antigo Distrito Federal, que foi rebatizado de Guanabara e, posteriormente, de Rio de Janeiro.

A convite do então Presidente da República, Juscelino Kubitschek, Auler se mudou para Brasília, com a incumbência de estruturar o Poder Judiciário.

Tão logo a cidade foi inaugurada, nela se estabeleceu, tornando-se o mais antigo desembargador do Tribunal de Justiça do Distrito Federal e dos Territórios - TJDF e, após a efetiva instalação da Corte de Justiça, seu primeiro Presidente. Brasília representava o novo também para Auler, assim como uma possibilidade de recomeço.

Separado de sua primeira esposa desde o início dos anos 1950, trouxe para Brasília a sua segunda companheira, a Senhora Lydia de Sá, com quem convivia maritalmente

⁷⁶ COCCHIARALE, Fernando. In: MADEIRA, Angélica. **Itinerância dos Artistas**: a construção do campo das artes visuais em Brasília: 1958-2008. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

desde 1957. Naquela época ainda não existia a lei do divórcio no Brasil, pois foi promulgada somente em 1977, o que não lhe permitiu a oficialização de um segundo matrimônio.



Imagem 8: Fotografia de Hugo Auler sendo condecorado pelo ex-presidente Juscelino Kubitschek. (cedida pela família)

Hugo Auler teve uma atuação muito destacada no processo de estruturação da Justiça do Distrito Federal, como presidente do TJDF. Em razão disso, foi reeleito para um segundo mandato, exercendo o cargo por dois biênios consecutivos, de 1960 a 1964. Auler também foi eleito juiz titular do Tribunal Superior Eleitoral - TSE, para o biênio 1960 a 1962

e para a Corregedoria do Tribunal Regional Eleitoral do Distrito Federal - TRE/DF, de 1964 a 1966.

Até se aposentar na magistratura, em janeiro de 1973, foi convocado, em diversas ocasiões, para o Tribunal Federal de Recursos, órgão que foi extinto pela Constituição Federal de 1988, sendo criados os Tribunais Regionais Federais, para os quais migraram as competências, e o Superior Tribunal de Justiça - STJ, que absorveu os ministros da antiga Corte.

O exercício de todos esses cargos lhe rendeu muitas condecorações. Foi agraciado pela Ordem do Mérito Aeronáutico, em outubro de 1960, na mesma ocasião em que o ex-presidente João Goulart; com a Medalha do Pacificador, em março de 1961; com a Medalha do Mérito Santos Dumont, da Aeronáutica, em janeiro de 1962; foi condecorado como Grande-Oficial da Ordem do Mérito Militar, em agosto de 1962 e com a Medalha do Mérito Tamandaré, da Marinha, também em agosto de 1962.

Antes tratado pela mídia como ‘intelectual de fino trato’, passou, nesse novo momento, a ser adjetivado também como ‘amabilíssimo’ e ‘carismático’. Tais características foram reforçadas pelo relato do advogado e colecionador de arte Luiz Bettiol:

(...) ele tinha uma vida social agradável. E era um sujeito de papo agradável. Um sujeito culto. Tinha uma boa formação acadêmica. Era um bom juiz. E habilidoso, porque para você ser presidente de um Tribunal e ser reeleito não é tarefa para qualquer um não. Então, ele fez um bom trabalho aqui em Brasília.⁷⁷

Como se observa, Auler tornou-se uma figura de grande prestígio, inclusive em sua vida pessoal. Era frequentemente mencionado nas colunas sociais, das quais se extrai um fato que demonstra a importância da família Auler nos anos iniciais de Brasília: quando do nascimento do seu terceiro filho, Hugo Auler Júnior, em 1961, recebeu a visita do ex-Presidente Juscelino Kubitschek, acompanhado dos coronéis Milton Prates e Joffre Lellis e do Senador Maurício Lemos, que foram conhecer o recém-nascido.⁷⁸

⁷⁷ Entrevista disponível no Anexo 2 desta dissertação.

⁷⁸ **Correio Braziliense**. Brasília, 9/8/1961. Sociais de Brasília: Katucha. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/028274_01/4817> acesso em 23/7/2021.

Todos esses fatos fizeram parte da camada mais visível da personalidade de Auler. Entretanto, nos bastidores ele desempenhou um esforço invisível aos olhos dos jornais: o de adquirir obras de arte e peças de mobiliário moderno para todos os órgãos em que atuou.

A coleção mais relevante que montou foi para o TJDF, mas também escolheu quadros para o TRE, para o STF e para o Palácio do Buriti, a pedido do ex-governador Hélio Prates. A respeito das aquisições de obras de arte por parte do poder público, afirma Ana Paula Simioni:

A segunda fase (do modernismo), que vai da década de 1940 até o final da década de 1970, pode ser entendida como o momento de institucionalização da crença no valor da arte moderna no Brasil, processo que contou com a chancela dos trabalhos produzidos no interior do sistema universitário, bem como das aquisições oficiais de acervos notórios de artistas modernistas.⁷⁹

Os acervos artísticos do patrimônio de órgãos públicos configuram um aspecto ainda pouco estudado no contexto da criação da cidade que nascia inteiramente sem passado, sem as marcas que a ocupação humana vai deixando pouco a pouco no espaço social. A aspiração da nova capital era a construção de um futuro novo não somente para si, mas para todo o País.

Nesse sentido, uma hipótese a ser analisada futuramente é se as demais coleções públicas de arte de Brasília advieram desse pensamento e se propuseram a constituir uma amostra das artes moderna e contemporânea brasileiras, como é o caso do patrimônio constituído no TJDF sob a orientação de Auler, o que veremos mais detalhadamente adiante.

É bastante provável que o nome de Auler apareça novamente quando da análise de algum outro acervo além dos listados anteriormente, tendo em vista que para Auler era imprescindível que Brasília estivesse rodeada por Arte Moderna em todos os seus espaços, com a justificativa de que:

A iniciativa governamental tem uma finalidade dual: a de reunir grandes obras de arte, enriquecendo o patrimônio artístico nacional, e a de, ao mesmo tempo, incentivar os artistas plásticos que, na ânsia natural de serem contemplados no processo de seleção, procuram atingir a perfeição, desenvolvendo o poder de criação e aperfeiçoando os métodos de execução.⁸⁰

⁷⁹ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação. *Perspective*, 2, 2013. Disponível em: <https://journals.openedition.org/perspective/5539>> acesso em 18/8/2018.

⁸⁰ **Correio Braziliense**. Brasília, 7/9/1969. Atelier. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/028274_01/44604> acesso em 24/7/2021.

Nesse mesmo sentido, a ausência de museus na cidade era por ele considerada uma grave omissão do poder público.⁸¹

O envolvimento de Auler na aquisição de obras de arte foi apenas sua primeira atividade ligada ao campo das artes visuais na cidade. Passado o período inicial de estruturação do Judiciário local, que exigiu grande concentração de esforços de sua parte, ele continuou a trabalhar para impulsionar a vocação cultural de Brasília, por meio da atuação como crítico, ensaísta, historiador e agente cultural.

Em 1967, a partir do início do exercício da coordenação do suplemento *Caderno Cultural* do *Correio Braziliense*, também começou a escrever críticas de arte para o jornal, conforme mapeamento desta pesquisa. Dias antes do lançamento do *Caderno*, o jornal fez a seguinte divulgação:

O CORREIO BRAZILIENSE lançará, em “off-set”, no dia 23 próximo, um “Caderno Cultural”, que circulará todos os sábados.

O novo caderno obedecerá à orientação do Desembargador Hugo Auler e de Olívio Tavares de Araújo. O primeiro, antigo jornalista, militante da imprensa carioca, colecionador de arte, crítico de artes plásticas, intelectual ligado, de longa data aos movimentos culturais e artísticos. Olívio Tavares de Araújo exerce a crítica de arte e música nas páginas do CORREIO BRAZILIENSE, professor, membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte e da Associação Nacional de Escritores.

A supervisão geral foi entregue ao jornalista e escritor José Hélder de Souza e a diagramação ao professor Claus P. Bergner⁸², aos quais já foi confiado o Caderno 2. O último, ex-professor da UnB, detentor de dois prêmios de cartazes do Salão Paulista de Arte Moderna e prêmio de artes gráficas na Feira Internacional do Livro de Leipzig, Alemanha. José Helder de Souza, antigo funcionário da casa, diretor da Associação Nacional de Escritores.⁸³

Em que pese constar na notícia a informação de que Auler já seria crítico de artes plásticas, não foi possível encontrar dados que a corroborem. Em outros textos acadêmicos⁸⁴

⁸¹ AULER, Hugo. Para Brasília a maior coleção de obras de arte. (Especial para PERSPECTIVA). *Correio Braziliense*. Brasília, 31/1/1971. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/028274_02/8482> acesso em 23/7/2021.

⁸² Claus Peter Bergner deu aulas no Instituto Central de Artes - ICA, um dos duzentos e vinte e três professores da Universidade de Brasília - UnB que pediram demissão em resposta à crise deflagrada pela invasão do campus por forças militares da ditadura, em 1965. Bergner retornou ao quadro da UnB em 1968, e foi demitido por justa causa em 1969.

⁸³ Caderno Cultural. *Correio Braziliense*. Brasília, 21/9/1967. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/028274_01/29807> acesso em 23/7/2021.

⁸⁴ Ver: ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia. *As Bienais Nacionais de São Paulo: o caso da pré-bienal 1970. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*. v.7, n.13: mai. 2017. OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de; COELHO, Aguinaldo Caiado de Castro Aquino. *Entre o global e o regional: circulação da arte no Salão da Primavera nos anos de 1970*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 73, p. 194-209, ago. 2019.

seu nome foi vinculado também ao *Jornal de Brasília*, embora tenha sido criado tempos depois, mais precisamente em 1972. Ainda não foi possível acessar eventuais textos escritos por Auler para aquele jornal.⁸⁵

Diante das informações levantadas sobre sua vida no Rio de Janeiro, bem como pela fala de Luiz Bettiol no sentido de que “Aqui (Brasília) é que ele assumiu essa outra função”, acreditamos que Auler não tenha produzido nenhuma crítica de arte antes de sua vinda para a nova capital.

A primeira edição do *Caderno Cultural*, publicada em 23 de setembro de 1967, trazia na capa um ensaio crítico de página inteira, *Marcier: criador de peças de museu*,⁸⁶ assinado por Hugo Auler.

Segundo consta, essa análise sobre a trajetória do artista de origem romena, naturalizado brasileiro é o marco inicial da carreira de Auler como crítico de arte. Acompanhando o texto, havia a imagem de uma pintura da Virgem Maria, provavelmente uma Pietà, temática muito presente na poética de Emeric Marcier, que é reconhecido por seus trabalhos de Arte Sacra em estilo moderno. Não por acaso, há uma pintura bastante semelhante na coleção montada por Auler para o TJDFT, cujo título é *Madona*.

A edição inaugural do suplemento continha poesias, textos sobre o cinema pernambucano e sobre arte aplicada em azulejos. Na última página, foi reproduzida em grande formato uma fotografia de Cydno Silveira e Luiz Marçal, tirada ao lado da icônica escultura de Alfredo Ceschiatti, na Praça dos Três Poderes, em que se vê a cúpula da Câmara dos Deputados margeada pelas faixas do Eixo Monumental.

⁸⁵ Informação a ser confirmada em visita ao arquivo físico do jornal, tendo em vista a inexistência de edições digitalizadas para consulta virtual. O CDOC do Jornal de Brasília teve suas atividades paralisadas em razão das medidas sanitárias de distanciamento social impostas pela pandemia de COVID-19, com previsão de retorno somente após a vacinação completa de seus funcionários.

⁸⁶ AULER, Hugo. Marcier: criador de peças de museu. **Correio Braziliense**. Brasília, 23/9/1967. Caderno Cultural. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/028274_01/29849> acesso em 23/7/2021.

Abaixo da imagem, um texto de E. A. Graeff, *Praça dos Três Poderes: torres e templos (I)*. Ademais, havia na parte inferior um artigo assinado por Cândido Motta Filho⁸⁷, *A pintura posta em questão*.

O interessante conjunto apresentado na última folha do *Caderno* ligava uma clara homenagem a Brasília - constituída pela foto e pelo texto sobre a Praça dos Três Poderes - ao nome de Cândido, um verdadeiro modernista, cofundador do Movimento Verde-Amarelo.

Aquela página foi uma síntese de tudo aquilo que a cidade representava naquele momento. Provavelmente, era essa a imagem de Brasília que estava refletida na mente do coordenador do *Caderno* e é de se esperar que tenha, no mínimo, opinado sobre a montagem da página.

Auler permaneceu como coordenador do *Caderno Cultural* até 1978. Durante esse período, publicou nesse suplemento alguns ensaios críticos e outros de caráter histórico, todos sobre artes visuais.

O emprego da palavra ‘ensaios’ advém do fato de tratar-se de análises longas, bem como por recaírem sobre a produção de artistas já conhecidos no cenário artístico nacional. Os textos normalmente ocupavam uma página inteira do jornal e, por vezes, eram divididos em dois capítulos, divulgados em edições subsequentes.

Dentre os ensaios críticos publicados por Auler no suplemento dedicado à cultura, podem ser destacados, além do já citado sobre Emeric Marcier, dois textos sobre o pintor Elyseu Visconti,⁸⁸ referenciados com destaque na página eletrônica oficial daquele pintor, que é considerado pelo crítico como o artista que estabeleceu o marco inicial de uma arte verdadeiramente brasileira; os dois sobre o pintor de arte fantástica Bernardo Cid,⁸⁹ que, de

⁸⁷ Quarto ocupante da Cadeira 5 da Academia Brasileira de Letras. Dirigiu, com outros escritores, as revistas *Klaxon* e *Política*. Com Guilherme de Almeida, Menotti del Picchia, René Thiollier e Oswald de Andrade, tomou parte na Semana de Arte Moderna, fazendo pelos jornais o estudo crítico do Modernismo. Depois, com Cassiano Ricardo e Menotti del Picchia, promoveu o Movimento Verde-Amarelo, que procurava imprimir novos rumos à literatura brasileira. <https://www.academia.org.br/academicos/candido-motta-filho/biografia>> acesso em: 23/7/2021.

⁸⁸ AULER, Hugo. Elyseu Visconti: Precursor do Modernismo no Brasil (I e II). **Correio Brasiliense**. Brasília, 14/10/1967 e 22/10/1967. *Caderno Cultural*. Disponível em: <https://Elyseuvisconti.com.br/textos/hugo-auler/>> acesso em 24/7/2021.

⁸⁹ Idem. Bernardo Cid (I): a lei da causalidade na transformação da arte pictural. **Correio Brasiliense**. Brasília, 10/2/1968. *Caderno Cultural*. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/028274_01/32051> e Idem. Bernardo Cid (II): uma nova abertura da arte fantástica. **Correio Brasiliense**. Brasília, 17/2/1968. *Caderno Cultural*. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/028274_01/32158> acesso em 24/7/2021.

acordo com Siron Franco,⁹⁰ foi amigo pessoal de Auler; e sobre Vicente do Rêgo Monteiro,⁹¹ D. J. Oliveira,⁹² e Mary Vieira.⁹³

Os trabalhos de Rubem Valentim e Glênio Bianchetti também foram analisados por Auler para o *Caderno Cultural*, conforme consta em índice onomástico divulgado no próprio suplemento⁹⁴, porém não foram localizados pelo buscador da pesquisa virtual. Registramos que no acervo artístico do TJDFT também há pinturas de Cid, Valentim e Bianchetti, o que revela uma prática de opinar criticamente sobre a produção dos artistas cujas obras seriam ou já haviam sido compradas para o Tribunal e o interesse do crítico pelos artistas.

No ano seguinte ao lançamento do *Caderno*, Auler passou a escrever também para a coluna *Atelier*. Mas, antes de explorarmos sua atuação nesse segundo espaço, é necessário fazer uma breve digressão acerca dessa coluna diária sobre artes visuais.

O *Correio Braziliense* passou a ter um espaço diário para falar de Arte a partir de 1965. Inicialmente, esse espaço era chamado *Jornal de Arte* e o crítico responsável era Olívio Tavares de Araújo.⁹⁵

Em janeiro de 1968, a coluna *Jornal de Arte* passou a se chamar *Atelier*, sendo assinada por Henrique Ferreira Filho, sobre quem não se tem informações. Em fevereiro do mesmo ano, Ferreira Filho deixou a coluna, que passou a ser de responsabilidade de um ‘interino’ até que, em maio, Auler assumiu o espaço.

Em meados da década de 1970, o *Correio* passou por uma reformulação visual, momento em que o nome *Atelier* foi trocado para *Artes Visuais*, que Auler assinou até 1979.

⁹⁰ Entrevista disponível no Anexo 2 desta dissertação.

⁹¹ AULER, Hugo. Vicente do Rêgo Monteiro: uma nova dimensão da pintura contemporânea. **Correio Braziliense**. Brasília, 21/1/1972. *Caderno Cultural*. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/028274_02/18771> acesso em 24/7/2021.

⁹² Idem. D. Quixote e Sancho Pança em quadros. **Correio Braziliense**. Brasília, 24/5/1973. *Caderno Cultural*. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/028274_02/32727> acesso em 24/7/2021.

⁹³ Idem. Ato e ação na criação artística de Mary Vieira. **Correio Braziliense**. Brasília, 1/6/1973. *Caderno Cultural*. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/028274_02/32727> acesso em 25/7/2021.

⁹⁴ Índice Onomástico *Caderno Cultural*. **Correio Braziliense**. Brasília, 2/10/1970. *Caderno Cultural*. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/028274_02/5485> acesso em 25/7/2021.

⁹⁵ Olívio Tavares de Araújo provavelmente foi o primeiro crítico de arte efetivamente radicado em Brasília.

Na mesma página em que saíam a *Atelier* e a *Artes Visuais*, a segunda do Caderno 2, costumavam acompanhá-las colunas de crítica literária, musical, de cinema, teatro e televisão, a divulgação de eventos culturais, bem como outra coluna denominada *Esquina de Brasília*, de assuntos diversos.

O cotidiano da *Atelier* pode ser analisado como possuidor de uma dinâmica cíclica que se iniciava com a divulgação dos eventos quer sejam exposições, salões, cursos ou conferências e, na sequência, os comentários críticos produzidos a partir da visita ou participação de Auler neles, oportunidade em que passava a informar o público sobre o período em que ainda ficariam disponíveis para visitação.

O formato da coluna proporcionava a Auler o exercício da crítica de arte elaborada no calor do momento, materializada em textos curtos, que opinavam positiva ou negativamente sobre as produções artísticas local, nacional e até internacional.⁹⁶ Neste ponto temos a principal diferença entre a *Atelier* e o *Caderno Cultural*: a ocorrência de críticas negativas.

O estudo minucioso das informações contidas na coluna proporcionariam um retrato bastante fidedigno do cenário das artes visuais daquele período, capaz de referenciar quais espaços recebiam eventos, os nomes dos artistas radicados na cidade e os dos visitantes, exposições itinerantes e por onde circularam, entre outros dados.

Por vezes, eram publicados na *Atelier* comentários um pouco mais longos, enfeitados pela qualidade artística de algum artista ou mostra, ou ainda, pela absoluta falta desses atributos. O espaço também abrigava textos com reivindicações para estruturação de algum segmento ainda não desenvolvido na cidade, como falta de museus, cursos ou escolas de Arte; espaços mais adequados para exposições; contratação de determinado professor de interesse; adequação quanto aos propósitos constitutivos da cidade; organização de entidades para defesa dos interesses da classe artística.

Ademais, de tempos em tempos, Auler divulgava uma retrospectiva das obras adquiridas por determinados órgãos públicos, de maneira que é possível acompanhar, por meio da coluna, o crescimento de alguns acervos institucionais.

⁹⁶ AULER, Hugo. O Cubismo: uma nova visão? **Correio Braziliense**. Brasília, 9/1/1974. Atelier. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/028274_02/42982> acesso em 30/7/2021.

A *Artes Visuais*, por sua vez, configurava um espaço mais exclusivo para as críticas de arte, que chegavam, às vezes, a ocupar meia página do jornal. Diferentemente da *Atelier*, nela não haviam tantas divulgações de exposições, vez que o jornal passou a ter um local somente para isso, no qual constava toda a programação cultural da cidade.

O recorte proposto esta pesquisa não contemplou uma análise aprofundada dessas colunas diárias de artes visuais. Diante da riqueza de elementos que poderiam ser considerados com o fito de delinear a figura de Hugo Auler como crítico de arte, foi preferível, após a presente síntese biográfica, adensar a análise das características de seu discurso e sua visão sobre a História da Arte, presentes em uma série de textos divulgados no *Caderno Cultural*.

Neste estudo inicial sobre a colaboração de Hugo Auler para a formação do cenário artístico brasiliense, vê-se que ele se revelou um grande articulador em prol da Arte Moderna brasileira, seja por sua produção escrita na imprensa local, seja pelo incentivo a novos artistas que terminaram por se consolidar como nomes de relevância internacional.

A contribuição da crítica de arte como divulgadora da produção artística e formadora de um público instrumentalizado para reconhecer os valores modernos da cidade e das obras de arte nela inseridas era de suma importância no contexto da criação de Brasília, cidade na qual, de acordo com Fernando Cocchiara, além das edificações e estruturas urbanísticas “Era também necessário construir um campo artístico à altura de seu destino, para ocupar um espaço quase vazio, representado pela inexistência de produção cultural no coração político e ideológico do Brasil”⁹⁷.

Extremamente consciente do ideário constitutivo de Brasília, a tônica do homem novo se fará presente como pano de fundo das críticas de Auler. Sempre frisando o caráter moderno de Brasília, dava atenção especial aos elementos formais associados ao movimento. Ao escrever suas críticas, buscava exaltar as qualidades modernas de determinados artistas, bem como, quando necessário, rechaçava os que julgava não as possuir. Como exemplo, é possível destacar a seguinte crítica publicada na coluna *Atelier*, em 13 de janeiro de 1970:

De longa data, desde o momento em que foi confiada à nossa responsabilidade esta rubrica sobre as artes plásticas em geral, as nossas ideias acerca da integração plástica de Brasília, da valorização da criação

⁹⁷ COCCHIARALE. Op. cit., 2013.

artística brasileira na paisagem artificial de nossa cidade e da subordinação a um ato de aprovação de expertos de toda e qualquer aquisição de obras de arte pelos órgãos da pública administração, (...) a nossa tese contrária a aquisição do trabalho do jovem artista francês Alexandre Wakhevitch, denominado “Force noire ou l’odyssée des spasmes”, um título pretensioso para uma obra que não traz qualquer nota nova em matéria de estética escultural, e, principalmente, a respectiva chantadura na área da Torre de Televisão.(...) E é essa ausência de força escultórica que reduz a malsinada obra a um produto de triste mediocridade decorativa em confronto com a monumentalidade da Torre de Televisão. Não se trata, pois, de um objeto estético digno do Eixo Monumental. (...) E aí temos Celso Antônio, cuja obra serviu de ponto de partida para que Le Corbusier traçasse o projeto do Palácio da Cultura, no Rio de Janeiro, o qual ainda possui maquetas em seu atelier; Mary Vieira, que acaba de ser escolhida para representar o Brasil na XXXV Bienal de Veneza; Sérgio Camargo, que é prêmio na Bienal de Paris; a jovem Ana Maria Pacheco, a lembrar a genialidade do Aleijadinho quando, ousadamente, faz saltar do cimento branco formas em pedra-sabão (...), além de Bruno Giorgi, Alfredo Ceschiatti, Maria Martins, Caciporé Torres, Nicolas Vlavianos, Gustavo Ritter e tantos outros mais que honram a escultura nacional. Não esqueçamos a lição do ilustre arquiteto Lúcio Costa, segundo o qual o Eixo Monumental, em toda a sua extensão, constitui a área nobre de nossa “civitas”. E, nessas condições, logo estamos a ver que nela somente poderão ser chantadas obras escultóricas que a enobreçam ainda mais e nunca uma floresta de criações sem a menor expressão estética, posta a serviço de uma fácil promoção de jovens artistas, estrangeiros ou não, que posto revelem talento, por justificável ausência de maturidade artística, ainda estão longe de atingir o plano em que já se encontram consagrados e autênticos artistas plásticos brasileiros, muitos com projeção internacional, os quais não poderão ser atirados no limbo da preterição e da omissão. É uma reivindicação que fazemos em nome da escultura brasileira contemporânea.⁹⁸

No trecho acima, é possível perceber um alinhamento com as ideias defendidas por Mário Pedrosa no texto publicado sob o título *A cidade nova, síntese das artes* pelas quais os artistas que pretendessem tomar parte da obra coletiva, que é Brasília, deveriam apresentar um ideal ético e social “capaz de congregar todas as forças atuantes na cidade” integrado à própria obra.⁹⁹

Tal premissa pode ser encontrada em um grande número de críticas de arte de Auler que, pela proximidade, ou seja, por ter se radicado em Brasília, exercia um papel fiscalizador de sua aplicação quando da emergência de casos concretos. Provocavam esse certo ‘policimento’ questões como a acima detalhada de instalação de obra de arte no espaço

⁹⁸ AULER, Hugo. *Correio Braziliense*. Brasília, 13/1/70. Atelier. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/028274_02/314> acesso em 16/10/2018.

⁹⁹ PEDROSA, Mario. *A cidade nova, síntese das artes*. In AMARAL, Aracy (org.) **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981, p. 361.

urbano, assim como a qualidade de exposições temporárias e a compra de peças para acervos públicos.

Contudo, os dois autores, Auler e Pedrosa, se distanciam de forma contundente quanto a seus posicionamentos na seara política. Pedrosa, como é de amplo conhecimento, foi um incansável militante comunista¹⁰⁰ e um dos fundadores do Partido dos Trabalhadores. Auler, no entanto, nunca declarou de forma taxativa sua posição, tampouco foi filiado a algum partido político. Mas os indícios presentes em passagens da sua vida e da sua produção intelectual pendem para o polo oposto ao de Pedrosa. Por exemplo:

Em verdade, há um destino histórico a determinar a renovação do panorama das artes plásticas no Brasil através dos impactos das revoluções políticas, econômicas e sociais.

Com a Revolução de 24 de outubro de 1930, ao assumir o Ministério da Educação, o saudoso juriconsulto Francisco Campos teve o mérito de levar para a assessoria ministerial a figura magistral de Rodrigo Mello Franco de Andrade, o qual, renovando a arcaica Escola Nacional de Belas Artes conseguiu afinal fosse a corrente estética do academicismo totalmente superada e a civilização européia destituída do pedestal da arte oficial. Daí em diante, o Movimento Modernista iniciado pela Semana de Arte Moderna, realizada entre os dias 11 e 17 de fevereiro de 1922 na capital de São Paulo, teve a possibilidade para quebrar as barreiras que impediam a presença das correntes estéticas de vanguarda na área do poder artístico da nação.

Passadas mais de três décadas, com a Revolução de 31 de março de 1964, a arte brasileira contemporânea passou a ter um prestígio singular, haja vista as metas governamentais dirigidas no sentido da maior comunicação das artes plásticas às massas.

Em consequência, passamos a assistir a preocupação do Palácio do Itamarati e do Palácio do Buriti, do Supremo Tribunal Federal e do Tribunal de Justiça do Distrito Federal pela formação de pinacotecas, adquirindo para os seus acervos obras-primas dos nossos artistas contemporâneos. E, paralelamente, o Ministério das Relações Exteriores, o Ministério da Educação, o Ministério do Exército e o Ministério dos Transportes, além da Fundação Cultural do Distrito Federal, resolveram estimular a criação artística nacional através da promoção de exposições do mais alto teor.¹⁰¹

Convidado a opinar sobre o texto acima, o crítico de arte Jacob Klintowitz limitou-se a dizer que:

Neste período da ditadura militar o número de boatos, informações verdadeiras, informações falsas, intrigas, era imenso. E o medo imperava, pois as consequências eram graves, já que havia a perseguição profissional, cassação do direito de trabalhar, tortura física, pressões de toda ordem. Dessa

¹⁰⁰ ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. **Mario Pedrosa**: itinerário crítico. 2ª edição. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 13.

¹⁰¹ AULER, Hugo. A arte de colecionar em Abelardo Rodrigues. **Correio Braziliense**. Brasília, 30/6/1972. Caderno Cultural. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/028274_02/23767> acesso em 23/3/2019.

maneira, não sabíamos o que era verdade de tantas informações, ameaças reais ou fictícias.¹⁰²

No mesmo sentido, Siron Franco ilustrou as possibilidades aventadas por Klintowitz com a narrativa de fatos de sua própria história de vida:

Brasília é uma cidade muito linda. Morei aí nos anos 60, em 68. Era um ano bravo. Curiosamente eu fui para Brasília para fazer um retrato da avó da dona Yolanda Costa e Silva. Eu estava chegando em casa de manhã, aqui em Goiânia, e vi quatro carros pretos na porta de casa e nessa época eu fazia desenhos pixando a ditadura. (...) E aí cheguei lá em casa, aqueles caras todos de preto, parecendo filme americano. E eu: “Meu Deus o que é isso?” Minha mãe falou: “Meu filho, eles são da presidência da república e a primeira-dama, Dona Yolanda, está aqui no palácio da Esmeralda, aqui em Goiânia”. Era a época do Otávio Lage. Aí eu tinha feito o retrato da Débora, primeira dama de Goiânia, e ela viu o retrato e ficou encantada. Como resultado ela disse: “Quero conhecer esse pintor”. (...) E era uma época muito perigosa. Se você recusasse alguma coisa assim do governo, você ia entrar numa fria. Eu ganhei um prêmio, isso já um pouco mais tarde, em 1971, se não me engano, e o governo de Goiás me deu uma medalha. E aí, na cerimônia, quem estava ao meu lado era o Golbery Couto e Silva. Na época eu falei: “Não vou ter cara para encarar isso”. O Cleber Gouveia, querido amigo, que infelizmente já nos deixou há algum tempo, foi professor aqui na Universidade e foi meu amigo desde os 13 anos de idade, ele me falou: “Olha você tem que ir, porque senão eles vão dar uma geral na gente e você não tem nada.” E eu fui condecorado lá. (...) Eles usavam a gente.¹⁰³

É necessário ressaltar que Auler foi um crítico de arte que atuou somente no período da ditadura militar, de 1967 a 1979, razão porque entendemos pertinente mencionar tais questões, diante da complexidade própria dos períodos antidemocráticos.

Nesse sentido, levantamos alguns fatores para reflexão: em ambos os períodos ditatoriais, Estado Novo e Regime Militar, os jornais encontravam-se sob forte vigilância e censura; Auler manteve relação de amizade com pessoas de todos os espectros políticos; o exercício do cargo de desembargador de Justiça era um empecilho para manifestações de ordem ideológica; por fim, seus textos se esquivam de uma abordagem aprofundada de problemáticas sociais. Mais adiante, veremos como tais questões se manifestam em camadas subjacentes do seu discurso.

Em janeiro de 1973, Auler se aposentou no cargo de desembargador do TJDF, aos 65 anos de idade, passando a dedicar-se, exclusivamente, às atividades no campo das

¹⁰² Klintowitz não chegou a nos conceder entrevista com a justificativa de não saber nada significativo sobre Hugo Auler, em razão da esparsa convivência. O trecho citado fez parte da comunicação estabelecida por correio eletrônico.

¹⁰³ Entrevista disponibilizada no Anexo 2 desta dissertação.

Artes. A partir desse marco temporal, foi mais frequente sua participação como jurado e organizador de salões e bienais, assim como as de fomento e incentivo ao desenvolvimento do cenário artístico da cidade, como a escrita de textos para catálogos de exposições promovidas pela Fundação Cultural de Brasília.

Outra atividade que passou a desenvolver em meados da década de 1970, que vale citar para fecharmos o mapeamento preliminar de sua biografia, foi a realização de entrevistas, rememorando o passado longínquo dos tempos de atuação no *Diário de Notícias*. Porém, daquela vez, entrevistou somente artistas visuais e as entrevistas eram divulgadas no Segundo Caderno do *Correio Braziliense* ou em Anexos às edições.

Citamos como exemplos: a entrevista com Cléber Gouveia, realizada em março de 1974, que foi publicada com o nome *Cleber Gouvêia: O Pintor das Opressões Penetradas*¹⁰⁴; com Carlos Scliar, concedida em setembro de 1975, *A vida e a obra de Carlos Scliar*¹⁰⁵, com foco na biografia do artista; com Ana Maria Pacheco, também realizada no mesmo mês e ano que a de Scliar, *Um escultora brasileira na Inglaterra*¹⁰⁶, de página dupla, sendo uma somente com imagens do trabalho da artista; e a polêmica *... a Arte nos Caminhos da Morte?*¹⁰⁷, realizada no início de 1976, com Cildo Meireles, em que discutiram o processo contemporâneo de transformação da arte, entendido por Auler como manifestações do ‘anartismo’ que procurava levá-la “a destruição total”.

A visão de Auler sobre as características da Arte Contemporânea, evidenciada na entrevista com Cildo Meireles e em textos críticos, bem como outras facetas de seu pensamento, serão abordadas na sequência, por meio do estudo dos textos sobre o acervo e o projeto constitutivo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - MASP.

¹⁰⁴ GOUVEIA, Cleber. Cleber Gouvêia: O Pintor das Opressões Penetradas. [entrevista concedida a] Hugo Auler. **Correio Braziliense**. Brasília, 29/3/1974. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/028274_02/45975 > acesso em 30/07/2021.

¹⁰⁵ SCLIAR, Carlos. A vida e a obra de Carlos Scliar. [entrevista concedida a] Hugo Auler. **Correio Braziliense**. Brasília, 14/9/1975. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/028274_02/65618> acesso em 24/7/2021.

¹⁰⁶ PACHECO, Ana Maria. Uma escultora brasileira na Inglaterra. [entrevista concedida a] Hugo Auler. **Correio Braziliense**. Brasília, 29/9/1975. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/028274_02/66239> acesso em 24/7/2021.

¹⁰⁷ MEIRELES, Cildo. ... a Arte nos Caminhos da Morte? [entrevista concedida a] Hugo Auler. **Correio Braziliense**. Brasília, 28/1/1976. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/028274_02/70526> acesso em 24/7/2021.

CORREIO BRAZILENSE caderno cultural
 20 de abril de 1968

ASSIS CHATEAUBRIAND

O criador de Museus de Arte no Brasil (I)

As reproduções desta página são do Acervo do Museu de Arte Assis Chateaubriand

HUGO AULER

te para prosseguir na sua vasta cruzada pelo desenvolvimento artístico e cultural de nossa civilização.

E é justamente por todas essas razões que a contribuição do homem da República, no domínio da história da arte, constitui um dos mais brilhantes capítulos da rica biografia de Assis Chateaubriand, ao formar os museus de arte em todo o território nacional, realizados a sua mais alta aspiração: a comunicação de massa sem a mutilação da arte e, portanto, sem o cercamento do poder criador dos artistas que passaram a ser fontes de cultura de base nessas instituições; e a constituição de um acervo de obras primas criadas universalmente pelos gênios da pintura e da escultura, as quais, por sua alta qualidade e sua rara expressão, colocam o Brasil no plano de alto nível na civilização contemporânea.

Além, o mérito de Assis Chateaubriand, ao empreender esta obra monumental de classificação de museus de arte é tanto maior quanto menos ignoramos que os fatos da realização de um ideal acadêmico em uma época em que eram seguidas asseis instituições que, através dos séculos, tinham sido marcadas por ciclos de decadência e de espendor.

Em verdade, em tempos imemoriais, a expressão museu significava o Templo das Musas, cuja definição etimológica, posteriormente aos significados consagrados a essa realidade da mitologia greco-romana, é a arte e a religião. Na Antiguidade, teve um relativo excepcional o chamado Museu de Alexandria, fundada por Ptolomeu I, que três séculos antes de Cristo, e no qual existiram uma biblioteca, um santuário e um lugar em que os sábios e os filósofos faziam reuniões para a discussão de assuntos de caráter científico e filosófico.

Na atualidade, porém, não há mais o conceito de museu como um espaço físico onde se conservam obras de arte, mas sim um espaço cultural, onde se realizam atividades educativas e de lazer.

Com efeito, ao dilematismo da personalidade e à plasticidade da situação física de Assis Chateaubriand, cuja vida foi dedicada às grandes causas nacionais, não poderia escapar, ao longo do desenvolvimento artístico e cultural da nacionalidade, haja vista para o seu ideal de importância moralidade de nossa gente, sem distinção de camadas, o interesse espiritual-pedagógico das artes plásticas e pictóricas.

É este ideal Assis Chateaubriand sobre realizar com rara grandeza, ao criar e formar os museus de arte em todo o território nacional, a instruir as novas gerações, dando-lhes um panorama dos ciclos da pintura e da escultura e o curso de um tempo, e de um sentido histórico-reflexivo no projeto exterior do empenhamento do nosso patrimônio artístico e cultural, e com o que revelou mais uma vez a força ídrica que criou um acervo de grandes obras em outros países, onde a força ídrica que iluminou o seu espírito e cujo reflexo a própria morte indaga por quem viver dentro de nós, mantém a bem de perto, em uma das derradeiras manhãs do mês de dezembro do ano passado, no interior da Casa Amarilla, plena dos cânticos de sua pátria e cheia de sol dos trópicos, quando junto estivermos pela última vez e ouvimos de seus lábios a história das lutas que travou para atingir aquele ideal e os projetos que tinha em mente.

de arte recolhidas na Europa e no Egito pelos exércitos de Napoleão.

Posteriormente, no plano artístico, sob o aspecto pictorial e escultural, foram sendo criados vários museus de arte na velha Europa e na América do Norte. Na Itália, os Museus do Vaticano e do Capidoglio, o Palácio Pitti e o Palazzo Vecchio, os museus de pinturas de Masaccio, na Espanha, o Museu do Prado, em Portugal, o Museu de Arte Antiga, de Lisboa, na Inglaterra, o National Gallery, na Rússia, o Museu de Leningrado; na Alemanha, os Museus de Berlim, de Munique e de Dresden; na Dinamarca, o Museu de Copenhagen; na Holanda, os Museus de Amsterdam e de Haia; na Bélgica, os Museus de Braxelas e de Bruges; na Suíça, os Museus de Zurich, de Berna e de Basileia; na Austrália, o Museu de Sídney, na África, o Museu de Estocolmo e de Gotemburgo, na Noruega, o Museu de Cristiania, e nos Estados Unidos da América do Norte, o Metropolitan Museum e o Guggenheim Museum, em Nova York, o Museum Fine Arts, em Boston, e o Museum of Art, em Filadélfia. No Brasil, abrem-se em 1937 no Rio de Janeiro o Museu Nacional de Belas Artes, cujo acervo não tem menor expressão, e os poucos acervos de Bellini, Loto, Magliano, Van Clève, Van Dyck, Sisley, Victor Meirelles, Pedro Américo e Eliseu Viçentini, e, finalmente, Portinari, Cândido, Anna Maria, D. C. Cavalcanti, Eméric, Marcos Paraceti e outros mais que passaram a constituir a galeria de arte dos artistas contemporâneos.

Todavia, após as novas criações de arte que esvaziaram as grandes revoluções estéticas ocorridas no fim do século XIX, a partir do Impressionismo, começaram a surgir os museus de arte moderna, haja vista, por exemplo, o Museu de Modern Art, de Nova York, nos Estados Unidos da América do Norte, o Museu Nacional de Arte Moderna e o "Jeu de Pomme" que passou a constituir um anexo do Museu de Louvre para acolher as obras do Impressionismo em Paris, na França, o Museu de Arte Moderna de São Paulo, e os dois últimos criados na década de Quarenta.

Mas a verdade é que devemos a Assis Chateaubriand, cavaleiro das antigas Cruzadas, revivido no Novocentismo para o desenvolvimento das artes no Brasil, a irrupção dos museus de arte em nosso país, justamente em uma época em que a guerra atual, a exemplo de que ocorreu no fim do século XIX, procurava a procura destruir os museus, e a destruição dessas instituições na descoberta de novas correntes artísticas, na reformulação dos instrumentos de percepção e na criação de obras, formas estéticas de expressão plástica e pictorial.

Na ignorância assumida, não ignorava muito menos Assis Chateaubriand que não é de hoje que os artistas e avanteiros, iluminados pela força de criar novas estéticas, revelam um aparente desajuste pelos museus, demonstrando uma fúria iconoclasta contra essas instituições que chegam a ser reconhecidas de neóclássicas, em relação à arte da época atual, especialmente quando também tiveram os seus monumentos as obras de arte de outros séculos. Trata-se de uma atitude de aparência destinada à criação de uma mentalidade vista como "anticonformista" e "avançada" sentem, naturalmente, a necessidade de serem destruídos os museus, e a necessidade de serem destruídos os museus, e a necessidade de serem destruídos os museus, e a necessidade de serem destruídos os museus.

Por todos esses motivos foi que Assis Chateaubriand, com a sua rara expressão cultural, chegou à conclusão de que, finalmente, a arte se transformara em uma religião e os museus haviam passando a ser as capelas em cujo interior se povoa o espírito de uma arte que, em 18 de fevereiro de 1952, na França, foi repudiada pelo historiador de arte Raymond Coignat.

Realmente, na década de trinta Assis Chateaubriand já havia tido essa revelação, passando a reunir com Frederico Barata e Eliseu Viçentini, a quem já estava ligado por uma amizade tradicional. E no atelier desse pintor social começou a traçar os primeiros planos para a criação de "uma galeria didática, um museu para mostrar pintura e escultura e elaborar um material humanístico em condições de constituir a paisagem de uma galeria didática, segundo a sua convicção, através da qual revelava um pleno conhecimento dos mais modernos princípios da museologia científica. O seu ideal não era, portanto, o de organizar acervos mortos das grandes obras de arte, mas o de criar o que ele mesmo descreveu com muita propriedade de "museus de carne, osso e sangue", procurando todas as salas de pinacoteca de espaço didático, de mostras de arte periódicas, de departamentos culturais, de cursos, de escolas, de salões e de atelier de restauração. Museus destinados a fazer a comunicação das grandes obras de arte antiga e da arte moderna a todas as camadas culturais e a ensinar através de uma instrução programada as sucessivas gerações de artistas, a forma pela qual, com absoluta liberdade de ação, de velocidade e de grau, deveriam fazer as tarefas de criação de novas estéticas e de reformulação dos princípios ideais a que estão submetidas todas as revoluções artísticas enquanto ciclo de nossa civilização.

Mas, criador de obras monumentais, Assis Chateaubriand não se restringiu a organizar, assas de mais estéticas, idealizou e construiu uma galeria, chamando capelas no sentido restrito.

A galeria é o Museu de Arte de São Paulo que, por sua natureza, assas de mais estéticas, idealizou e construiu uma galeria, chamando capelas no sentido restrito.

Imagem 9: Digitalização da página do Caderno Cultural com o primeiro texto da série sobre o MASP. (Cedida pelo CB)

Capítulo 2 - Análise do discurso: série de textos Assis Chateaubriand, o criador de museus de arte no Brasil

O sobrevoou pela biografia de Hugo Auler¹⁰⁸ nos permitiu conhecer as diversas atividades por ele desempenhadas como crítico de arte de Brasília, com o objetivo de colaborar com a formação do campo cultural da “cidade modernista”.¹⁰⁹

Como vimos anteriormente, sua trajetória ligada às Artes na nova capital teve início com a montagem de acervos artísticos para alguns órgãos públicos; em seguida passou a coordenar o *Caderno Cultural* do jornal *Correio Braziliense*, para o qual escrevia ensaios críticos; foi também responsável pelas colunas diárias *Atelier* e *Artes Visuais*, do mesmo periódico; integrou o júri de diversos salões e bienais, tendo sido organizador de alguns deles; organizou exposições promovidas pela Fundação Cultural de Brasília; e entrevistou artistas visuais, também para o *Correio*.

Diante da grande dimensão de sua atuação na cidade, mesmo que concentrada em um tempo relativamente curto, já que as atividades listadas acima ocorreram entre os anos 1961 e 1979, fez-se necessário delimitar um conjunto de textos em que fosse possível adensar a análise das características de seu discurso e sua visão sobre a História da Arte, a fim de compreender melhor as lógicas internas de seu pensamento e, conseqüentemente, de sua crítica de arte.

Para empreender a arqueologia do saber¹¹⁰ a escolha do objeto de análise recaiu sobre a série *Assis Chateaubriand, o criador de museus de arte no Brasil*, constituída por vinte textos divulgados entre abril e agosto de 1968, no *Caderno Cultural*, os quais foram transcritos para fins desta pesquisa e encontram-se disponíveis no Anexo 1.

O conjunto tem caráter histórico, pontuado por trechos de análises críticas, em que Auler constrói uma narrativa sobre os diversos movimentos artísticos evidenciados pelas obras de arte do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - MASP.

¹⁰⁸ Referimo-nos ao capítulo anterior.

¹⁰⁹ HOLSTON, James. **Cidade modernista**: uma crítica de Brasília e sua utopia. Trad. Marcelo Coelho. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

¹¹⁰ FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 24ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014. (Leituras filosóficas).

Tendo em vista que as obras adquiridas pela dupla Assis Chateaubriand e Pietro Maria Bardi constituem um apanhado panorâmico da História da Arte mundial, os vinte textos da série, quando reunidos, configuram algo semelhante a um compêndio de História da Arte.

Além de ser uma série previamente organizada pelo próprio autor, o fato de ser primordialmente historiográfica favorece o entendimento sobre os aspectos basilares da sua visão crítica, a qual estava sempre sustentada pela vinculação dos artistas aos movimentos que representavam ou de que buscavam ampliar os limites, assim como pelo panorama mundial da Arte no momento da produção das obras.

O projeto crítico de Auler estava voltado à formação artística e à informação do público, com ênfase nos objetivos do Modernismo brasileiro de “manobrar o social através do imaginário de um futuro alternativo.”¹¹¹ Nesse sentido, a difusão do conhecimento acerca das artes visuais, seja por via da crítica ou da história e a própria Arte como produto social, assumem uma função teleológica, conforme restará evidenciado.

Esses preceitos irão nortear também as iniciativas de ordem prática desenvolvidas pelo autor em Brasília, tais como a formação de acervos, o agenciamento de exposições temporárias e a organização de salões e eventos.

Apesar da divisão em trechos independentes, o conjunto de textos forma uma narrativa única. As informações de natureza mais ampla, que apresentam conceitos e contextualizam o panorama mundial das instituições artísticas, encontram-se nos dois primeiros textos e também no último, no qual há uma breve retomada dos temas, em caráter de considerações finais.

A parte central é dedicada à apresentação e à análise de obras do acervo do MASP, categorizadas em seus respectivos movimentos artísticos em ordem cronológica. Dessa forma, a série constitui um instrumento coeso de análise do pensamento do crítico de arte e sua própria organização deixa transparecer características de seu discurso.

¹¹¹ HOLSTON. Op. cit., pág. 3.

2.1 - O discurso historiográfico: características gerais

Após a morte do jornalista Assis Chateaubriand, dono dos Diários Associados, ocorrida em 4 de abril de 1968, Hugo Auler passou a publicar os textos da série: *Assis Chateaubriand, o criador de museus de arte no Brasil*, no *Correio Braziliense*, jornal integrante da cadeia Diários Associados. Como é possível antever pelo título, a série visava a homenagear Chateaubriand.

A partir do dia 20 de abril daquele ano, a cada semana, sempre aos sábados, era lançada uma nova edição na primeira página do *Caderno Cultural*, a qual recebia numeração sequencial em algarismos romanos, mantido o título original.

As publicações ocupavam uma folha inteira do jornal e eram ilustradas com reproduções de obras de arte do acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - MASP, fundado em 1947, por Chateaubriand em parceria com o historiador da arte italiano Pietro Maria Bardi. A derradeira edição, de número XX, foi publicada no dia 31 de agosto de 1968.

O primeiro texto, de caráter introdutório, apresenta a visão de Auler sobre os museus como instituições com poder para intervir no desenvolvimento das sociedades. Para tanto, é apresentada uma digressão histórica que perpassa o papel de Ptolomeu I, em Alexandria, transitando pela Acrópole de Atenas, até chegar aos museus modernos, fundados no mesmo período em que eclode o Movimento Impressionista.

Nesse apanhado, o crítico reafirma a importância dos museus para acesso público às obras de arte, por meio de críticas ao ocorrido em períodos como a Idade Média e o Renascimento, nos quais, segundo explica, ocorreu um enclausuramento das obras em igrejas e palácios.

Auler cita a grande maioria dos museus fundados na Europa e nos Estados Unidos até então. Quando a linha discursiva chega ao caso brasileiro, afirma que “somente em 1937 foi criado o Museu Nacional de Belas Artes, cujo acervo não tem maior expressão.”¹¹² Dessa frase, é possível inferirmos dois aspectos negativos do processo de criação de museus no Brasil, quais sejam: o atraso diante de muitos países europeus e dos Estados Unidos e a baixa

¹¹² AULER, Hugo. Assis Chateaubriand, o criador de museus de arte no Brasil (I). *Correio Braziliense*, Brasília, 20/4/1968. *Caderno Cultural*.

expressividade da coleção do museu citado, constituído naquela época, essencialmente por artistas nacionais, que são nominados no texto.

Antes de apresentar o caso do MASP, Auler narra como se deu a criação dos museus de arte moderna, em trecho exclusivo para esse tipo de centro cultural. Dentre as instituições citadas estão os Museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro e de São Paulo, fundados na década de 1940.

Porém, o crítico não opina sobre a qualidade dos acervos e das propostas de ambas as instituições museológicas. Entendemos que o deslocamento das informações referentes aos museus de Arte Moderna, diferenciando-os como uma nova categoria, é um recurso retórico que evidencia a preferência do autor por instituições detentoras de coleções que apresentem um panorama dos movimentos artísticos e, dessa forma, possibilitem o contato dos visitantes com um encadeamento lógico representativo da História da Arte mundial, como o MASP.

A valorização do contato do público com um panorama histórico, por meio da presença física das obras de arte, é a ideia central do discurso de Hugo Auler e o conceito de comunicação de massa, peça-chave, aparece vinculado a ela.

Na abordagem desse conceito, o autor formula um pensamento complexo, norteado pela noção de que a humanidade, após trilhar um longo percurso que culminou nas “transformações nos planos da técnica, da ciência e da estética que influíram na filosofia e no pensamento do homem dos séculos XIX e XX”, chegou a um problema por ele designado como ‘crise de comunicação’.

Dessa forma, a reunião de obras de arte representativas dos mais diversos movimentos artísticos estabeleceriam um modelo capaz de romper com o problema ao “servir de elos na cadeia causal a que estão subsumidas todas as revoluções estéticas no curso dos séculos”, propiciando, assim, “o conhecimento didático dessa linguagem simbólica, dessa espécie de semântica imagética que se renova a todo instante sem, todavia, perder sua aderência ao passado imortal.”¹¹³ Em outras palavras, o museu propiciaria um modelo de comunicação de massa que romperia com a crise das comunicações.

¹¹³ AULER. Op. cit., 20/4/1968.

As passagens do texto em que o conceito é usado evidenciam a recorrência da associação dessa ideia com a expressão ‘camadas hierárquicas’ que, por vezes, também é qualificada com o complemento ‘culturais’. Um bom exemplo dessa associação pode ser visto no seguinte trecho extraído da edição publicada em 27 de abril de 1968:

Assis Chateaubriand soube enfocar esse problema de **comunicação de massa** no domínio das artes visuais artes visuais , tanto mais grave quanto menos ignoramos a dificuldade de que se ressentia a nossa gente, especialmente as **camadas hierárquicas** formadas pelos que se dedicam às artes por vocação.”¹¹⁴ (grifo nosso)

A crise a que Auler se refere coincide com o processo de complexificação das relações sociais ocasionados pela Revolução Industrial e pelas crises sociais dela advindas, como a explosão demográfica nos novos centros urbanos e a consequente desigualdade entre as camadas da população. A resposta intelectual para essa crise foi a adaptação do Iluminismo, em voga desde o século XVIII, na formulação da doutrina positivista, por Auguste Comte, na França.

Ressalvamos que as revisões historiográficas dos historiadores da arte brasileiros “são recentes e ainda limitadas, talvez motivadas pela pequena tradição da disciplina entre nós e a quase inexistência de formação sistematizada universitária de 3º grau e de estudos publicados nesse âmbito.”¹¹⁵

Cientes de que estamos adentrando em campos extremamente áridos, trabalharemos sempre conjecturando hipóteses, nunca de forma taxativa e estanque quanto ao enquadramento epistemológico proposto à historiografia de Hugo Auler, bem como nos limitando a levantar possíveis categorias de análise de seu discurso, passando ao largo da pretensão de esgotar o assunto.

Para Auler, a função social dos museus tem uma conotação teleológica, como pode ser visto no seguinte trecho:

Portanto, ao idealizar a criação de um Louvre no Brasil, Assis Chateaubriand teve por escopo permitir às gerações de hoje e de amanhã o conhecimento direto das grandes obras de arte que, por sua natureza, pudessem formar uma

¹¹⁴ Idem. Assis Chateaubriand, o criador de museus de arte no Brasil (II). **Correio Braziliense**. Brasília, 27/4/1968. Caderno Cultural.

¹¹⁵ KERN, Maria Lúcia Bastos. Historiografia da arte: revisão e reflexões face à arte contemporânea. In: Identidade ou identidades artísticas brasileiras? In: **Anais do XXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**, 2004. Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/anais/textos/75_maria_lucia_kern.pdf> acesso em 28/7/2021.

sequência das séries de experiências realizadas pelos mestres da pintura e da escultura nos ângulos temporal e espacial, fazendo-o através dos respectivos originais, a fim de possibilitar a didática preconizada pelos modernos princípios da museologia funcional e de formar um patrimônio artístico à altura da civilização contemporânea.¹¹⁶

As ideias apresentadas nessa passagem parecem estar arraigadas em fundamentos iluministas, mais precisamente próprios da doutrina positivista, que transparecem nas camadas subjacentes do texto. Entretanto, Auler em nenhum momento faz referência expressa aos termos Iluminismo, Positivismo ou ao nome de Auguste Comte, provavelmente em razão do público ao qual os textos se destinavam, ou seja, leitores de jornal.

Dessa forma, cabe um exame apurado das palavras de Auler em busca de preceitos comteanos. Em: “permitir às gerações de hoje e de amanhã o conhecimento direto das grandes obras de arte”, consideramos presente o ideal de progresso contínuo, pelo qual a humanidade estaria em constante evolução, por meio do conhecimento científico passado de geração em geração. Desse modo, a principal ação exercida pela humanidade deveria consistir no melhoramento contínuo de sua própria natureza, individual ou coletiva, em todos os aspectos.

Em seguida, Auler diz: “formar uma sequência das séries de experiências realizadas pelos mestres da pintura e da escultura”, pela qual percebemos uma visão linear sintética dos movimentos artísticos, em que a obra de arte seria um objeto científico personificado no artista como causa de sua produção.¹¹⁷ Para Comte o conhecimento “só adquire validade efetiva quando incorporado a um quadro geral no qual ele ganhará um novo sentido a partir da síntese da qual fará parte.”¹¹⁸

Quanto ao trecho “ângulos temporal e espacial”, este pode ser visto como uma manifestação do determinismo, pelo qual: “O conhecimento científico é filho de seu tempo e deve buscar compreendê-lo para transformá-lo, ao mesmo tempo que deve pautar sua

¹¹⁶ AULER. Op.cit., 27/4/1968.

¹¹⁷ Nesse ponto consideramos que o pensamento de Auler, pelo uso da palavra mestres, também pode estar associado aos ideais românticos.

¹¹⁸ SOUZA, Ricardo Luiz de. A ordem e a síntese: aspectos da sociologia de Auguste Comte. **Cronos**, Natal-RN, v. 9, n. 1, p. 137-155, jan./jun. 2008.

estruturação e seus objetivos pelo estudo das leis invariáveis e uniformes que regem o universo e a vida.”¹¹⁹

Ressaltamos que, para Comte, Ciência e Arte estavam diretamente relacionadas. Desse modo, toda obra de arte estaria condicionada às variáveis dadas pelo seu tempo e seu espaço quando de sua produção, bem como uma análise historiográfica que buscasse sintetizá-las deveria levar em consideração o contexto social, localizando-o temporal e espacialmente, de modo a ordenar os movimentos artísticos de forma linear, num encadeamento estruturado.

A “didática preconizada pelos modernos princípios da museologia funcional” é um ponto não necessariamente ligado ao pensamento positivista, porém advém de uma fonte comum: o Iluminismo. De acordo com pesquisadora portuguesa Maria Isabel Rocha Roque:

A gênese do museu moderno, cumprindo as funções patrimoniais de aquisição, custódia, inventariação, estudo, salvaguarda, exposição e divulgação dos bens, aconteceu no século XVII tardio, na sequência do pensamento racionalista, que havia impulsionado a organização e classificação dos espólios, e no enquadramento cultural do Iluminismo, cujos valores, centrados no homem, promoviam o saber, a ciência, a arte, a pedagogia e a educação.¹²⁰

Por fim, a ideia de formação de “patrimônio artístico à altura da civilização contemporânea” reforça a visão de Auler com relação ao ‘atraso’ do Brasil diante dos acervos museais já existentes no mundo na época da fundação do MASP. Pela raiz iluminista do pensamento de Auler, o conceito de patrimônio estaria atrelado ao processo de construção da identidade cultural, em razão de seus bens artísticos constituírem verdadeiros testemunhos civilizacionais e culturais da humanidade,¹²¹ por meio dos quais seria possível uma melhor apreensão do pensamento desenvolvido em escala global.

Cabe reforçar que o conceito de civilização para a filosofia positivista está vinculado ao de progresso. Desse modo, a civilização estaria:

sujeita a uma marcha progressiva, na qual todos os passos são rigorosamente encadeados uns aos outros, segundo leis naturais, que a observação filosófica do passado pode descobrir, e determinam, para cada época, de maneira

¹¹⁹ Idem. *Ibidem*.

¹²⁰ ROQUE, Maria Isabel Rocha. O museu de arte perante o desafio da memória. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, v. 7, n. 1, p. 67-85, jan.-abr. 2012.

¹²¹ Idem. *Ibidem*.

inteiramente positiva, os aperfeiçoamentos que o estado social deve experimentar, quer em suas partes, quer em seu conjunto.¹²²

Tanto mais interessante torna-se a possível vinculação genealógica do pensamento crítico de Auler às doutrinas iluministas e positivistas, como seu discurso indica, se relembrarmos de passagens de sua biografia.

Volta à memória a imagem daquele jovem curioso e investigativo, que perseguiu a erudição durante toda sua formação acadêmica, que propôs o desenvolvimento dos cursos superiores brasileiros a partir da universalização do acesso aos mesmos, e que sempre se refere à Arte como algo imbuído de uma missão prometéica, ou seja, capaz de controlar a direção da evolução social, de fundar um ‘homem novo’ para o Brasil.

Um jovem para quem os ideais de Ordem e Progresso contidos na bandeira brasileira certamente seriam os símbolos máximos de sua conduta nacional-desenvolvimentista, aplicáveis à responsabilidade moral no desempenho das carreiras jurídicas (advogado, delegado, juiz, desembargador e ministro), pelas quais foi reiteradamente condecorado.

Neste ponto nos questionamos se a manifesta admiração de Auler pelo Tenentismo na época de faculdade, a afiliação ao governo de Vargas, sua amizade com Juscelino Kubitschek, a mudança para Brasília e o apoio ao regime militar encontram justificativas nessa mesma fonte.

O pensamento linear sintetizante é evidenciado pela organização cronológica apresentada na narrativa histórica das obras do acervo do MASP. Ao apresentar essa organização Auler afirma que ela foi pensada de modo a revelar “a seqüência de todos os elos que formam a cadeia causal do processo de transformação das artes plásticas e picturais desde o Trezentos.”¹²³

Com a escolha das expressões ‘elos’ e ‘cadeia causal’ o autor nos oferece uma imagem quase palpável de como ele enxerga o transcurso do tempo e as mudanças na esfera do pensamento humano que dele decorrem. Em sua concepção, os elos simbolizam os

¹²² SOUZA. Op. cit.

¹²³ AULER, Hugo. Assis Chateaubriand: criador de museus de arte no Brasil (III). **Correio Braziliense**. Brasília, 4/5/1968. Caderno Cultural.

movimentos artísticos que se ligam tanto ao seu antecessor quanto ao subsequente, numa relação direta de causalidade dentro de um processo evolutivo.

Contudo, esse modelo encontra obstáculo com a presença dos artistas Bosh, Goya e Poussin no acervo do MASP.

Ao tecer comentário sobre o painel *As Tentações de Santo Antonio*, de Jheronimus Bosch, Auler afirmou “podemos verificar que há quatro séculos o seu autor já anunciava o surrealismo,”¹²⁴ o pintor foi visto como um artista muito à frente de seu próprio tempo e que por isso “exerceu uma estranha influência na arte flamenga, ao criar com o hibridismo de sua imagética uma interpretação fantástica da vida popular e dos temas bíblicos.” A ligação de Bosh ao adjetivo ‘fantástico’ está presente desde Vasari, em comentário biográfico escrito no século XVI.¹²⁵

Goya, por sua vez, é retratado como um pintor que recusa adesão a quaisquer títulos dos movimentos ocorridos contemporaneamente a sua vida. Para falar sobre o artista espanhol, Auler recorre a Alberto Martini que, segundo ele:

[...] afirmou com muita propriedade, que “o caso de Goya é tão particular e tão excepcional que passou a constituir um fato isolado na Europa artística de sua época: Goya não pintou, reagindo contra o clima neo-clássico; ele o ignorou, pura e simplesmente, porque vivia isolado no mundo de sua imaginação”.¹²⁶

De igual maneira, Poussin também seria, para Auler, um ponto fora da curva. O artista é apresentado inicialmente no parágrafo destinado ao Rococó. No entanto, dentre os artistas nominados como representantes daquele movimento, quais sejam, Fragonard, Nattier, Chardin, Tiepolo e Gainsborough, o crítico abriu um espaço para tratar exclusivamente de Nicolas Poussin e Goya, o qual fornece uma abertura para expansão da compreensão sobre sua visão da História da Arte:

Nessa sucessão das correntes estéticas da arte pictorial através dos tempos, espelhada majestosamente no Museu de Arte Assis Chateaubriand, há dois grandes pintores que, pelo ecletismo de suas técnicas e de suas temáticas, escapam aos compartimentos estanques de quaisquer escolas: Nicolas

¹²⁴ Idem. *Ibidem*.

¹²⁵ **MASP: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand**. São Paulo: Instituto cultural J. Safra, 2017, p. 112. (Coleção Museus Brasileiros).

¹²⁶ AULER, Hugo. Assis Chateaubriand, o criador de museus de arte no Brasil (IV). **Correio Braziliense**. Brasília, 11/05/1968. Caderno Cultural.

Poussin, o maior pintor do Seiscentos na França, e Francisco Goya y Lucientes, o grande pintor dos séculos XVIII e XIX na Espanha.¹²⁷

Para ele, Poussin seria um artista que ao longo de sua carreira transitou entre diversos movimentos: “Realmente, a obra desse artista genial pode ser dividida em dois períodos distintos: o da fase barroca que correspondeu a sua juventude, e o da fase clássica que marcou sua maturidade e na qual, aliás, prenunciou o romantismo.”¹²⁸ O comentário sobre Goya, destacado a seguir, proporciona, em especial, uma maior complexidade para o trabalho de Auler:

Por sua vez, Francisco Goya y Lucientes, o mais estranho e notável pintor da Espanha, que soube impor o seu gênio fantástico e fúnebre nos séculos XVIII e XIX, com maior razão não poderá ficar, historicamente, enclausurado em qualquer corrente artística, por isso que a versatilidade de sua técnica e de sua estilística magistrais, fruto de sua permanente rebeldia às convenções, está a impedir a sua colocação restrita ao quadro de determinada escola, dentre as que surgiram contemporaneamente à sua vida e as que floresceram na crista das revoluções estéticas eclodidas a partir da segunda metade do Oitocentos.¹²⁹

Verificamos que Auler empregou as palavras ‘estranho’ e ‘fantástico’ para se referir tanto aos trabalhos de Bosh quanto aos de Goya.

Até o ponto em que estávamos analisando, anteriormente, os textos de Auler pareciam traduzir um pensamento de total conformidade com o Iluminismo e com o Positivismo. A problematização quanto às definições dos lugares que ocuparam Bosh, Poussin e Goya na ‘cadeia de correntes estéticas’ de certa maneira ampliam o vocabulário crítico do autor, porém não chegam a romper com a visão sintetizante.

A crítica para a visão sintética da História da Arte já podia ser encontrada nas teorias propostas pelo pensador alemão Aby Warburg, de que trataremos a fim de comparar a metodologia de Auler com outra possibilidade epistemológica, sem entrar no mérito das causas que o levaram a escolher um caminho e não outro, em razão de não termos como saber, por enquanto,¹³⁰ se ele chegou a conhecer as propostas de Warburg.

¹²⁷ Idem. Ibidem.

¹²⁸ Idem. Ibidem.

¹²⁹ AULER. Op. cit., 11/05/1968.

¹³⁰ É possível que em algum momento de sua vida Auler tenha se deparado com a teoria de Warburg, talvez durante sua estada pela Europa.

Tendo em vista a complexidade das propostas warburgianas, iremos nos amparar nos estudos de Georges Didi-Huberman sobre as pranchas do *Bilderatlas Mnemosyne*. Didi-Huberman aponta para a possibilidade contida em Warburg da leitura da História da Arte pela imaginação, caso em que assumiria um sentido conotativo e imaginativo em busca de montagens e, não, de mensagens, como ocorre no sentido denotativo. A imaginação proporcionaria uma multiplicidade de leituras “Não para resumir o mundo ou esquematizá-lo em uma fórmula de subsunção”¹³¹, opondo, assim, a síntese à dialética.

Com Warburg encontramos uma abertura para a potência heurística da Arte e não somente para preocupações de ordem hermenêutica.

O termo ‘subsumidas’, que aparece na fala de Didi-Huberman, foi empregado com frequência por Auler ao se reportar aos ‘elos da cadeia causal’ das ‘correntes estéticas’ da História da Arte. Ele reforça essa ideia ao apontar que o acervo compreende “obras executadas a partir do século XIV, que constituem os reflexos da Arte Bizantina e da Arte Gótica, até as que foram criadas nesses últimos tempos, resultantes das revoluções artísticas iniciadas no Oitocentos.”¹³²

Desse modo, as Artes Bizantina e Gótica condicionaram os movimentos seguintes, até o advento do Romantismo, mantendo ligados e interdependentes o Renascimento, o Maneirismo, o Barroco, o Rococó e o Neoclassicismo. Em outra cadeia, estariam conectados os mais diversos movimentos compreendidos no espaço temporal decorrido entre o início das ‘revoluções artísticas’ do século XVII até as primeiras expressões da Arte Contemporânea.

Chama a nossa atenção o ponto de inflexão entre as duas ‘cadeias’ acima referidas, qual seja, o Romantismo, que coincide com uma guinada epistemológica importante para a historiografia da arte em escala mundial.

Nesse sentido, a historiadora da arte Maria Lúcia Bastos Kern afirmou:

É com os românticos que emerge a noção de obra de arte absoluta, desejosos de experimentar a transcendência, eles buscam reduzir a obra a uma idéia, que estaria desligada da mesma enquanto suporte material. Essa é agora concebida em termos metafísicos, fato que leva ao desenvolvimento de uma

¹³¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou o gaio saber inquieto**: o olho da história, III. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 20.

¹³² Idem. *Ibidem*.

verdadeira religião da arte, que se concentra nos novos templos: os museus. Estes se tornam ao longo do século XIX mais influentes que as Academias, visto que o seu acervo, constituído por obras-primas, passa a ser cultuado e objeto de estudo dos historiadores da arte. As novas instituições museológicas descontextualizam os objetos e ordenam os mesmos estabelecendo a articulação do passado e do futuro que se descortina, tendo em vista preservar o caráter sagrado e universal da arte.¹³³

O culto ao objeto artístico como possuidor de valor espiritual está presente no próprio conceito de Arte adotado por Hugo Auler. Isto fica claro na leitura do primeiro parágrafo do primeiro texto por ele publicado, um ano antes da divulgação dos textos sobre o MASP:

A arte é a comunicação de tudo quanto o ser humano consciente, através de suas obras, possa realizar para atender à sua necessidade espiritual de expressão artística e, em consequência, causar-nos a mesma emoção de beleza, de harmonia, de ritmo e de perfeição, ao serem elas submetidas ao nosso julgamento estético e à nossa sensibilidade.¹³⁴

A espiritualidade estaria atrelada, portanto, à necessidade individual do artista em expressar-se por meio de um suporte material, que se apresenta como algo perfeito, digno de ser cultuado. A exigência da materialidade da arte está ligada à ideia dos ‘templos’ onde é submetida ‘ao nosso julgamento estético e à nossa sensibilidade’. O valor atribuído por Auler aos museus, como ponto de encontro entre a Arte e seu público, fica claro desde o título da série de textos. A função teleológica dessas instituições é reafirmada a cada nova edição.

Em certa medida, a apresentação das obras, artistas e movimentos, bem como a contextualização histórica das mesmas, ao estabelecerem uma comunicação que lhes atribui sentido, emulam o ambiente do museu.

Para uma parcela do público dos jornais em circulação em Brasília, cidade desprovida de museus de arte na época em que os textos foram editados, a leitura da série sobre o MASP seria uma oportunidade ímpar de se apropriar do conhecimento gerado por aquela coleção. Esta seria, a nosso ver, a função precípua da série *Assis Chateaubriand, o criador de museus de arte no Brasil*: uma reafirmação das propostas do museu de São Paulo para o povo brasileiro.

¹³³ KERN. Op. cit.

¹³⁴ AULER, Hugo. Marcier: criador de peças de museu. **Correio Braziliense**, Brasília, 23/9/1967. Caderno Cultural. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/028274_01/29849> acesso em 23/7/2021.

Nesse contexto, a perda do suporte, ou seja, da materialidade da obra, que ocasiona a dificuldade de musealização, do acesso público, de seu estudo historiográfico e da análise crítica é percebida de maneira muito negativa, como uma radicalização niilista, uma manifestação de ‘anartismo’.

Em que pese não haver dentre as pinturas e esculturas analisadas na série de textos nenhuma que realmente configure obra de Arte Contemporânea em sentido estrito, aproveitamos o ensejo para tecer um breve comentário sobre a recepção de Auler à Arte Contemporânea, tema pincelado quando citamos a entrevista com Cildo Meireles, *...a Arte nos caminhos da morte?*

A preocupação de Auler com uma possível ‘morte da arte’ começa a aparecer já nos anos 1960, com o advento das propostas que buscavam ultrapassar os limites dos suportes tradicionais, muitas vezes quase sem deixar quaisquer vestígios de sua existência para posteridade. Desse modo, ele passa a citar diversos problemas que, sob sua ótica e de outros críticos do período, representavam sintomas de que a arte, caso continuasse a trilhar aquele caminho, tenderia à ‘morte’.

Estavam presentes nas críticas de autoria de Auler reflexões acerca da perda do objeto de arte; do hermetismo da Arte Conceitual e o elitismo dele derivado; do viés ideológico que passava a estar cada vez mais presente; das dificuldades de musealização e registro histórico das manifestações efêmeras; bem como o medo da desvalorização da figura do artista criador. Essas questões mantêm-se centrais ao estudo da Arte Contemporânea até os dias atuais.

Faz-se necessário delinear que o emprego da denominação Arte Contemporânea não se destina a circunscrever um conjunto de manifestações artísticas desenvolvidas simultaneamente ao tempo em que vivemos, como dá a entender a palavra contemporâneo. Em verdade, há uma grande complexidade em tal definição, que comumente está associada à utilização de novos meios e técnicas artísticas; à mudança na forma de percepção do tempo histórico; bem como à queda das fronteiras nacionais rumo à uma maior globalização ou à expansão da internacionalização da arte.

Todas essas características são opostas ao pensamento de Auler, vejamos: a perda do suporte dificulta a permanência material da obra no decorrer do tempo, sua musealização e

o acesso extemporâneo; o pensamento disruptivo da História é claramente contrário à ideia de progresso contínuo; a falta de delimitação do espaço onde as manifestações artísticas ocorrem complexifica ou, a depender do caso, impossibilita uma apropriação de sentido associada à função prometéica da arte. Nesse caso, não seria possível ‘manobrar o social’, para usar as palavras do sociólogo James Holston, conforme pretendia o Movimento Modernista brasileiro.

Por meio da posição marcada pelo crítico em rejeição ao crescimento dessas expressões artísticas, o público de Brasília pôde acompanhar o início das discussões a respeito das questões essenciais acima mencionadas.

Por outro lado, os artistas contemporâneos de Brasília não se sentiam representados pela crítica de arte desenvolvida na cidade. Ao menos foi o que nos relatou Luiz Gallina,¹³⁵ pintor e gravurista aqui radicado desde 1969, que teve em sua formação artística a presença marcante de Wesley Duke Lee, de quem era amigo pessoal.

Auler relacionava as formas da Arte Contemporânea a uma retomada do Movimento Dadaísta, sendo que o Dadaísmo era, para ele, a expressão máxima do anartismo. Em suas palavras: “se pudermos, em breve síntese, definir o dadaísmo, ser-nos-á lícito dizer que, através desse movimento, havia a intenção de destruir e negar todas as formas artísticas e todos os valores estéticos, apelando para o absurdo, a arbitrariedade e o niilismo.”¹³⁶

Na raiz da inconformidade de Auler com as artes dadaísta e contemporânea está a sua vinculação aos preceitos epistemológicos positivistas e também românticos da História da Arte.

Apesar de sua parcial adesão ao Romantismo, Auler não se deixa levar pela autonomia do objeto artístico em detrimento dos fenômenos do campo social. Para ele, as mudanças históricas e os fatos sociais continuam influenciando no processo de criação artística. O próprio declínio do Romantismo como movimento artístico é por ele abordado a partir de uma visão sociológica, pela qual o advento do Realismo foi condicionado pelo florescimento do “socialismo utópico de Fournier e Saint-Simon, o socialismo estatal de Louis Blanc e do J. J.

¹³⁵ Entrevista disponível no Anexo 2 desta dissertação.

¹³⁶ AULER, Hugo. Um retorno ao dadaísmo? **Correio Braziliense**. Brasília, 2/7/1977. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/028274_02/91616> acesso em: 1/12/2019.

Proudhon e o socialismo científico de Karl Marx, que coincidem com a formação da nova sociedade industrial.”¹³⁷

Maria Lúcia Bastos Kern teceu um comentário que parece ter sido moldado para o caso em análise:

No campo da historiografia da arte moderna, observa-se a preponderância dos pensamentos iluminista e romântico, visto que muitos historiadores consideram os movimentos de vanguarda, a partir da análise da evolução das inovações, dentro de uma perspectiva temporal linear e teleológica: o seu fim é o progresso espiritual. Esta acepção de tempo mesclada com o mito do sagrado focaliza o encadeamento ordenado de soluções formais, acentua o discurso especializado e relativamente independente de outros campos de conhecimento e práticas culturais, assim como hipervaloriza o caráter heróico dos artistas que inventam e criam incessantemente o novo em busca de um fim de natureza transcendental. Assim, a abordagem formalista encerra o processo de interpretação da arte, não conduzindo a outras interrogações, nem ao vislumbamento da sua complexidade. No entanto, permite a ilusão da existência de unidade na disciplina, pois esse enfoque pode ser utilizado em diferentes práticas artísticas e momentos históricos. As monografias decorrentes, com pretensões totalizadoras, também se valem dessa prática historiográfica, acentuando as relações de sucessão e continuidade em busca da perfeição absoluta da arte. Entretanto, a sucessão de formas é resultante de certas discontinuidades, das quais emerge o novo e que não são justificadas pelo formalismo.¹³⁸

Nesse sentido, não seria possível encontrar melhor definição para a série de textos ora em estudo do que ‘monografia com pretensões totalizadoras’, apesar de Auler não ter abarcado em sua análise a totalidade das obras do MASP. O que seria inviável visto a prodigiosa campanha de aquisições encabeçada por Chateaubriand.

Feito um mapeamento das passagens em que há o emprego de citações, foi possível observar que Auler se apoia nas palavras de teóricos, historiadores, críticos, filósofos e artistas de renome, em sua maioria estrangeiros, para corroborar a linha argumentativa defendida.

Os nomes mais frequentes são os de André Malraux, Germain Bazin, Arnold Hauser, Raymond Cogniat, Gyorgy Kepes, Pierre Francastel e Marcel Brion, o que demonstra uma grande atualização e sintonia com a produção intelectual do seu próprio tempo. Paul Valéry e Heinrich Wölfflin também foram referidos.

¹³⁷ Idem. Assis Chateaubriand, o criador de museus de arte no Brasil (VI). **Correio Braziliense**. Brasília, 25/5/1968. Caderno Cultural.

¹³⁸ KERN. Op. cit.

A partir dos nomes levantados, nota-se uma predominância de autores francófonos, sendo esta uma linha condutora para o entendimento da formação intelectual de Auler, caminho que nos leva à mesma fonte que análise a partir das características dominantes do discurso, tendo em vista que tanto o Positivismo quanto o Romantismo têm origem na França.

Outros pontos relevantes são o emprego do conhecimento das línguas estrangeiras listadas anteriormente, bem como a comprovação de que ele possuía um acesso privilegiado a conteúdos produzidos no exterior. Sobre esse fato, Siron Franco relatou que em suas frequentes conversas com Auler: “Ele falava do que estava rolando fora. Às vezes mostrava alguma foto que alguém mandava para ele da Europa.”¹³⁹

2.2 - Um passeio pelos textos

Antes de passar à narrativa historiográfica, superadas as questões introdutórias, Auler informa: “não é possível trazer o elenco de todas as obras do acervo dessa instituição, razão por que nos restringiremos a fazer a conotação das peças principais para demonstrar o espírito didático que presidiu à sua formação.”¹⁴⁰

Sua “síntese da visão retrospectiva das criações de todas as correntes estéticas que nos oferece o Museu de Arte Assis Chateaubriand”¹⁴¹ inicia-se na antiga Constantinopla, capital do Império Bizantino, cuja Arte, de acordo com suas palavras, “exerceu uma influência decisiva na pintura ocidental”¹⁴². Mais uma vez, manifesta-se o pensamento positivista subjacente ao termo ‘influência decisiva’, atualmente em decadência no campo das artes.

Ao escolher a Arte Bizantina para demarcar o princípio de seus estudos a respeito das obras do acervo, Auler propõe um recorte mais ampliado do que Bardi. O autor italiano,

¹³⁹ Entrevista disponível no Anexo 2 desta dissertação.

¹⁴⁰ AULER. Op. cit., 4/5/1968.

¹⁴¹ Idem. Ibidem.

¹⁴² Idem. Ibidem.

em seu livro *História do MASP*, inicia por Mantegna até chegar a Portinari, como descrito textualmente no título do capítulo destinado à apresentação da coleção.¹⁴³ O texto de Bardi, que também pretendia ser uma ‘monografia totalizadora’, foi superado por Auler em seu recorte.

Divergem ainda mais, pois Auler incluiu em seu estudo a coleção de esculturas do MASP, que não estão presentes no livro do ex-curador daquela instituição, pois ainda estava ele muito arraigado à História da Arte europeia, que se concentra na pintura. Além de apontar a presença de esculturas ao longo de sua organização cronológica, Auler reforça a importância daquela linguagem, dedicando um texto integralmente para tratar delas, o penúltimo, divulgado em 24 de agosto de 1968.

O referido texto inicia-se com a apresentação das razões que levam Auler a ter a escultura em tão alta conta:

A escultura, ao contrário do que ocorre com a pintura, tem ao atingir o aspecto monumental, uma área total de comunicação e de cultura das massas. Com efeito, depois da pintura de cavalete descoberta pela Renascença itálica, a arte pictural abandonou os afrescos e os grandes murais externos, refugiando-se no silêncio do interior das abadias, das catedrais, dos palácios, dos museus e de suas antecâmaras que são as coleções particulares enquanto que a escultura, com exceção das estatuetas e dos pequenos bronzes, continuou a ser a arte das multidões integrada nos complexos do urbanismo e da arquitetura, integração que vem da Grécia arcaica até a civilização atual. Aliás, esse aspecto da escultura, cujas obras são, geralmente, do domínio público e, quando não, carregam um sentido de acessibilidade ao público em geral por força de sua integração urbanística e arquitetural, tem sua razão de ser no fenômeno elementar, segundo o qual “a escultura, contrariamente à pintura, não é uma arte de confidências; ele fala às massas quando se incorpora à arquitetura e se ergue no coração das cidades”, como observou Jean-Jacques Lévêque.¹⁴⁴

O gosto pela monumentalidade é tratado por Frederico Morais como reflexo do “critério de todos os regimes totalitários de que a arte tem por função imortalizar seus líderes e suas doutrinas.”¹⁴⁵ Com isso não se quer dizer que os artistas produziam suas obras deliberadamente com esse propósito, a escolha daquilo que passaria, ou não, a integrar os locais públicos das cidades é que era feita com base nesse “gosto” a que se refere Frederico

¹⁴³ BARDI. Op. cit., 1992.

¹⁴⁴ AULER, Hugo. Assis Chateaubriand, o criador de museus de arte no Brasil (XIX). *Correio Braziliense*. Brasília, 24/8/1968. Caderno Cultural.

¹⁴⁵ MORAIS, Frederico. Arte pública: da praça à telemática. In: *A Metrópole e a arte*. São Paulo: Prêmio, 1992, p. 48.

Morais e que, conforme já vimos em comentários críticos de Auler, este costumava opinar sobre a pertinência de se instalar esculturas nos ambientes públicos de Brasília, em especial ao longo do Eixo Monumental da cidade.

O recorte da análise das obras poderia ter-se iniciado por uma escultura, pois sabemos que o MASP possui uma escultura do período helenístico, datada do século 4 a.C., que foi doada para o museu em 1950¹⁴⁶, ou seja, dezoito anos antes da redação dos textos. Caso Auler tivesse optado por incluí-la em seu estudo, estenderia o campo de exame no sentido de torná-lo ainda mais abrangente.

O painel *O Crucificado com Maria e João entre os Santos*, do pintor italiano Deodato Orlandi, foi a pintura escolhida para representar a Arte Bizantina na análise iniciada no terceiro texto da série, divulgado em 4 de maio de 1968.

Ao se referir à obra, Auler ressenete o fato da “impossibilidade material de possuímos um Cimabue, herdeiro do bizantinismo” e explica que a Arte Bizantina era “constituída de mosaicos, ícones e afrescos”. Para Auler, o pintor Deodato Orlandi “sofreu o influxo da arte daquele artista conservador do espírito teológico do bizantinismo” e dessa forma é capaz de fornecer ao museu “um reflexo desse artista sugestionado pela forma hierática dos mosaicos e dos ícones da arte de Bizâncio”¹⁴⁷. Nesse trecho, é possível perceber o valor romântico de culto aos grandes mestres.

De maneira extremamente sintética, o texto apresenta as principais características do movimento artístico e ainda compara criticamente o pintor da obra em destaque – Orlandi - com outro do mesmo período, Cimabue, sendo este segundo o nome mais conhecido entre os artistas de sua época. O ‘espírito teológico’ da Arte Bizantina deve-se ao fato de ela ter se desenvolvido no interior das primeiras igrejas fundadas pelo Imperador Constantino, por meio de ‘mosaicos, ícones e afrescos’, como narra Auler.

Nesse sentido, a ‘forma hierática’ evidenciada na constituição das figuras é um aspecto ligado às opções feitas para que se mantivesse a clareza na representação dos objetos,

¹⁴⁶ **MASP: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.** São Paulo: Instituto cultural J. Safra, 2017, p. 90-1.

¹⁴⁷ AULER. Op. cit., 4/5/1968.

a fim de que elas pudessem, assim, atingir seus objetivos ligados ao ambiente sacro dos templos.¹⁴⁸

No mesmo parágrafo em que apresentou a pintura representativa do período bizantino, Auler deu sequência à análise do acervo, com o painel *A Virgem e o Menino Jesus*, de Bernardo Daddi, utilizando lógica argumentativa semelhante a do caso anterior. A obra do pintor italiano, de acordo com o crítico, “tem o mérito de permitir o conhecimento da arte de Giotto”¹⁴⁹, o qual seria o expoente máximo do movimento gótico, e Daddi um de seus representantes.

Entretanto, nesse caso, Auler entregou poucas pistas para o conhecimento da pintura gótica aos leitores, limitando-se a dizer que, ao expressar a arte de Giotto, o pintor Bernardo Daddi “soube quebrar o hieratismo tradicional da arte de Bizâncio”¹⁵⁰.

Interessante que essa ‘quebra de hieratismo’ referida por Auler, está bem descrita em comentários de Bardi sobre a mesma pintura:

Daddi apresenta uma Virgem docemente humana, que sorri com ternura para seu filhinho vivaz brincando com a gola do manto, segurando um dedo da mão da Mãe. As figuras destacam-se do fundo dourado com o ritmo decorativo e a sensibilidade cromática dos mestres sienenses, cujo influxo parece ter prevalecido na maturidade do pintor. [...] Notar a ternura que o pintor consegue expressar pelo sentimento materno, intensidade de amor obtida na calma dedicação a esta temática derivada da arte bizantina.¹⁵¹

Bardi também menciona que a arte de Daddi reflete características presentes em Giotto, porém vai um pouco além, e adiciona a influência de outro ‘mestre’¹⁵² da Escola Sienesa: “Coexistem em sua obra o proto-humanismo de Giotto e uma influência de Ambrogio Lorenzetti, bem como a tradição gótica.”¹⁵³ Os textos de Auler são anteriores ao de Bardi. Ambos os autores, ao comparar Daddi a Giotto, buscaram engrandecer e dar maior importância à pintura adquirida pelo MASP.

¹⁴⁸ GOMBRICH. Op. cit., p. 136.

¹⁴⁹ AULER. Op. cit., 4/5/1968.

¹⁵⁰ Ibidem.

¹⁵¹ BARDI, P.M. **A pinacoteca do MASP de Rafael a Picasso**. São Paulo: Banco Safra SA, 1982, p 14.

¹⁵² A palavra mestre é amplamente utilizada tanto por Auler quanto por Bardi, contudo, por preferência nossa, seu uso será evitado, razão pela qual foi grafada entre aspas nesta ocorrência.

¹⁵³ BARDI. Op. cit., 1982.

Em sua análise sobre o pintor Bernardo Daddi, Auler recorreu a Germain Bazin, historiador da arte e então curador-chefe do Museu do Louvre, e a Jean Taralon, outro autor do idioma francês, incluindo citações de ambos.

Ao chegar ao período do Pré-Renascimento, amplia-se tanto o rol de obras destacadas quanto as informações históricas a respeito do movimento artístico. Auler inicia dizendo que o período “descobriu a pintura a óleo, adotou o realismo e se consagrou às temáticas centradas no homem e na natureza, tendo como características técnicas o jogo clássico dos claros-escuros e das perspectivas”¹⁵⁴.

Dentre as muitas obras do MASP que foram produzidas nessa fase, Auler escolheu destacar o painel *São Jerônimo*, de Mantegna; *Madona e Menino Jesus*, de Botticelli; *A Virgem, São João e as Santas Mulheres*, de Hens Memling e; *As Tentações de Santo Antônio*, de Bosch.¹⁵⁵

Observa-se nessa seleção de pintores uma multiplicidade de estilos, que por força da metodologia didática da História da Arte foram abarcados dentro de um mesmo movimento, sob o título de artistas pré-renascentistas. Em que pese Auler não dar mais elementos para que o público leigo que, eventualmente, estivesse acompanhando os textos da série, pudesse perceber tal pluralidade técnica e estilística, entende-se que sua escolha, ao trazer a tona esses nomes, tinha finalidade, de uma vez mais, ampliar a visão panorâmica da coleção e, por meio desta, o conhecimento acerca da História da Arte.

É possível pensar em Botticelli e Bosh como os extremos do grupo destacado por Auler. Sobre Sandro Botticelli recaem as palavras mais contundentes:

(...) mestre do linearismo e o maior pintor lírico do século XV, além de ter sido o que talvez haja possuído maior capacidade de temáticas, o que levou Pierre Francastel a afirmar que “um Botticelli não pinta em função de um certo poder limitado de pintar; o talento dos artistas, quando eles são realmente grandes, é infinitamente maior que os métodos a que estão vinculados, pois não são os meios que comandam o poder de criação espiritual”¹⁵⁶

¹⁵⁴ AULER. Op. cit. 4/5/1968.

¹⁵⁵ Como existem variações para os nomes das obras em referência, foi feita a opção pela manutenção da grafia utilizada por Auler.

¹⁵⁶ AULER. Op. cit. 4/5/1968.

A continuidade do terceiro texto da série é inteiramente dedicada ao Renascimento. O movimento artístico é apresentado com mais detalhes do que os anteriores e, assim, a narrativa oferece aos leitores melhores subsídios para o entendimento da arte do período.

Rafael Sanzio é o primeiro nome que aparece neste bloco, com a pintura *A Ressurreição de Cristo*. Auler comenta que o quadro “pertenceu ao Museu de Arte de Nova York, foi selecionado pelo Professor Pietro Maria Bardi, razão por que Assis Chateaubriand conseguiu que essa obra fosse incorporada ao patrimônio artístico nacional.”¹⁵⁷ Esta informação merece mais considerações pelo fato de que esteve rodeada de uma grande polêmica acerca da legitimidade das obras do acervo do MASP.

No livro *A Pinacoteca do MASP de Rafael a Picasso*, Bardi narra:

Este painel foi encontrado no mercado de arte de Nova York, proveniente da Inglaterra, sem qualquer bibliografia. A única atribuição era a de Bernard Berenson a um modesto aluno de Perugino. Adquirido pelo MASP, iniciou-se imediatamente algumas pesquisas as quais informaram que a obra, proveniente da coleção de Lord Kinnaid, de Rossie Priory, Porthshire, era assinalada por Crowe e Cavalcaselle na monografia dedicada a Rafael, em 1884. Em 1954, o painel foi apresentado, por ocasião da exposição itinerante do Masp, na Tate Gallery, como de autoria de Rafael. A decisão de expor a obra como de Rafael foi um ato temerário ou, pelo menos, imprudente. Philip James, diretor do British Council, anfitrião da exposição, ofereceu a seguinte solução: que fosse anotado no catálogo que a responsabilidade pelas atribuições do acervo era inteiramente do diretor do museu brasileiro. Passaram-se anos, e hoje a atribuição é unânime, depois que Roberto Longhi, em ‘*Percorso de Raffaello giovine*’, demonstrou que o ‘*affascinante dipinto*’, do qual o Museu de Oxford conserva os desenhos dos guardas, é obra autógrafa de Rafael.¹⁵⁸

O relato de Bardi dá conta que, em verdade, o quadro foi adquirido antes da atribuição a Rafael. Somente após pesquisas, descobriu-se que a pintura aparece na bibliografia produzida por Cavalcaselle, historiador de arte italiano, sobre o artista renascentista, iniciando, assim, a vinculação da obra ao pintor.

Durante algum tempo recaíram sobre o MASP “insistentes insinuações de que o museu estava comprando na Europa obras falsas como se fossem autênticas. As dúvidas eram levantadas quase sempre por dois críticos: Mário Pedrosa, do *Jornal do Brasil*, e Ciro

¹⁵⁷ AULER. Op. cit., 4/5/1968.

¹⁵⁸ BARDI, P.M. *A pinacoteca do MASP de Rafael a Picasso*. São Paulo: Banco Safra SA, 1982, p 22.

Mendes, de *O Estado de S. Paulo*.¹⁵⁹ A situação da autoria da obra *A Ressureição de Cristo* fornecia insumos para aqueles que desconfiavam da instituição.

Bardi afirma que “em 1954, o painel foi apresentado, por ocasião da exposição itinerante do Masp, na Tate Galery, como de autoria de Rafael.” As mostras de obras do museu no exterior foram a maneira encontrada por Bardi, então diretor da instituição, para pôr um fim ao entrevero, como explicou no livro em que narra a história do museu:

Em São Paulo, como aliás em qualquer outra cidade, costuma funcionar à perfeição o hábito de espalhar boatos, a insinuação de opiniões malévolas geralmente aceitas, difundidas e repetidas à exaustão, fazendo parte do comportamento local. Trata-se quase sempre de calúnias que têm livre trânsito, causando sérios problemas aos envolvidos. Acabei sendo eu também algo dos boateiros.

Recém chegado da Itália, bem visto por Chateaubriand, vítima número um dos boatos mais infames, não podia ficar imune a eles. Fui rapidamente apontado como organizador de um museu de obras falsas. O Masp devia encontrar e passar a uma reação, para tranquilizar o Promotor e afirmar sua presença no País. O murmúrio corria na praça e, no início da década de '50, tinha se tornado tão insistente que convenci Chateaubriand a me deixar encontrar uma maneira de acabar com as invencionices. Obtendo carta branca, planejei expor uma parte das obras do acervo em museus estrangeiros e, como primeira etapa, para uma eventual repercussão probatória escolhi Paris, onde tínhamos amigos e havíamos comprado muitas peças.¹⁶⁰

Entre os amigos de Paris estava Germain Bazin. O curador-chefe do Louvre trabalhou para que a exposição montada na galeria Orangerie fosse vista por autoridades da França como um evento de grande relevância. Dessa forma, a solenidade de abertura foi dirigida pelo então Presidente daquele país, Vicent Auriol.¹⁶¹

A ideia das exposições itinerantes deu certo, “submetido ao crivo da crítica francesa, o acervo do museu sobreviveu incólume.”¹⁶² Da capital da França, a seleção das obras do MASP seguiu para outros países da Europa e, depois, para Nova York. Ao final da campanha, eles haviam conseguido que os desconfiados cessassem as críticas e, também, aproveitaram a estada e os contatos para adquirir ainda mais obras para o acervo. “Em novembro do mesmo ano, quando a coleção do MASP chegou ao Palazzo Reale de Milão, o

¹⁵⁹ MORAIS. Op. cit., p. 486.

¹⁶⁰ BARDI, P. M. **História do MASP**. São Paulo: Empresa das Artes, 1992, p. 17-8.

¹⁶¹ Idem. **40 anos de MASP**. São Paulo: Crefisul, 1986, p. 26.

¹⁶² MORAIS. Op. cit., p. 488.

catálogo registrava a presença de 103 obras, ou seja, houve um acréscimo de 39 obras durante a itinerância.”¹⁶³

De fato, a incorporação da pintura *A Ressureição de Cristo* ‘ao patrimônio artístico nacional’ como refere Auler, revelou-se de grande vantagem àquela instituição, que certamente pagou preço muito aquém do que valeria se tivesse sido vendida como um Rafael autêntico, cujo dono anterior era o Museu de Arte de Nova York.

No estudo das obras do Renascimento, foram apresentadas, em seguida, as pinturas de Giovanni Bellini; Perugino; Piero di Cósimo; Ticiano; François Clouet; Hans Holbein; Lucas Cranach; e El Greco.

Na descrição das obras e seus respectivos autores, Auler buscou fazer uma divisão dos artistas por países de origem e suas diferentes escolas, cada qual com sua particularidade. Assim, consideramos presente o determinismo característico do positivismo comteano, a que já nos referimos.

Nesse ponto, pela primeira vez na série, aparece uma opinião a respeito das características e qualidades das obras de arte em si mesmas, não apenas sobre os artistas que as assinam. Como exemplo, destacamos o trecho:

[...] a pintura renascentista francesa tem sua representação com a magnífica tela “O banho de Diana”, uma das melhores obras de François Clouet, da Escola de Fontainebleau, cuja composição, ao apresentar um cavaleiro ao fundo, dá-nos a impressão de uma sutil alusão à Diana de Poitiers. A presença dessa obra no Museu de Arte Assis Chateaubriand é tanto mais significativa quanto menos ignoramos que foi mais retratista do que paisagista, êsse esplêndido pintor do século XVI.¹⁶⁴

Por esse pequeno excerto, vemos que Auler considerava a raridade uma qualidade a ser perseguida na constituição de uma coleção.

Findada a excursão pelas obras do acervo produzidas durante o Renascimento, os próximos ‘elos da cadeia causal’ são os movimentos Barroco, Rococó e Classicismo, cujo tema de maior interesse já foi abordado no título anterior, quando falamos sobre a problematização de Auler quanto à impossibilidade de enquadramento estanque dos pintores Poussin e Goya em movimentos artísticos temporal e espacialmente próximos a eles.

¹⁶³ MAGALHÃES. Op. cit., p.16.

¹⁶⁴ AULER. Op. cit., 4/5/1968.

Na sequência, a narrativa aborda o Neoclassicismo e o Academicismo¹⁶⁵, momento em que temos, pela primeira vez, a presença de artistas brasileiros no texto: “A pintura acadêmica brasileira resultou da influência da Missão Lebreton que acarretou os nossos artistas para o neo-classicismo, em uma época em que essa escola já declinava sob o impacto do romantismo.”¹⁶⁶

Auler, em razão de sua vinculação histórica com os movimentos de contestação à Escola Nacional de Belas Artes - Enba, desde os tempos de juventude, não poderia opinar diferentemente a respeito dos artistas neoclássicos brasileiros.

O Núcleo Bernardelli reivindicava justamente uma saída para o ‘atraso’ do academicismo brasileiro. Tendo Auler participado ativamente das atividades do grupo e nutrindo relação de amizade por Quirino Campofiorito, vemos aqui uma permanência de valores cultuados durante o período de sua formação intelectual.

A crítica mais contundente recai sobre Timoteo da Costa, que “depois de ter sido aluno livre da antiga Escola Nacional de Belas Artes esteve, posteriormente, em Paris e, com a tela ‘A Dama de Verde’, revela o seu estilo neoclassico sem qualquer pretensão de acompanhar a evolução da arte contemporânea.”

Entre os pintores acadêmicos nacionais o que recebeu um comentário mais elogioso da parte de Auler foi Lucílio de Albuquerque, em razão do “impressionismo que se vislumbra em muitas de suas composições.”¹⁶⁷

E com o Romantismo, além dos fatos que ocasionaram sua ruptura, Auler apresenta a tese de que Almeida Júnior, por ele enquadrado nesse movimento, em virtude das temáticas de suas pinturas, nem tanto em razão da técnica, a qual é considerada com “um certo toque clássico”, “foi a causa étnica e telúrica da formação de uma arte plástica nacional e que mais tarde foi reformulada magistralmente por Tarsila do Amaral com o seu antropofagismo pictorial.”

¹⁶⁵ Apesar de Auler aderir a um discurso modernista, ele não é exterior ao passado academicista no exercício de sua escrita de modelo enciclopédico.

¹⁶⁶ AULER, Hugo. Assis Chateaubriand, criador de museus de arte no Brasil (V). **Correio Braziliense**. Brasília, 18/5/1968. Caderno Cultural.

¹⁶⁷ Idem. Ibidem.

A afirmação foi feita de forma absolutamente contundente, sem qualquer brecha interpretativa. Almeida Júnior, na concepção de Auler, é a raiz sobre a qual se desenvolveram os artistas brasileiros de poéticas verdadeiramente autóctones. Diante da força dessa expressão, cabe apresentar o comentário na íntegra:

Apesar de ter guardado um certo toque clássico, a verdade é que Almeida Júnior se inclinou para o romantismo. Requitado no desenho, todavia, sabia fazer com que a linha desaparecesse sob a decomposição das gamas tonais, dispondo as massas com equilíbrio e proporção, posto a sua preocupação fosse a de reproduzir as suas reações emocionais diante de personagens ou de espetáculos da nossa natureza tropical. O seu estilo romântico foi vislumbrado pelo esteta Gonzaga Duque para quem “os quadros de Almeida Júnior se inculcam antes pela simplicidade do assunto e pela maneira por que foram pintados, do que pela preocupação da escolha. É o assunto que lhe comove e impressiona que vai para a tela. Não joeira, não mira e remira o “sujeito”, com intento de fazer bonito e parecer agradável. Há de ser a impressão que recebeu a cena que observou, a idéia que se coordenou na sua imaginação, a causa do seu trabalho. Poderia escrever na porta de seu atelier o aforismo atribuído a Dürer – Toda preocupação da beleza é inútil na arte”. Ademais, cabe ponderar que a pintura de Almeida Júnior foi a causa étnica e telúrica da formação de uma arte plástica nacional e que mais tarde foi reformulada magistralmente por Tarsila do Amaral com o seu antropofagismo pictorial.¹⁶⁸

Para Auler, Almeida Júnior não se preocupava com a beleza em arte. Bardi, opinava de maneira totalmente contrária. O historiador italiano, mesmo tendo sido o responsável pela aquisição das obras do MASP, não se convenceu das qualidades artísticas do pintor brasileiro. Sobre o pintor, Bardi afirma: “José Ferraz de Almeida Júnior, um dos raros realistas nacionais, e todavia pouco decidido a seguir a tendência, autor de telas de grandes dimensões, fatigantes e cansativas”, em seguida tece um comentário sobre o plano geral da pintura brasileira, uma “água estagnada”, nela incluído Almeida Júnior:

Falei até aqui de pintores incapazes de misturar nas pinceladas um pouco de absurdo, um friso de cáustico, uma ingenuidade, um engano; diligentes no benfeitinho, no agradável, no alegórico sem problemas. É a pintura daqueles que confeccionam quadros para autenticar as medidas da tonalidade do sofá ou da cama. Arte sem erros, para o cliente gostar, pintura da qual se fala usando adjetivos de simpatia, circunstância e compreensão ante um labor desempenhado no louvável exercício da profissão. É a pintura que pouco satisfaz quem procura, naquilo que representa, um frêmito, a emoção, a razão de um ponto de vista diferente, anormal, algo de escandaloso, uma deformação intencional.¹⁶⁹

Almeida Júnior foi para Auler um pintor do Romantismo; para Bardi, do Realismo. Além das divergências de opinião entre Auler e Bardi, esta passagem suscita um

¹⁶⁸ Idem. *Ibidem*.

¹⁶⁹ BARDI, Pietro Maria. **História da Arte Brasileira**. São Paulo: Melhoramentos, 1975, p. 181.

comentário a respeito da assertividade da linguagem empregada por Auler na redação de seus textos. Diferentemente de alguns de seus pares, como Sérgio Milliet, que “abre brechas, mostra possibilidades, compara, explica o que vê, mas não induz a uma só direção. Sugere.”¹⁷⁰ Tomando como exemplo o comentário sobre Almeida Júnior, Auler aponta taxativamente aquilo que para ele é uma verdade.

Pela firmeza da fala e também pelo posicionamento diante desse objeto em específico, Auler se aproxima muito mais de Monteiro Lobato do que de Bardi e Milliet, embora não possua as mesmas características singulares no uso de recursos de linguagem que aquele escritor.

De acordo com Tadeu Chiarelli, em 1917, Lobato fez uso dos mesmos recursos que Auler, quais sejam, “desmereceu os artistas coloniais” “se referindo à chegada da Missão Artística Francesa e à conseqüente criação da Academia Imperial, declara ter sido um mal a criação daquela instituição” e quando sua crítica encontra Almeida Júnior este se torna “o verdadeiro iniciador da arte brasileira, porque revela ao país o naturalismo” é a “madrugada do dia seguinte”.¹⁷¹

Conceituando o Realismo, Auler subdivide o movimento em Realismo de inspiração político-social e Realismo analítico, estando o primeiro condicionado às variáveis sociais que justificaram o rompimento com o Romantismo. No caso do segundo, o primeiro comentário sobre esculturas na coleção do MASP aparece por ocasião da apresentação do trabalho de Edgar Degas.

Da mesma forma que a virada do Romantismo para o Realismo foi ocasionada pelas mudanças sociais em curso na época, Auler também considera que a passagem do Realismo para o Impressionismo e os movimentos de vanguarda ocorridos subsequentemente coincidiu com transformações científicas de diversas ordens, na Física, na Química, na Elétrica, na Mecânica, dentre outras áreas do saber.

O autor lista os acontecimentos históricos na abertura do texto dedicado à apresentação dos artistas impressionistas. Mas, de acordo com ele, essas não seriam as únicas

¹⁷⁰ GONÇALVES. Op. cit. p. 164.

¹⁷¹ CHIARELLI, Tadeu. **Um jeca nos vernissages:** Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil. São Paulo: EDUSP, 1995. (Texto e Arte, 11), pp. 172-173.

causas. Somadas às justificativas já listadas, “foi a reivindicação do direito da personalidade do artista de animar de subjetividade as suas criações que as tornaram mais composições de luz e de cor do que formas geométricas”.¹⁷²

Essa mesma ideia será novamente apresentada, com outra roupagem, no discurso sobre a função social da crítica de arte. Em texto posterior aos ora analisados, que será abordado no terceiro capítulo, ele usou a palavra “liberdade” para se referir ao processo de subjetivação da criação artística ocorrido nessa transformação formal da arte.

O artista considerado por Auler como maior expoente da pintura impressionista presente no acervo do MASP foi Cézanne, conforme a seguinte passagem:

Um dos grandes méritos do Professor Pietro Maria Bardi foi o de trazer, com o apoio do gênio de Assis Chateaubriand, para o acervo do antigo Museu de Arte de São Paulo, cinco telas de Paul Cézanne que além de serem consideradas pelos historiadores e críticos de arte como obras primas do pintor de Aix-en-Provence, revelam as características dos períodos de evolução do seu poder de criação.¹⁷³

O representante brasileiro da arte impressionista na coleção do MASP é Elyseu Visconti tido como “incontestavelmente, o maior de nossos tempos.”¹⁷⁴

O enaltecimento exacerbado à figura dos ‘grandes mestres’ vistos pela lente romântica de Auler tem sequência na apresentação do Simbolismo, ao referir-se sobre Van Gogh e Paul Gauguin:

A presença dessas obras-primas de Vincent Van Gogh e de Paul Gauguin, que marcaram dois capítulos decisivos na evolução da pintura ocidental, enriqueceram sobremodo o acervo do Museu de Arte Assis Chateaubriand, pois se trata de dois pintores geniais que contribuíram decisivamente para que o poder de criação artística na França, durante o Século XIX, pudesse ser paragonada à fecundidade criadora da Itália da Renascença.¹⁷⁵

Por meio do nosso ‘passeio’ pelos textos da série *Assis Chateaubriand, o criador de museus de arte no Brasil* foi possível constatar que, embora ainda bastante arraigado nas metodologias européias de escrita da História da Arte, Auler a inovou sob determinados

¹⁷² AULER, Hugo. Assis Chateaubriand, o criador de museus de arte no Brasil (VII). **Correio Braziliense**. Brasília, 1/6/1968. Caderno Cultural.

¹⁷³ Idem. Assis Chateaubriand, o criador de museus de arte no Brasil (VIII). **Correio Braziliense**. Brasília, 8/6/1968. Caderno Cultural.

¹⁷⁴ Idem. Ibidem.

¹⁷⁵ Idem. Assis Chateaubriand, o criador de museus de arte no Brasil (IX). **Correio Braziliense**. Brasília, 15/6/1968. Caderno Cultural.

ângulos. Tais como o destaque dado as esculturas; suas opiniões sobre os artistas brasileiros, sobretudo os academicistas; e os enquadramentos de determinados artistas em movimentos diversos daqueles que comumente encontramos em historiadores ainda mais tradicionais.

A visão geral da ‘monografia totalizante’, mesmo que superficial, proporcionou um reforço das principais categorias epistemológicas do discurso historiográfico de Auler, conforme mapeamento do texto anterior.

Desse modo, vemos que, para Auler, a Arte e a História da Arte cumprem uma função teleológica, voltada à missão prometeica de criar um novo homem para o Brasil, a partir de conceitos positivistas de ordem e progresso contínuos.

A ideia de continuidade reverbera também no formato de sua narrativa, que é constituída como uma síntese linear dada pela sucessão contínua de movimentos artísticos. Os contextos sociais são parte informativa das análises, que tomam por base fatos determinados no tempo e no espaço. As obras de arte são dotadas de uma aura de espiritualidade, posto que produzidas pelos grandes mestres. A função social da arte se completa a partir do acesso público às coleções, que devem ser organizadas panoramicamente em instituições museais dotadas de funcionalidades educativas e formativas modernas.

Findada esta incursão pelos conceitos subjacentes ao discurso e pela sua visão geral, faz-se necessário, na sequência, verificar as condições de sua produção, bem como as condições relativas à fundação do MASP, tendo em vista que a narrativa histórica de Auler busca reafirmar e a presentificar ações de tempo diverso ao de sua produção.

Na medida do possível, levaremos em consideração os diversos tempos, o espaço e seus agentes históricos, sem perder de vista, contudo, a consciência de que esta explanação é construída a partir de referenciais do presente.

2.3 - O tempo, o espaço e os personagens

“Num tempo. Página infeliz da nossa história. Passagem desbotada da memória. Das nossas novas gerações. Dormia. A nossa pátria mãe tão distraída. Sem perceber que era subtraída. Em tenebrosas transações.” Chico Buarque

Para nos situarmos, importa mencionar que o discurso em análise expressa a forma como o autor, Hugo Auler, percebeu, em 1968, auge da ditadura militar, uma ação implementada de fato por dois outros agentes históricos - Assis Chateaubriand e Pietro Maria Bardi - ocorrida em período anterior à publicação dos textos, final da década de 1940¹⁷⁶.

Desse modo, e tendo em mente a lição de Bourdieu, pela qual “a análise de discurso que estuda o discurso sem estudar as condições sociais da produção do discurso não compreende nada”¹⁷⁷, convém analisar não somente as palavras de Auler, mas também as ações que ele pretende reafirmar.

Em seu primeiro texto sobre o MASP, Hugo Auler relata que, desde 1930 Chateaubriand, juntamente com Frederico Barata e Elyseu Vistonti, intencionava fundar um museu. Em seu plano, esse espaço tinha por finalidade apresentar ao povo brasileiro uma visão panorâmica dos principais movimentos artísticos do mundo ocidental.

Auler buscava levar o leitor a ver o magnata das comunicações como um verdadeiro mártir da causa artística nacional: “Assis Chateaubriand, com a sua rara experiência estética e sua profunda formação cultural, chegou à conclusão de que, realmente, ‘a arte se transformara em uma religião e os museus haviam passado a ser as capelas em cujo interior o povo vem celebrar seu culto’”¹⁷⁸. Já conhecemos a razão para o enaltecimento da figura de Chateaubriand e a série publicada no Jornal de Brasília tinha como objetivo explícito homenagear aquela personalidade há pouco falecida.

Assim, convém conhecer um pouco melhor quem foi Chateaubriand e como ele se insere no contexto da criação de museus brasileiros.

Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo¹⁷⁹, conhecido como Chatô, nasceu em 4 de outubro de 1892, na cidade de Umbuzeiro, Paraíba, próximamente à divisa

¹⁷⁶ O Museu de Arte de São Paulo foi inaugurado em 1947, no prédio da sede dos Diários Associados. Somente vinte e um anos depois, o museu foi transferido para o prédio da Avenida Paulista desenhado pela arquiteta Lina Bo Bardi.

¹⁷⁷ BOURDIEU, Pierre. Curso de 18 de janeiro de 1990. In: **Sobre o Estado**: cursos no Collège de France (1989-92). São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

¹⁷⁸ AULER. Op. cit., 20/4/1968.

¹⁷⁹ As referências biográficas sobre Assis Chateaubriand presentes nesta dissertação foram colhidas nos livros: **Chatô: o rei do Brasil**, de Fernando Moraes; **Sodalício com Assis Chateaubriand**, de Pietro Maria Bardi; e **Presença de Assis Chateaubriand na vida brasileira**, de Mario Barata, e serão devidamente referenciadas a medida em que ocorram.

com Pernambuco. Foi dono de uma grande quantidade de empresas de vários ramos, em especial ligadas às comunicações, como jornais, estações de rádio e televisão, revistas e agências de publicidade, conglomerado que ficou conhecido como Diários Associados - D.A.¹⁸⁰

A História do Brasil do século XX foi marcada pela atuação pública de Chateaubriand em suas diversas facetas: jornalista, político, advogado, embaixador e empresário. Justamente por isso, a Ordem dos Velhos Jornalistas de São Paulo promoveu um concurso denominado: Presença de Assis Chateaubriand na Vida Brasileira, do qual saiu vitorioso Mário Barata, sobrinho do jornalista Frederico Barata, e que gerou obra homônima.¹⁸¹

Nos livros que buscam retratar os eventos de sua prodigiosa vida, uma característica sobressai: trata-se de um personagem extremamente controverso que vai de herói nacional a chantagista inescrupuloso numa virada de página.

Enquanto Carlos Rizzini, grande amigo de Chateaubriand, afirma que ele era um “homem, a rigor, inqualificável”¹⁸², Pietro Maria Bardi não poupa os mais diversos adjetivos, nem sempre bons, empregando-os em substituição ao nome do biografado, no livro que tem por escopo retratar passagens comuns da vida de ambos.¹⁸³

Em tais narrativas, é descrita uma figura obstinada, de múltiplos interesses que, muitas vezes, lançava mão de métodos escusos para garantir o alcance de seus objetivos. Para Hugo Auler, Assis Chateaubriand possuía uma “força telúrica que o fêz um semeador de

¹⁸⁰ Conglomerado de comunicação fundado por Assis Chateaubriand. O império de empresas teve início em 30 de outubro de 1924, com a compra de *O Jornal*, noticiário com circulação na cidade do Rio de Janeiro. No seu auge, o grupo chegou a possuir cerca de 36 jornais, 18 revistas, 36 estações de rádio e 18 de televisão, veículo que Chateaubriand trouxe para o Brasil, em 1950, tornando o Brasil o quarto país do mundo a realizar transmissões televisivas. Ver: MORAIS, Fernando. **Chatô: o rei do Brasil**. 4ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, pp. 120-121; 179-180; 422-429.

¹⁸¹ BARATA, Mario. **Presença de Assis Chateaubriand na vida brasileira**. São Paulo: Martins Fontes, 1971.

¹⁸² RIZZINI, Carlos. In: BARATA, Mario. **Presença de Assis Chateaubriand na vida brasileira**. São Paulo: Martins Fontes, 1971, p. 18.

¹⁸³ BARDI, P. M. **Sodalício com Assis Chateaubriand**. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1982.

grandes idéias em outrora áridos chãos” “cuja vida foi devotada às grandes causas nacionais”.¹⁸⁴

Alguns exemplos dessa sanha criadora são a ‘Campanha Nacional de Aviação’ para aquisição de uma frota de aviões utilizados na formação de pilotos civis, denominada inicialmente ‘Dê Asas para a Juventude’¹⁸⁵; a criação do instituto educacional ‘Sociedade de Estudos Brasileiros Dom Pedro II’, no Castelo d’Eu, na Normandia, voltado para a formação de jovens brasileiros residentes no exterior¹⁸⁶ e; a ‘Campanha Nacional da Criança’, que “pretendia fazer com que fossem construídos mil postos de atendimento à infância carente em todo o país.”¹⁸⁷

Sobre essa característica da personalidade de Chatô lembra Bardi:

Não esmorecia e parecia não querer interromper a continuidade das ‘tantas coisas que ainda tinha que fazer’, lamentando não ter podido realizar todas aquelas que havia sonhado e arquitetado. Tinha sempre mais uma engatilhada, mais duas. Lançar-se em novos empreendimentos era uma constante em sua vida.¹⁸⁸

Essas campanhas, ao tempo que aumentavam o prestígio de Chateaubriand, davam ainda mais força para o início de novas propostas, em um processo contínuo. Dessa forma, Chatô ficou internacionalmente conhecido como o ‘Hearst brasileiro’, uma comparação inicialmente feita pelo jornal *The New York Times* com o magnata das comunicações norte-americano, que inspirou o cineasta Orson Welles na criação do filme *Cidadão Kane*.¹⁸⁹

Pode-se dizer que um dos maiores projetos encabeçados por Chateaubriand foi a criação de museus de arte no Brasil, tema dos textos ora em análise. O mais conhecido e relevante museu fundado por Chatô, em parceria com o historiador e crítico de arte italiano Pietro Maria Bardi, foi o Museu de Arte de São Paulo, que após sua morte passou a ser

¹⁸⁴ AULER. Op. cit., 20/4/1968.

¹⁸⁵ MORAIS, Fernando. **Chatô: o rei do Brasil**. 4ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 406.

¹⁸⁶ BARDI. Op. cit., 1982, pp. 125-130.

¹⁸⁷ MORAIS. Op. cit., p. 406.

¹⁸⁸ BARDI. Op. cit., 1982, p. 130.

¹⁸⁹ MORAIS. Op. cit., p. 393.

denominado Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - MASP, em homenagem póstuma.

Entretanto, a ideia de criar um museu de arte não era, nem poderia ser, um pensamento original de Chateaubriand. Em verdade, tal motivação era um produto de seu próprio tempo, condicionada por um encadeamento de fatos históricos de nível internacional. Podemos ver similaridades entre essa iniciativa e outras tantas no mundo na mesma época. Na prática, ela estava calçada nos mesmos pilares sobre os quais foi construída a política cultural do Ministro Gustavo Capanema, durante a Era Vargas.

Getúlio Vargas assumiu um governo que se dizia provisório, em 3 de novembro de 1930. Contudo, permaneceu de forma contínua no exercício da Presidência durante quinze anos. A campanha que o levou ao poder contou com a participação ativa de Chateaubriand, notadamente, quanto ao episódio do enterro de João Pessoa, que precedeu o golpe.¹⁹⁰

Paradoxalmente, Chatô não demorou muito a entrar em conflito com Vargas, tendo sido o primeiro a chamá-lo de ditador. No período do Estado Novo, os jornais dos Diários Associados foram censurados, Chateaubriand chegou a ser preso, houve uma tentativa frustrada de deportá-lo a bordo de um navio japonês e, posteriormente, teve sua liberdade de ir e vir cerceada por longo período.

Com fito de manter suas organizações em atividade e sua figura pública com alguma relevância política, Chateaubriand procedeu à uma súbita mudança na linha editorial de seus jornais. Para ele, importava mais a sobrevivência e o crescimento do conglomerado do que os valores morais, como fica nítido na seguinte passagem do livro de Moraes:

Mesmo sabendo que o patrão sempre fora um conservador, Dario de Almeida Magalhães, fiel às suas convicções democráticas, manifestou a Chateaubriand sua insatisfação com a guinada pró-ditadura que os jornais, *O Cruzeiro* e as rádios tinham dado. Na resposta de Chateaubriand nasceria a

¹⁹⁰ João Pessoa era candidato à Vice-Presidência na chapa de Getúlio Vargas, pela Aliança Liberal, nas eleições presidenciais de 1930. Eles saíram derrotados nas urnas em votação ocorrida em março, tendo sido eleito Júlio Prestes. Em 26 de julho do mesmo ano, Pessoa foi vítima de um crime passional, assassinado com dois tiros em uma confeitaria no Recife. Assis Chateaubriand coordenou pessoalmente a cobertura do fato por seus veículos de comunicação, que na manhã seguinte estampavam manchete atribuindo a responsabilidade pelo crime ao governo federal, que havia apoiado Prestes nas eleições. Os aliancistas coordenaram ação para que o corpo embalsamado em Recife fosse velado na Paraíba e depois enterrado no Rio de Janeiro, para onde seguiu de barco. Durante os muitos dias que se passaram até a data do enterro, os jornais dos Diários Associados publicaram artigos exaltando a imagem do defunto, comparando-o com Prestes e difamando o governo. As notícias instalaram um clima de enorme pesar. A comoção pública abriu espaço para realização da revolução armada, que colocou Vargas no poder. Júlio Prestes jamais tomou posse no cargo para o qual foi eleito. MORAIS. Op. cit., pp. 187-191.

primeira discordância política entre os dois, que acabaria desbordando poucos anos depois:

- Os homens públicos passam, seu Dario, mas os jornais são permanentes. Nós vamos ter que atravessar esse túnel juntos. Vamos ter que apoiar o Estado Novo para que os nossos jornais possam sobreviver.¹⁹¹

Apesar dos choques com algumas posturas do governo de Vargas, em diversos outros aspectos o pensamento de Chateaubriand se alinhava ao do regime, notadamente quanto às propostas para área cultural.

Chateaubriand e Vargas, por meio de seu ministro Capanema, perseguiram objetivos norteados por um pensamento de renovação da imagem do homem nacional que, como vimos no Capítulo 1, circulava entre a intelectualidade brasileira desde a virada do século XX. As intenções dos modernistas foram descritas por Almeida, nos seguintes termos:

Fundamentalmente, o que desejavam os rebeldes era “passar a limpo” o País, acertar-lhe o passo, num esforço para inseri-lo na contemporaneidade universal vigente, sem o sacrifício das peculiaridades características, de seu legítimos valores, através de uma tomada de consciência, em profundidade, da realidade nacional e sua possível projeção no campo artístico, cultural e até mesmo político, como seria inevitável.¹⁹²

Os ‘rebeldes’, para usar palavra de Almeida, eram, em maioria, ricos descendentes dos barões de café.

Nesse contexto, vemos que as propostas de Chateaubriand, descritas por Auler como estando “a serviço de um processo de comunicação de massa e de aperfeiçoamento artístico das gerações de hoje e de amanhã”¹⁹³ desejavam, em última instância, “aperfeiçoar o homem do Brasil”¹⁹⁴.

Essa expressão foi empregada por Gustavo Capanema em carta a Vargas, que tinha por escopo justificar suas escolhas para o projeto do prédio do Ministério sob seu comando, cuja arquitetura foi encomendada a Le Corbusier e para o qual foram produzidas esculturas visando à integração ao desenho do espaço. O ideal de aperfeiçoar, verbo que

¹⁹¹ MORAIS. Op. cit., p. 323.

¹⁹² ALMEIDA, Paulo Mendes de. **De Anita ao museu**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976, pp. 30-1. (Coleção Debates).

¹⁹³ AULER. Op. cit., 20/4/1968.

¹⁹⁴ Carta de Gustavo Capanema a Getúlio Vargas, de 14 de junho de 1937. Reproduzida em: CHERCHIARO, Marina. **Esculpindo para o Ministério: arte e política no Estado Novo**. São Paulo, 2016, p. 36

reclama uma ação, encontra sua tradução nas palavras de Auler sobre a iniciativa de Chateaubriand:

Com efeito, ao dinamismo da personalidade e à plasticidade da atuação cívica de Assis Chateaubriand, cuja vida foi devotada às grandes causas nacionais, não poderia escapar, como não escapou, o ângulo do desenvolvimento artístico e cultural da nacionalidade, haja vista para o seu ideal de impor à mentalidade de nossa gente, sem distinção de camadas hierárquicas de cultura, o interesse espiritual pelas artes plásticas e pictoriais.¹⁹⁵

De acordo com Auler, Chateaubriand visava a impor ao povo brasileiro o interesse pela Arte. Auler, ao escolher a palavra ‘impor’ refletiu, com precisão, o viés autoritário dos métodos empregados pelo jornalista ao perseguir o objetivo de formar um museu com uma grande coleção de arte.

Entre a formalização da ideia de conceber o museu, contada a partir do início da colaboração entre Chateaubriand e Bardi, e a data da abertura para visitação não chegou a transcorrer um ano. O MASP abriu suas portas no dia 2 de outubro de 1947, na rua 7 de abril, no segundo andar do do Edifício Guilherme Guinle¹⁹⁶, sede administrativa dos Associados em São Paulo que, na época, ainda estava em construção. Coube à arquiteta Lina Bo Bardi¹⁹⁷, esposa de Pietro, a reforma do espaço a fim de promover as adequações necessárias para abrigar a então modesta coleção.¹⁹⁸

¹⁹⁵ AULER. Op. cit., 20/4/1968.

¹⁹⁶ A sede dos Diários Associados foi edificada na rua Sete de Abril, número 230, em lote de 850 metros quadrados. O prédio de quinze andares foi projetado pelo arquiteto francês Jacques Pilon. Tanto a compra do terreno quanto o projeto do edifício estiveram envolvidos em grande polêmica com a família do Conde Francisco Matarazzo, homem mais rico do Brasil à época e conhecido desafeto de Assis Chateaubriand. Ocorre que a antiga sede dos Diários Associados funcionava em prédio alugado da família de industriais, e, quando o contrato de aluguel ainda era válido por mais três anos, foi solicitada a devolução do imóvel com vistas à construção de um arranha-céu para as empresas Matarazzo. A negociação para desocupação da área foi intermediada pelo então prefeito de São Paulo, Fábio Prado, restando acertada a compra do terreno na rua Sete de Abril e mais 300 metros vizinhos, por meio de pagamento de indenização e de contratos antecipados de publicidade nos jornais de Chateaubriand. Os Matarazzo trouxeram da Itália o arquiteto Marcello Piacentini, que desenvolveu projeto para edifício de 13 andares com fachada de mármore. O dono dos Diários Associados não queria sair atrás e contratou o referido arquiteto francês para erguer um prédio ainda mais alto, também revestido pela dispendiosa pedra. MORAIS, Fernando. **Chatô: o rei do Brasil**. 4ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, pp. 296-300.

¹⁹⁷ Achilina Bo nasceu em Roma, em 5 de dezembro de 1914, e morreu na cidade de São Paulo, em 20 de março de 1992. Estudou na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Roma durante a década de 1930. Casou-se com Pietro Maria Bardi em 1946 e, em viagem de núpcias, visitou o Brasil pela primeira vez. Aqui fixou moradia definitiva, e, em 1951, obteve a naturalização como brasileira. CÁRDENAS, Alexandra Silva. **MASP: estrutura, proporção e forma**. São Paulo: ECidade, 2015, p. 31. Coleção Obras Fundamentais; v.1.

¹⁹⁸ MAGALHÃES, Fábio. **Um museu vivo de percurso inovador**. In: MASP: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. São Paulo: Instituto cultural J. Safra, 2017, p. 11. (Coleção Museus Brasileiros).

Fabio Magalhães, museólogo que foi conservador-chefe do museu, conta que “Na década de 1950 a coleção do MASP cresceu rapidamente, num ritmo impressionante. Em poucos anos o acervo ganhou densidade e projeção internacional.”¹⁹⁹

Um tema que não foi explorado por Auler em seus textos é como foram adquiridas tantas obras de arte em curto período. Nas escassas frases em que aborda a origem de algumas das pinturas, limita-se a elogiar a atuação do fundador do MASP: “Assis Chateaubriand, dentre os seus grandes méritos, teve o de conseguir, facilmente, a compreensão da Senhora Luba Kablin que resolveu doar ao antigo Museu de Arte de São Paulo a tela ‘Interior de Indigentes’ de Lasar Segall.”²⁰⁰

Neste caso, aquilo que Auler não fala, na ânsia de manter o caráter enaltecedor à figura do “Cavaleiro das antigas Cruzadas, revivido no Novecentos para o desenvolvimento das artes no Brasil”²⁰¹, merece ser evidenciado, pois entendemos que as condições sociais da produção do discurso de Auler nos textos da série perpassa o assunto da compra das obras.

Nesse sentido, não é segredo que Chatô tinha por estratégia aproveitar-se da penúria dos europeus no período imediatamente posterior à Segunda Guerra Mundial, para montar uma coleção capaz de reunir obras importantes, de grandes nomes da História da Arte, e isso, diga-se de passagem, foi um ato muito bem calculado.

Em suas inúmeras viagens ao exterior, o jornalista foi capaz de perceber a difícil situação em que as pessoas do Velho Continente se encontravam. Por outro lado, também sabia que no futuro próximo seria implementado o Plano Marshall e que, portanto, o prazo disponível para aquisição das obras seria curto.²⁰²

Tão logo firmada a parceria com Bardi em 1946, ambos lançaram-se ao mundo em busca das pinturas e esculturas em oferta nas galerias e casas de leilão.

¹⁹⁹ MAGALHÃES, Fabio. Um museu vivo de percurso inovador. In: **MASP: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand**. São Paulo: Instituto cultural J. Safra, 2017, p. 16. (Coleção Museus Brasileiros)

²⁰⁰ Idem. Assis Chateaubriand: criador de museus de arte no Brasil (XIII). **Correio Braziliense**, Brasília, 13/7/1968. Caderno Cultural.

²⁰¹ Idem. Assis Chateaubriand: criador de museus de arte no Brasil (II). **Correio Braziliense**. Brasília, 27/4/1968. Caderno Cultural.

²⁰² MORAIS. Op. cit., p. 409.

Para levantar dinheiro para compra das obras, Chateaubriand costurava parcerias, buscando patrocinadores entre a alta burguesia, notadamente entre os barões do café, valendo-se de seu enorme poder.²⁰³

Ao questionar Chatô sobre de onde vinha tanto dinheiro, Bardi teve como resposta a inusitada afirmação: “- Do café, seu Bardi, do café paulista. Por isso é que decidi fazer nossa galeria aqui em São Paulo, terra do café e do dinheiro. Eu obriguei essa burguesada a doar quase mil aviões para formar pilotos. O senhor verá do que, juntos, seremos capazes em nome da arte.”²⁰⁴

Fabio Magalhães sintetiza o método pelo qual se deu a aquisição das obras de arte:

No período de sua formação o MASP beneficiou-se da situação da Europa do pós-guerra quando havia um enorme esforço social de reconstrução. O mercado de arte na Europa oferecia oportunidade para aquisição de obras importantes de grandes mestres. Em São Paulo, o crescimento da produção industrial e a força da economia cafeeira representavam um ambiente favorável aos objetivos de ampliação do acervo do MASP. Pietro Maria Bardi, que participava do mercado italiano e tinha excelentes contatos internacionais, foi responsável por criar o núcleo inaugural do acervo composto, majoritariamente, por obras do renascimento italiano. Chateaubriand usaria sua enorme influência para atrair doadores. Muitas das pinturas que participaram da exposição de abertura do museu foram adquiridas por meio do Studio d'Arte Palma²⁰⁵, de Roma.²⁰⁶

Faz-se necessário abrir parênteses a fim comentar a passagem acim citada, tendo em vista que Magalhães foi muito polido no emprego das palavras, ao escrever o texto destinado à publicação em livro oficial do MASP. Uma imagem mais realista para a frase ‘Chateaubriand usaria sua enorme influência para atrair doadores’ pode ser encontrada na biografia escrita por Fernando Morais. O biógrafo, na oportunidade em que descrevia uma das

²⁰³ Chateaubriand foi dono da maior cadeia de jornais do Brasil, não por acaso o título da biografia produzida por Fernando Morais é Chatô: o rei do Brasil.

²⁰⁴ MORAIS. Op. cit., p. 410.

²⁰⁵ De acordo com a pesquisadora Viviana Pozzoli a vinda de Bardi para a América do Sul está vinculada a objetivos comerciais da galeria Studio d'Arte Palma, de sua propriedade, e à promoção da arte italiana, enquanto as hipóteses de exílio político, muito aventadas anteriormente, são menos convincentes, com base em documentos inéditos do governo italiano. POZZOLI, Viviana. 1946! Por que Pietro Maria Bardi decide deixar a Itália e partir para o Brasil? In: **Modernidade Latina: os italianos e os centros do modernismo latino-americano**. 2013, São Paulo. Anais, São Paulo: MAC/USP, 2014. Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/pdfs/VIVIAN_PORT.pdf> acesso em 26/7/2021.

²⁰⁶ MAGALHÃES. Op. cit., p.16.

festas que eram dadas com intuito de apresentar as obras de arte adquiridas no exterior, cita um discurso proferido pelo próprio Chateaubriand:

No dia em que chegou ao Brasil a mais célebre de todas as obras adquiridas até então pelo museu, o *Autorretrato com barba nascente*, de Rembrandt (sobre cuja autenticidade, mais tarde, pesariam sérias suspeitas), foi organizada na casa do empresário carioca Pedro Brando uma festa memorável. Além do presidente Dutra, estavam presentes os embaixadores da Inglaterra, do Canadá, da França, da Espanha, de Portugal e da Argentina, os príncipes herdeiros da Coroa brasileira e o que havia de mais fino no soçaito do eixo Rio-São Paulo - com destaque especial, nessa noite, para os exportadores de café da poderosa Associação Comercial de Santos, doadores do quadro. Diante dessa seleta plateia Chateaubriand faria um discurso tão sincero quanto polêmico (publicado no dia seguinte em todos os órgãos Associados sob a forma de artigo), no qual resumia a filosofia de seus métodos de arrecadação de fundos para o museu:

“[...] O gosto pelas coisas belas não é um privilégio das elites. Também o povo aspira, instintiva e obscuramente, às emoções do encontro com um Rembrandt, um Velásquez, um Goya, um Greco, um Botticelli, um Tintoretto.

De onde, entretanto, tirar recursos para levar a arte ao povo? Formulam-se queixas contra a família voraz dos tubarões, mas conosco eles têm sido dóceis e flexíveis. Talvez porque lhes falemos pedagogicamente de seus deveres coletivos, eles costumam ouvir-nos. Acentuamos os riscos que corre sua estirpe numa era que é o século dos assalariados e dos monopólios estatais. E eles sabem que, na verdade, o que fazem conosco são seguros de vida.

Estamos fornecendo salva-vidas à nossa burguesia. A Campanha da Aviação, a Campanha da Criança, o Museu de Arte e outros programas que temos na incubadeira, meus senhores e minhas senhoras, são os itinerários salvadores de vossas fortunas [...].”

Ao contrário de intimidá-los, o riso constrangido da maioria dos presentes animou-o a mergulhar mais fundo. Depois de discorrer longamente sobre o Rembrandt ali exposto e sobre as virtudes dos doadores, Chateaubriand encerrou sua fala com franqueza desconcertante:

“[...] Aprendi com o banqueiro Correia e Castro, aqui presente, e adotei como minha uma técnica de indiscutível eficiência para reeducar a burguesia: anunciar para breve o fim do mundo burguês, que sucumbirá aos ataques soviéticos. Apresento, contudo, a única hipótese de salvação, que é o fortalecimento das células burguesas. Uma das formas de fortalecê-las é doar Renoirs, Cézannes e Grecos ao Museu de Arte. O que significa que enfrentar os bolcheviques pode custar a cada um dos senhores modestos 50 mil dólares.”²⁰⁷

A narrativa de Moraes enfatiza a forma singular com que o jornalista se expressava. Apesar da aparência esdrúxula do discurso, a fala de Chateaubriand não estava dissociada do contexto social da época. Necessário recordar que nesse período teve início a Guerra Fria. Desse modo, a suposta ascensão das camadas populares e o conseqüente enfraquecimento da burguesia, bem como a referência a possíveis ataques soviéticos,

²⁰⁷ MORAIS. Op. cit., pp. 411-12.

mencionados por ele ao proferir o discurso, encontram sólidos fundamentos no panorama histórico da época, como veremos na sequência.

Todavia, seria injusto deixar de registrar que os primeiros quadros do acervo do MASP partiram da doação da sua ainda pequena coleção particular. Sobre isso, em outro trecho em que toca no assunto das aquisições, Auler afirmou: “Assis Chateaubriand deu um raro exemplo de desprendimento ao despojar-se de sua valiosa coleção particular a fim de doá-la a essa instituição” e mais adiante, no mesmo texto, segue dizendo:

Como não fosse suficiente essa contribuição, Assis Chateaubriand encetou, concomitantemente, através da rede dos “Diários Associados”, uma campanha de âmbito nacional destinada a sacudir os grandes homens de nossa sociedade industrial e comercial, fazendo despertar no espírito e na sensibilidade dessa gente o interesse pela aquisição de grandes obras de arte, selecionadas pelo Professor Pietro Maria Bardi, que pudessem colocar o Museu de Arte de São Paulo entre as maiores instituições desse gênero nos quadros da civilização contemporânea e, em consequência, promover o enriquecimento do patrimônio artístico nacional.²⁰⁸

A ‘campanha de âmbito nacional’ se deu por meio dos jornais dos Diários Associados, com a publicação intensa de informações a respeito do museu, de cada uma das obras compradas e das festas promovidas para apresentação dos objetos à sociedade. Compreendia, também, a venda antecipada de espaços publicitários e o uso dos caixas das empresas para circulação do dinheiro destinado ao pagamento dos galeristas, leiloeiros e *marchands*.

Outro fator que contribuiu para o vertiginoso crescimento da coleção em tão curto prazo adveio da fama internacional atingida por Assis Chateaubriand. Assim que acervo do MASP foi ganhando corpo, as notícias sobre o espírito empreendedor que o caracterizava cruzaram as fronteiras nacionais:

Na reportagem de *L’Europeu*, intitulada “A opinião pública brasileira se chama Assis Chateaubriand”, o dono dos Associados aparece como “um homem nascido no Norte do Brasil, o que significa para nós, italianos, nascer no Sul”. O jornalista é apresentado exageradamente como “um bandeirante do século XX”, um obstinado que persegue três objetivos na vida: a campanha nacional da aviação, a luta contra a mortalidade infantil e a batalha pela criação de uma cultura brasileira.²⁰⁹

²⁰⁸ AULER. Op. cit., 4/5/1968.

²⁰⁹ MORAIS. Op. cit., p. 415.

Segundo Moraes, a reportagem do jornal italiano abriu ainda mais portas para a aquisição das obras que integram o acervo do MASP. Logo depois da publicação da matéria, europeus de todos os cantos, falidos após os anos vividos na sombra da guerra, passaram a remeter cartas a Chateaubriand para oferecer-lhe obras de arte de cânones da arte internacional, facilitando, sobremaneira, o trabalho de Bardi na busca pelos tesouros há muito escondidos pelas famílias outrora abastadas.²¹⁰

A Europa seria, de toda maneira, o lugar ideal para dar início às aquisições. Tendo em vista o objetivo da dupla Chateaubriand e Bardi, de constituir um acervo capaz de demonstrar ao povo brasileiro o maior número possível de movimentos artísticos produzidos pelo mundo ocidental, por meio de obras que bem os representasse, o Velho Continente era uma escolha lógica de onde ir para alcançar tal propósito.

Ademais, como esclarece Viviana Pozzoli, na outra ponta dessa relação de mão dupla estavam os interesses italianos, levados a cabo por meio da Comissão das Relações Econômicas Itália-América Latina - COREITAL, “um vasto projeto de natureza privada destinado a favorecer o desenvolvimento das relações econômicas entre a Itália e América do Sul.”²¹¹

Dizia Chateaubriand no discurso citado anteriormente: “o gosto pelas coisas belas não é um privilégio das elites.”²¹² À primeira vista, essa frase pode parecer a defesa de um ideal nobre, mas quando ancorada na perspectiva histórica, vemos que se tratava muito mais de uma defesa dos interesses dos próprios burgueses.

O professor de Arte Moderna e Contemporânea da Universidade de Tulane, Adrian Anagnost, explica, em artigo dedicado ao estudo das propostas de P. M. Bardi, que nesse período “as elites viam com apreensão o poder político crescente das classes trabalhadoras do Brasil; o museu era visto como um lugar ideal para cultivar novos modos agradáveis de sociabilidade interclasse.”²¹³

²¹⁰ Idem. Ibidem, p. 416.

²¹¹ POZZOLI. Op. cit.

²¹² MORAIS. Op. cit., pp. 411-12

²¹³ ANAGNOST, Adrian. **Limitless Museum: P. M. Bardi's Aesthetic Reeducation**. Johns Hopkins University Press, 13 de dezembro de 2019. Disponível em: <https://modernismmodernity.org/articles/anagnost-limitless-museum>> acesso em: 7 out. 2020. Tradução da autora.

Os riscos que corriam a ‘estirpe dos vorazes tubarões’ tiveram início anos antes, em um encadeamento de fatos históricos de alta complexidade. Como um esforço de simplificação, podemos tentar localizar temporalmente o início do crescimento do poder político das camadas populares, em nível mundial, nos efeitos devastadores da Primeira Guerra Mundial que, somados à crise financeira de 1929, condicionaram maior organização das classes trabalhadoras.

Dessa forma, perseguir o ideal de aperfeiçoamento do homem, que resultaria em uma nova imagem do brasileiro, é uma negação do presente e, ao mesmo tempo, uma estratégia para o futuro.

A ambição política de reinvenção do País encontra seu ápice com a construção de Brasília, uma cidade sem passado onde só existe lugar para o novo moderno. Já tivemos oportunidade de ver como Hugo Auler se coloca diante dessa questão como crítico de arte, ao falar sobre o academicismo, com as pinturas de artistas brasileiros influenciados pela Missão Francesa.

Mais adiante veremos a atuação dele nesse mesmo sentido, ao montar uma pinacoteca bem diferente da constituída por Bardi para o MASP. Na nova Capital não havia espaço para as obras importadas do Velho Mundo, nem mesmo para as produzidas em nossas terras antes de as propostas do novo homem entrarem em vigor.

A vontade política de desenhar o futuro com base em ações do presente não é um pensamento exclusivo do Brasil. Uma de suas bases é o manifesto futurista, do poeta italiano Marinetti. O texto publicado em 1909 foi um dos ‘devorados’ pelo Movimento Modernista em sua primeira fase. Nele transparece o ideal utópico do novo homem. A ligação entre o Futurismo e o regime fascista de Mussolini já foi debatida, assim como a ligação de Pietro Maria Bardi com o ditador.

Anagnost deu uma boa contribuição nesse sentido. Em artigo publicado em inglês, pela Universidade Johns Hopkins, ele aborda o passado de Bardi vinculado àquele regime autoritário, ao passo em que traça um paralelo de como algumas ideias aplicadas na Itália de Mussolini foram transmutadas para o programa museológico do MASP. Anagnost, diferentemente de Viviana Pozzoli, credita a vinda do casal Bardi para o Brasil à ligação pretérita de Pietro com Mussolini:

Na Itália do pós-guerra, Bardi percebeu que qualquer trabalho futuro provavelmente seria circunscrito pela sombra de suas atividades durante o regime fascista recentemente deposto. Assim, em 1946, ele e sua esposa, a arquiteta Lina Bo Bardi, trocaram a Itália pelo Brasil.²¹⁴ Quase imediatamente, os dois foram atraídos para a órbita do magnata da mídia Assis Chateaubriand, que convocou o casal para trabalhar como diretor e arquiteta, respectivamente, em seu novo museu de arte, o Museu de Arte de São Paulo (MASP).²¹⁵ (tradução nossa)

Uma vez no Brasil, Bardi tentou desvincular seu nome ao do regime autoritário. Entretanto, sua vinculação com Chateaubriand dificultou que ele varresse seu passado para debaixo do tapete. Além da declarada admiração pelo Fascismo italiano, o magnata das comunicações acumulou desafetos ao longo de sua escalada ao poder. Uma situação que explicita bem como os inimigos de Chateaubriand transferiram suas pesadas críticas para a figura de Bardi é o entrevero envolvendo a discussão sobre a autenticidade das obras adquiridas pelo MASP. Comentamos anteriormente que Ciro Mendes, ao lado de Mário Pedrosa, era um dos principais articuladores da campanha de difamação do museu. Sobre esse conflito, Morais conta em seu livro que:

De mera suspeita, com o passar do tempo o *Estado* logo partiria para acusações frontais, começando por afirmar categoricamente que a magnífica tela *O conde-duque de Olivares*, de Velásquez, era um quadro falso. Bardi tentaria resolver a pendenga com o *Estado* à sua maneira. Ao encontrar com o crítico Ciro Mendes em uma cerimônia pública, avançou sobre o jornalista e o esmurrou várias vezes. Mendes reagiu com palavras, procurando ferir Bardi onde mais doía - em seu passado político:
- Fascista! O senhor não passa de um fascista!²¹⁶

A inclinação de Chateaubriand ao autoritarismo também está refletida em diversas passagens da biografia escrita por Fernando Morais, como exemplo: “Nem mesmo o chefe mundial do Fascismo, o ditador italiano Benito Mussolini - cujos artigos frequentavam com regularidade as páginas dos Associados -, escaparia de sua admiração.”²¹⁷

²¹⁴ Nota original do texto: As architectural historian Zeuler Lima puts it, “There was little money in the European art market after the war and Pietro Maria Bardi wanted to find new markets for the works in his art gallery after having had his commercial authorization revoked in the post-war anti-fascist witch hunting” (Zeuler Lima, “Lina Bo Bardi, entre margens e centros/Lina Bo Bardi, Between Margins and Centers,” *ArqTexto* 14 [2009]: 110–44, 127). See also Esther da Costa Meyer, “After the Flood: Lina Bo Bardi’s Glass House,” *Harvard Design Magazine* 16 (2002): 4–13. While Lina Bo had long been acquainted with P. M. Bardi’s activities through architecture circles, it was only in 1946 that the two met. They married in August 1946, following P. M. Bardi’s divorce from his first wife, and left for Brazil in October 1946.

²¹⁵ ANAGNOST. Op. cit.

²¹⁶ MORAIS. Op. cit., p. 486.

²¹⁷ Idem. Ibidem. p. 304.

Em todos os livros de autoria de Bardi que foram consultados, não há qualquer informação sobre seu passado político na Itália, possivelmente, como uma tentativa de apagar a memória relativa à sua afiliação ao regime de Mussolini, antes de seu ‘sodalício’ com Chateaubriand. Bardi disse ter vindo morar no Brasil em razão das relações comerciais do seu *Studio d’Arte Palma*, de Roma²¹⁸, o que coincide com as pesquisas feitas pela historiadora Viviana Pozzoli.

No contexto da série escrita por Auler, ora em exame, interessa refletir sobre a convergência entre as tendências autoritárias de Chateaubriand, o conhecido passado político de Bardi e, ainda, as possíveis preferências de Hugo Auler, antevistas no exagerado enaltecimento das duas figuras ao longo dos textos.

Todavia, devemos ponderar que um dos méritos sem conto da personalidade de Assis Chateaubriand foi a sabedoria com que sempre se houve na eleição de homens à altura de exercer as funções destinadas à execução fiel de suas idéias e à perpetuidade de todas as suas obras, o que, aliás, constituiu uma das causas fundamentais da grandeza de suas instituições que se impuseram e se impõem à admiração pública e imortalizaram para todo o sempre seu criador. E para organizar um museu de tais proporções o insigne homem público foi buscar o Professor Pietro Maria Bardi, notável esteta, historiador e crítico de arte, com livre trânsito em todas as áreas artísticas da moderna civilização. Um dos maiores expertos no vasto domínio das artes plásticas e pictoriais, era o homem indicado para procurar e selecionar as peças mais representativas dos mestres da pintura e da escultura em todos os tempos, suscetíveis de aquisição, para enfrentar os “marchands de tableaux” no exterior e licitar nos leilões internacionais as obras de arte dignas de figurar nos grandes museus, e, finalmente, para dar uma dinâmica funcional à nova instituição.²¹⁹

A dinâmica funcional do MASP, referida por Auler, é um dos aspectos problematizados por Anagnost em seu artigo. De acordo com o professor, os cavaletes de cristal do museu constituíam uma “forma de estimular o envolvimento do museu na vida social para além do espaço da galeria”. A argumentação envolve também as exposições temáticas, ocorridas cerca de vinte anos antes da instalação daqueles suportes. Os modelos adotados pelo casal Bardi visavam, segundo o autor:

[...] empurrar a sensibilidade do mundo da arte brasileira do salão, da sociabilidade aristocrática ou burguesa, para a sala (hall) do museu público. Com instalações de obras de arte em estruturas metálicas industriais em vez de interiores beaux-arts, aulas e mostras pedagógicas que mesclavam obras de arte originais e reproduções, e a presença do design contemporâneo e

²¹⁸ BARDI. Op. cit. 1992, pp. 9-10.

²¹⁹ AULER. Op. cit. 27/4/1968.

cultura comercial na galeria, os Bardis buscavam ampliar o leque de classes sociais bem-vindas ao museu.²²⁰ (tradução nossa)

A motivação por trás dessa necessidade de acolhimento das classes populares no ambiente da instituição museal foi trabalhada acima, por meio da análise do discurso de Chateaubriand.

Quanto ao pensamento de Bardi, que norteava o programa educativo-cultural do MASP, a justificativa de incentivar a formação intelectual do público por meio das ferramentas didáticas empregadas nas exposições e na Vitrine das Formas era obter um ambiente adequado para a produção artística e cultural. De acordo com a pesquisadora Stela Politano:

A formação de público, para além de observadores e apreciadores das obras de arte no museu, era também vista como a constituição de mão de obra especializada, capacitada e geradora de uma produção industrial consciente e pensante para uma nascente metrópole como a industrializada São Paulo. As lições, descrições dos cursos, trabalhos de monitoria e auxílio aos visitantes, possuíam um caráter de divulgação e de encorajamento ao estudo da história da arte e a sua apreciação como fenômeno e reflexo da sociedade passada e atual.²²¹

Há ainda mais um aspecto que pode ser destacado no pronunciamento do magnata das comunicações. Em continuidade às afirmações anteriores, Chatô disse que havia adotado “uma técnica de indiscutível eficiência para reeducar a burguesia: anunciar para breve o fim do mundo burguês, que sucumbirá aos ataques soviéticos.” Sendo que a única forma das elites se safarem seria por meio do “fortalecimento das células burguesas” e a fórmula que ele apresentava para “fortalecê-las é doar Renoirs, Cézannes e Grecos ao Museu de Arte.”²²²

Propagar o medo do regime soviético era uma tática muito difundida durante o período da Guerra Fria. No mesmo ano, 1947, em que houve a inauguração do MASP, teve início a tensão geopolítica entre os dois blocos dominantes. O Oriente, representado pela União Soviética, disputava a influência política em âmbito global com os aliados capitalistas do Ocidente, liderados pelos Estados Unidos. O Brasil, como é de amplo conhecimento, esteve ao lado do bloco capitalista durante o conflito.

²²⁰ ANAGNOST. Op. cit.

²²¹ POLITANO, Stela. MASP em revisão: museu transparente. In: V Encontro de História da Arte - IFCH/UNICAMP, 2009, Campinas. **Ata do V Encontro de História da Arte - IFCH/UNICAMP**. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2010. p. 338.

²²² MORAIS. Op. cit., pp. 411-12

Para além dos aspectos mais explorados, como a corrida armamentista, a conquista do espaço e os avanços na área tecnológica, experimentados pelos dois lados antagônicos, a Guerra Fria também foi marcada por estratégias no campo da cultura. Tendo em vista se tratarem de ações desenvolvidas, majoritariamente, por agências de espionagem, como a CIA norte-americana, a vertente cultural do conflito se deu por meios mais sutis, como os que hoje conhecemos por *soft power*.

Os Estados Unidos empreenderam um grande esforço no sentido de introduzir, por meio da arte, um domínio cultural sobre os demais países do bloco. Serge Guilbalt no livro *Como Nova York roubou a ideia de arte moderna*²²³ demonstra, por meio do encadeamento lógico de fatos históricos como a *intelligentsia* estadunidense passou por um processo de ‘desmarxização’ até chegar à síntese: o Expressionismo Abstrato. O movimento artístico simboliza o caro conceito de liberdade, moeda ideal para fazer frente ao bloco comunista.

O uso do Expressionismo Abstrato como arma política se deu de maneira velada, como explica Francis Saunders:

Os soviéticos - e, a rigor, grande parte da Europa - diziam que a América do Norte era um deserto cultural, e o comportamento dos deputados e senadores norte-americanos parecia confirmá-lo. Na ânsia de mostrar ao mundo que ali estava uma arte proporcional à grandeza e à liberdade dos Estado Unidos, os estrategistas de alto nível descobriram-se impossibilitados de apoiá-la em público, por causa da opinião interna. Que fizeram, então? Recorreram à CIA. E teve início uma luta para afirmar os méritos do expressionismo abstrato contra as tentativas de denegri-lo. [...]

Aí estava, mais uma vez, o sublime paradoxo da estratégia norte-americana na Guerra Fria cultural: para promover a aceitação da arte produzida na democracia (e enaltecida como expressão dela), o próprio processo democrático tinha que ser contornado.²²⁴

A CIA utilizou o setor privado como meio de introdução do Expressionismo Abstrato na guerra cultural. Foi por meio dos museus e coleções particulares que esse movimento artístico foi divulgado pelo mundo. O Museu de Arte Moderna de Nova York - MoMA teve lugar de destaque nesse contexto.

²²³ GUILBALT, Serge. **How New York stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War**. Trad. Arthur Goldhammer. The University of Chicago Press, 1983.

²²⁴ SAUNDERS, Frances Stonor. **Quem pagou a conta? A CIA na Guerra Fria da cultura**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Record, 2008, 280-1.

Um personagem que esteve bastante envolvido nas artimanhas estadunidenses foi ‘o amigo americano’²²⁵ Nelson Rockefeller. A família multimilionária Rockefeller mantinha interesses comerciais em vários países da América Latina, sendo que Nelson tinha afinidade com a cultura latina e era fluente em espanhol.

Em 1941, foi nomeado por Roosevelt para integrar um novo departamento em seu governo, denominado Coordenação de Assuntos Interamericanos - CIAA, que tinha por objetivo desenvolver relações comerciais e culturais entre os países das Américas. Posteriormente, no governo Eisenhower, foi nomeado para atuar no Conselho de Segurança Nacional do governo. Sempre que podia, defendia a formação de alianças com os governos dos países sul-americanos, por considerar que as relações estratégicas com os países vizinhos eram, em vários aspectos, negligenciadas.

A mãe de Nelson, Abby Aldrich Rockefeller, foi cofundadora do MoMA. A proeminente instituição da área cultural foi presidida por Nelson entre as décadas de 1940 e 1950 e era por ele chamada de ‘O museu da mamãe’.²²⁶ O papel do MoMA durante a duração do conflito foi bem delineado por Saunders:

Uma instituição que operava a uma certa distância da CIA, e por isso proporcionava um disfarce plausível para seus interesses, era o Museu de Arte Moderna. Um exame dos comitês e conselhos do MoMA revela uma proliferação de laços com a Agência. Em primeiríssimo lugar, havia o próprio Nelson Rockefeller, que tinha chefiado a agência de informações do governo na América Latina durante a guerra, chamada Coordenação de Assuntos Interamericanos (CIAA). Essa agência, entre outras atividades, patrocinava exposições itinerantes de “pintura norte-americana contemporânea”. Dezenove dessas exposições foram contratadas com o MoMA. Na qualidade de curador do Rockefeller Brothers Fund, um banco de idéias contratado pelo governo para estudar assuntos exteriores, Rockefeller dirigiu algumas das mentes mais influentes da época, enquanto elas debatiam e aprovavam definições da política externa norte-americana.²²⁷

Em 1940, o MoMA sediou uma mostra com obras de Portinari e, no mesmo período, a CIAA promoveu exposições em diversos países, com projetos curatoriais específicos para cada um deles. A exposição promovida no Brasil ocorreu em novembro de 1941, no Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro. O governo brasileiro esteve representado na solenidade de abertura pelo ministro Gustavo Capanema. A coleção de Arte Latina do

²²⁵ Título do livro de Antonio Pedro Tota que trata das atividades do milionário norte-americano no Brasil.

²²⁶ SAUNDERS. Op. cit., pp. 280-1.

²²⁷ Idem. Ibidem, p. 284.

MoMA espelha a atuação de Rockefeller durante o período em que esteve a serviço dos interesses do bloco capitalista na Guerra Fria cultural e conta com várias obras de artistas brasileiros.

Na atuação de Rockefeller no Brasil a formação de coleções foi uma via de mão dupla. Tanto ele adquiriu obras de artistas brasileiros para o MoMA como também doou ao Brasil treze pinturas e uma escultura de diversos artistas, como Jackson Pollock, Mark Rothko, Max Ernst, Fernand Léger, Marc Chagall e Alexander Calder, em 1946²²⁸. As obras que foram levadas à cidade de São Paulo estão, atualmente, no Museu de Arte Contemporânea da USP e, antes, integraram o acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo.²²⁹

O ideal de ‘fortalecimento das células burguesas’, referido por Chateaubriand em seu discurso, como um verdadeiro ‘seguro de vida’ na batalha contra os soviéticos, está profundamente relacionado à prática dos Estados Unidos, por meio da CIA, e das ações de Nelson Rockefeller no Brasil, durante o período da Guerra Fria.

Nesse mesmo contexto, Chateaubriand, após fundar o MASP e o prover com uma rica coleção de obras de arte adquiridas em parceria com Bardi, quis também organizar outros museus pelo Brasil, daí o título da série de textos de Auler apresentá-lo como fundador de museus, no plural.

Entretanto, Auler não se aprofunda na análise dos museus regionais, tampouco sobre as obras de seus respectivos acervos. Há somente mais uma passagem a respeito destas ‘capelas’, no último texto da série:

Assis Chateaubriand teve uma perfeita noção do papel que os museus devem desempenhar no panorama artístico e cultural de uma civilização. E, por esse motivo, não mediu sacrifícios para legar ao Brasil o antigo Museu de Arte de São Paulo. E sensível à nossa vastidão territorial, levou até mais longe a sua idéia criando uma cadeia de museus de arte regionais: o Museu de Dona Beja, no Araxá, em Minas Gerais; o Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco, em Olinda; o Museu de Feira de Santana, na Bahia; o Museu Rubem Berta, em Pôrto Alegre, no Rio Grande do Sul; a Galeria Brasileira, em Belo Horizonte, em Minas Gerais; o Museu Pedro Américo, em Campina Grande, na Paraíba; e, finalmente, o Museu Regional de Arte, em Maceió, no

²²⁸ O tema das doações de Rockefeller é uma questão polêmica, com divergências relacionadas ao papel de Rockefeller na formulação do Expressionismo Abstrato. Nesta pesquisa não pretendemos discutir em profundidade essa questão, apenas contextualizar uma das leituras que comumente é feita quanto à articulação norte-americana na formação de acervos de arte na América Latina.

²²⁹ TOLEDO, Carolina Rossetti de. **As doações de Nelson Rockefeller no acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo**. 2015. 313 p. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo.

Estado de Alagoas, em cujas instituições estão recolhidas obras de arte, de tôdas as correntes estéticas, inclusive as que resultaram dos últimos movimentos de vanguarda.²³⁰

O primeiro museu regional inaugurado por Chateaubriand foi o Museu de Dona Beja, em dezembro de 1965, no ano em que a cidade de Araxá comemorava o centenário de sua emancipação política.²³¹ Ou seja, dezoito anos após a abertura do MASP, que a essa altura já se encontrava consolidado como uma instituição de relevo nacional e que em breve inauguraria sua sede definitiva na Avenida Paulista.²³²

Na época em que a ideia dos museus regionais começou a ser posta em prática, havia aproximadamente cinco anos que Assis Chateaubriand necessitava do uso de cadeira de rodas e de constante acompanhamento de enfermeiros e médicos, devido às sequelas de uma trombose que afetou seu cérebro, ocorrida em fevereiro de 1960, que o deixou tetraplégico.²³³

Apesar das evidentes dificuldades, Chatô escrevia seus artigos diários com a ajuda de um maquinário desenvolvido especialmente para ele. Sua fala somente era compreendida plenamente por seus acompanhantes mais próximos, liderados pela enfermeira Emília, que interpretavam os balbucios para os interlocutores.²³⁴

Nesse contexto, a empreitada de erigir de uma só vez diversos museus espalhados pelos quatro cantos do País, é o retrato fiel do ímpeto exageradamente audacioso de Assis Chateaubriand.

Ao cabo de oito anos de enfermidade, em 4 de abril de 1968, Chateaubriand veio a óbito na capital do Estado de São Paulo, poucos meses antes de a rainha Elizabeth II, do

²³⁰ Idem. Assis Chateaubriand: criador de museus de arte no Brasil (XX). **Correio Braziliense**. Brasília, 31/8/1968. Caderno Cultural.

²³¹ Museu histórico de Araxá - Dona Beja. Fundação Cultural Calmon Barreto. Disponível em: <http://fundacao-calmonbarreto.mg.gov.br/espaco/link/1/museu-historico-de-araxa-dona-beja>> acesso em 21 de novembro de 2020.

²³² O prédio projetado por Lina Bo Bardi para o MASP foi inaugurado no dia 7 de novembro de 1968, vinte e um anos após o início das atividades do museu.

²³³ MORAIS. Op. cit., p. 11.

²³⁴ Idem. Ibidem, pp. 517-523.

Reino Unido, por quem era fascinado²³⁵, inaugurar o prédio projetado por Lina Bo Bardi para o MASP.

Com a morte do ‘patrão’, os jornais dos Diários Associados, assim como os meios de comunicação concorrentes, passaram a dedicar textos extensos e ricamente ilustrados, para noticiar o fato e prestar deferências.²³⁶

Um séquito de personalidades da vida pública, políticos, artistas, escritores e empresários discursaram em tribunas contando passagens da vida do imortal²³⁷ de maneira elogiosa. Nos dias seguintes, os jornais da cadeia associada reverberavam tais falas em variados espaços de suas páginas.

Como exemplo, podemos pegar a edição de 6 de abril de 1968²³⁸ do primeiro veículo de notícias do grupo, *O Jornal*²³⁹, com circulação na cidade do Rio de Janeiro. O referido periódico dedicou manchete na capa e mais cinco páginas inteiras à cobertura do velório, com fotos em preto e branco da multidão que acompanhava o esquife no interior do Edifício Guilherme Guinle, local onde o corpo foi velado. Em uma das fotos, é possível ver ao fundo os quadros do acervo do MASP, que na época ainda funcionava nos dois primeiros andares do prédio.

²³⁵ O fascínio de Chateaubriand pela rainha Elizabeth II é descrito em diversas passagens do livro de Fernando Morais. MORAIS. Op. cit., pp. 18; 21; 454-5; 457-60.

²³⁶ Alguns exemplos das notícias sobre a morte de Assis Chateaubriand podem ser encontrados em: Morreu Chateaubriand. **Diário da Noite**, São Paulo, 5/4/1968. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/221961_04/29438> acesso em: 7/11/2020.

S. Paulo de luto oficial sepulta Chateaubriand. **Correio da Manhã**, São Paulo, 7/4/1968. 1º Caderno. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/089842_07/90975> acesso em 7/11/2020.

²³⁷ Como são conhecidos os membros da Academia Brasileira de Letras - ABL. Assis Chateaubriand foi o quarto ocupante da cadeira de número 37, após o suicídio de Getúlio Vargas, em agosto de 1954. Posteriormente, foi sucedido pelo escritor João Cabral de Melo Neto. <https://www.academia.org.br/academicos/assis-chateaubriand>> acesso em 23/10/2020.

²³⁸ Morte de Chateaubriand leva pesar ao País e ao mundo. **O Jornal**. Rio de Janeiro, 6/4/1968. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/110523_06/63734> acesso em: 22/10/2020.

²³⁹ A aquisição deste periódico somente foi possível pela venda antecipada das ações da futura sociedade anônima. Foi um dos maiores acionistas o empresário Guilherme Guinle, cujo nome anos depois seria consagrado ao edifício sede dos Diários Associados em São Paulo, onde inicialmente funcionou o MASP. *O Jornal* foi fundado em 1919 por Renato Toledo Lopes e seu nome foi escolhido em provocação contra o *Jornal do Commercio* ao qual era costume se referir por “o jornal”. A publicação circulou até abril de 1974. Em 1959, o *Jornal do Commercio* também foi incorporado aos Diários Associados, tornando o grupo detentor dos três mais antigos diários da América Latina. MORAIS, Fernando. **Chatô: o rei do Brasil**. 4ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, pp. 117-121; 514.

No mesmo dia, o *Correio Braziliense*, jornal dos Diários Associados sediado em Brasília, trouxe na capa uma foto em preto e branco, de página inteira, com o rosto sorridente de Chateaubriand que vestia terno e gravata pretos e camisa branca. As sete páginas seguintes vieram repletas de fotografias e textos que relembram passagens de sua vida.²⁴⁰

Diante da quantidade de informação sobre a vida e a personalidade de Chateaubriand divulgada durante aquele período, Hugo Auler limitou-se a abordar somente os tópicos da existência de Chatô como fomentador da cultura brasileira, em especial no que tange à formação do acervo do MASP.

Quanto ao tema dos museus regionais, este foi, como dito anteriormente, relegado ao segundo plano. Posteriormente, as próprias iniciativas também seriam, do mesmo modo, colocadas de lado, a despeito do que diziam alguns dos diretores dos Diários Associados, como consta no livro de Mário Barata:

A idéia dos Museus regionais foi excelente e deverá prosseguir, como o têm indicado João Calmon, Paulo Cabral, Martinho Luna de Alencar e Napoleão Carvalho, pois representa contribuição singular de Assis Chateaubriand à cultura do País e, a partir de agora, homenagem à sua memória. (...) Essa rede de museus de grande necessidade no país, terá a sua organização reestruturada em bases jurídicas e constituirá uma das marcas da presença de Chateaubriand e da continuidade de sua obra através do Condomínio das Emissoras e Diários Associados.²⁴¹

Na prática, desde antes da morte de seu criador, o próprio conglomerado de empresas já não tinha o vigor financeiro ou o poder de barganha de seus tempos áureos. “O império começou a morrer antes de Assis Chateaubriand”²⁴² e, dessa maneira, o projeto dos museus regionais ficou órfão.

Bardi não quis se envolver com a fundação de outros museus além do MASP, do qual era diretor, pois intuía que a iniciativa de instituir museus em diversas localidades do Brasil “era destinada ao insucesso”²⁴³. O vasto conhecimento das regras do mercado mundial de arte aliado à crescente percepção sobre o funcionamento das instituições brasileiras,

²⁴⁰ **Correio Braziliense**. Brasília, 6/4/1968. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/028274_01/32916> acesso em 21 de outubro de 2020.

²⁴¹ BARATA. Op. cit., p. 105.

²⁴² MORAIS. Op. cit., p. 415.

²⁴³ BARDI. Op. cit., 1982, p. 122.

formada após menos de uma década de residência no País, permitiam que o italiano marcasse sua posição quanto àquele novo empreendimento.

Tentei lhe explicar, com dados positivos a impossibilidade, tanto mais que o primeiro programa tratava da instalação de uma dezena de museus.

Já estava doente. Era preciso doçura e compreensão. Aconselhava-me com Edmundo, o companheiro mais íntimo do Enfermo. Decisão: não contradizer, usar argumentos realísticos, assim, calmamente observei: - Calcule o mínimo de cem obras para cada Museu e multiplique por dez que achará um total de mil obras. Onde estão? Quanto custam? Balançava a cabeça, dando a entender que eu estava errado. Eu sabia que nosso Museu estava endividado ao ponto da Caixa Econômica Federal ter designado um seu fiscal para, com plantão diário, supervisionar a integridade do acervo. Não deixava de insistir para que o caso fosse resolvido antes de nos metermos em novas aventuras. Mas era difícil contrariar o Generoso. Mais fácil, porém, era eximir-se dos encargos e só oferecer uma colaboração genérica.²⁴⁴

Tanto era “difícil contrariar o Generoso”, que algumas ‘capelas’, conforme termo empregado por Hugo Auler, saíram do plano das ideias e se tornaram pequenos museus, em sua grande maioria instalados em prédios históricos.²⁴⁵ O museu fundado em Campina Grande, cidade localizada na Paraíba, Estado natal de Chatô, lhe rendeu mais uma homenagem ao denominar-se Museu de Arte Assis Chateaubriand - MAAC.

O pessimismo bem fundamentado de Bardi não encontrou eco nas palavras de Auler. Apesar de não ter se debruçado sobre esse tema, o crítico de Brasília foi bastante elogioso à iniciativa dos museus regionais nos textos sobre o ‘criador de museus de arte no Brasil’, visto que ele mesmo possuía aspirações muito semelhantes para a cidade onde firmou moradia.

Logo no primeiro texto da série, o crítico avisa aos leitores que a fonte para algumas informações presentes nos textos foi o próprio Chateaubriand, a partir de conversa ocorrida na Casa Amarela, residência oficial do magnata das comunicações nos seus

²⁴⁴ Idem. Ibidem, pp. 123-4.

²⁴⁵ Alguns dos museus regionais fundados por Assis Chateaubriand mantêm sítios na internet. Todas as páginas virtuais consultadas apresentam informações históricas com dados sobre suas respectivas criações, atribuindo créditos ao jornalista. Sítio eletrônico do Museu Dona Beja, disponível em: <http://fundacaocalmonbarreto.mg.gov.br/espaco/link/1/museu-historico-de-araxa-dona-beja>; do Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco, disponível em: <http://www.cultura.pe.gov.br/pagina/espacosculturais/museu-de-arte-contemporanea-mac/>; do Museu de Arte Contemporânea Raimundo de Oliveira, disponível em: <https://macfeira.wordpress.com/mac-feira-um-museu-vivo/>; da Pinacoteca Ruben Berta, disponível em: <https://www.pinacotecaspoa.com/historia-colecao-rb>; do Museu de Arte Assis Chateaubriand de Campina Grande, disponível em: <http://www.fundacaofurne.org.br/index.php/a-furne/maac>. Todos os endereços eletrônicos acima listados foram acessados em 22 de novembro de 2020.

derradeiros anos de vida: “ouvimos de seus lábios a história das lutas que travou para atingir aquele ideal e os projetos que tinha em mente para prosseguir”.²⁴⁶

Nesse mesmo sentido, afirma ao final da série:

A nossa intenção, cumprindo aliás, um compromisso moral que assumimos com Assis Chateaubriand, poucos meses antes de sua morte, foi a de revelar às massas a alta expressão cultural que representa o antigo Museu de Arte de São Paulo na geografia estética da civilização atual.²⁴⁷

A natureza da relação entre Hugo Auler e Assis Chateaubriand ainda não pôde ser definida, em virtude da ausência de outras fontes além das afirmações presentes nos textos.²⁴⁸ O nome de Auler não consta nos índices onomásticos das biografias de Chateaubriand e ainda não foram localizadas correspondências entre ambos. A família do crítico nada soube informar a esse respeito.

Chateaubriand teria incumbido Auler de informar os triunfos da maior iniciativa empreendida por ele no campo das artes aos leitores de um de seus jornais, quem sabe tendo em mente que o periódico é vendido em cidade erguida a uma grande distância do museu e que boa parte do público sequer teria condições de conhecer o museu pessoalmente.

No que se refere à sapiência de Chateaubriand quanto ao contexto social da humanidade e a ‘crise da comunicação’, o crítico se baseia em afirmações feitas, segundo ele, pelo próprio jornalista para construir a visão que nos é apresentada nos textos. Auler registra que muito antes da vinda de Bardi para o Brasil, Chateaubriand já rascunhava ideias para o museu que iria fundar anos depois.

Realmente, na década de Trinta, Assis Chateaubriand já havia tido essa revelação passando a reunir-se com Frederico Barata e Elyseu Visconti, a quem já estava ligado por uma amizade fraternal. E no atelier dêsse pintor genial começou a traçar os primeiros planos para a criação de “uma galeria didática, um museu para mostrar pintura e esculturas e elaborar um material humano em condições de constituir a paisagem do quadro que fôsse lançado ao público”, segundo a sua confissão, através da qual revelava um pleno conhecimento dos mais modernos princípios da museologia funcional.²⁴⁹

²⁴⁶ BARDI. Op. cit., 1982.

²⁴⁷ AULER. Op. cit., 31/8/1968.

²⁴⁸ Pensamos ser possível haver alguma correspondência entre os dois nos arquivos do MASP, porém, em razão da pandemia de COVID-19, não foi possível realizar a consulta.

²⁴⁹ Idem. Ibidem.

De toda a literatura de referência sobre o MASP pesquisada até o momento, a única fonte sobre essas reuniões entre Chatô e Frederico Barata, ocorridas no atelier do pintor Elyseu Visconti, foi o texto de Hugo Auler.

Apesar de ser a única referência a tal fato, parece bastante crível que as reuniões, de fato, ocorreram, especialmente se a informação for analisada levando-se em consideração que Frederico, jornalista da revista *O Cruzeiro*, pertencente ao grupo associado, era muito amigo Visconti, como narra Mário Barata, seu sobrinho: “Conheci pessoalmente Elyseu Visconti, com o seu ar de príncipe, elevada estatura e cabeleira branca, tudo a impor respeito aos que então o viam. (...) O grande pintor era dos maiores amigos de meu tio Frederico Barata, desde os anos 20.”²⁵⁰

Ademais, Pietro Maria Bardi conta que, quando conversou pela primeira vez com Chateaubriand, por ocasião da exposição das obras do Studio d’Arte Palma, no salão nobre do edifício do Ministério da Educação e da Saúde, no Rio de Janeiro, ocorrida em 1946, Barata também esteve presente.²⁵¹

No derradeiro texto da série, Auler faz questão de incluir a informação de que o MASP foi reconhecido como “Museu Piloto da América Latina por decisão unânime da Organização dos Estados Americanos.”²⁵² A referência à OEA, organização usada pelos Estados Unidos “como um instrumento de sua hegemonia”²⁵³, no fechamento da série de textos, pode ser percebida também como uma síntese do papel do Brasil nesse arranjo de forças internacionais. Trata-se de um retrato fiel da profunda assimetria de poder político, econômico e, até mesmo, cultural que faz face às relações entre os países do continente americano, da época da constituição do MASP até os dias de hoje.

O período histórico imediatamente anterior ao golpe militar de 1964 é outro exemplo de como as forças norte-americanas atuaram para desestabilizar e dar outro rumo ao

²⁵⁰ BARATA, Mário. **Visconti é uma Lição**. Projeto Elyseu Visconti. Disponível em: <https://Elyseuvisconti.-com.br/textos/mario-barata/>> acesso em 20 de novembro de 2020.

²⁵¹ BARDI, P. M. **História do MASP**. São Paulo: Empresa das Artes, 1992, p. 10.

²⁵² AULER. Op. cit., 31/8/1968.

²⁵³ SANTOS, Norma Breda dos. Cinquenta anos de OEA: o que comemorar? **Revista brasileira de Política Internacional**, Brasília, vol. 41, nº 2, jul/dez 1998. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-73291998000200009> acesso em: 2/12/2020.

Brasil que, a partir do governo de João Goulart, passou a adotar políticas progressistas visando a uma efetiva democratização.

Reportamo-nos, agora, ao tempo em que o discurso de Auler foi produzido. Novamente sob o pretexto de combater o Comunismo, o País voltaria a viver uma ditadura, dessa vez comandada por militares, estimulada, senão arquitetada, pelo governo estadunidense, conforme farta documentação. O documentário *O Dia que Durou 21 Anos* sintetiza o desenrolar dos acontecimentos sociais que levaram ao golpe de 1º de abril de 1964.

Assis Chateaubriand novamente seria um personagem vinculado aos planos conspiratórios que levaram os militares ao poder. De acordo com Moraes, a Casa Amarela sediava reuniões nas quais os planos para o levante eram decididos.²⁵⁴ O controverso magnata das comunicações faleceu poucos meses antes de a ditadura entrar em seu momento mais duro, com a promulgação do Ato Institucional nº 5, em dezembro de 1968.

É justamente no interstício entre a morte de Chateaubriand e o AI-5 que Hugo Auler escreveu e divulgou os textos *Assis Chateaubriand, o criador de museus de arte do Brasil*, já na vigência da férrea censura aos meios de comunicação e às manifestações artísticas.

²⁵⁴ MORAIS. Op. cit.

Capítulo 3 - Hugo Auler e a arte em Brasília

O estudo dos textos da série *Assis Chateaubriand, o criador de museus de arte no Brasil* nos permitiu conhecer melhor as ideias e o arcabouço teórico que formatavam a intelectualidade de Hugo Auler. No atravessamento dos campos da Crítica de Arte, da História da Arte e da Museologia presentes em seu discurso, encontramos as possíveis bases epistemológicas que nortearam toda a sua atuação.

Lá, no início, levantamos os principais pontos das atividades desenvolvidas por Auler em Brasília. Agora, munidos das categorias necessárias para analisar seu posicionamento crítico diante dos objetos artísticos e de seus criadores, assim como, para compreender suas escolhas não só como crítico e historiador da arte, mas também as voltadas à formação de coleções públicas, voltaremos a situá-lo como um agente da formação do campo artístico da cidade em seus anos iniciais.

Para tanto, veremos como ele entende a atividade de crítico de arte e as responsabilidades a ela inerentes, a partir de texto publicado na década de 1970, na coluna *Artes visuais*. Com intuito de balizar a análise, iremos cotejar a fala de Auler com reflexões sobre o mesmo tema de autoria de outra historiadora e crítica de arte, que foi por ele mencionada.

Após, adotaremos uma abordagem semelhante à de Auler quando descreveu e contextualizou historicamente a coleção e os propósitos do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - MASP para os leitores do *Correio Braziliense*. De maneira bastante resumida, iremos apresentar a coleção de obras de arte por ele adquiridas para o acervo do Tribunal de Justiça do Distrito Federal e dos Territórios - TJDF, a fim de demonstrar que estavam presentes também nessa ação os mesmos preceitos formatadores de sua intelectualidade, os quais coincidem com o mesmo “espírito didático que presidiu”²⁵⁵ a formação do MASP.

²⁵⁵ AULER. Op. cit., 4/5/1968.

3.1 - A responsabilidade social da crítica de arte na visão de Hugo Auler

Em dezembro de 1976, Hugo Auler publicou, na coluna *Artes visuais*, o ensaio intitulado *O artista, a obra e a crítica*.²⁵⁶ Naquela oportunidade, abordou sua visão sobre a função da crítica de arte, dos agentes que integram o campo das artes visuais, bem como das instituições onde o público pode entrar em contato com as obras, quer sejam museus ou galerias, e ainda dos eventos culturais, tais como salões e bienais.

Por meio do amplo panorama sobre o sistema da arte, que perpassa o artista, a obra e a crítica, conforme indica o título, assim como outros agentes, e no qual estão dispostos diversos arranjos de forças que se entremeiam, fica clara a noção de Auler acerca da responsabilidade social da crítica de arte.

A divulgação do texto, assim nos parece, foi motivada por uma fala da historiadora e crítica de arte Aracy Amaral, durante um congresso, que foi reproduzida pela sucursal paulista do *Jornal do Brasil*. Auler apontou em seu ensaio os pontos de convergência e divergência com o pensamento de Amaral.

Os parâmetros estabelecidos pelo estudo da narrativa histórica constituída pela apresentação sintática do acervo e dos princípios museológicos do MASP, no capítulo anterior, facilitam a identificação das categorias discursivas pelas quais podem ser vistas as ideias desse ensaio.

Auler inicia o texto com uma síntese histórica que retoma as mesmas ideias contidas na série sobre o MASP:

No momento em que o artista criador e a sua obra deixaram de ser um privilégio exclusivo dos Príncipes da Igreja, dos Reis e dos Imperadores, e passaram a ser acolhidos, também, por outras classes sociais surgidas com as transformações decorrentes do processo natural da evolução das civilizações, não resta a menor dúvida que ocorreu um estado de libertação.²⁵⁷

Aliada à ideia de democratização do acesso à arte, pela qual a criação artística teria se tornado liberta, está a noção de obra de arte absoluta:

O artista criador reivindicou o direito de escapar a uma espécie de arte dirigida e, portanto, o de eleger outros pretextos para a sua capacidade de

²⁵⁶ AULER. Op. cit., 23/12/1976.

²⁵⁷ Idem. Ibidem.

criação, bem como o de ver as suas obras colocadas em coleções particulares, certos de que essas últimas, como bem o disse André Malraux, sempre foram as antecâmaras dos museus.²⁵⁸

O artista seria, portanto, dotado de um gênio criador. Na mesma linha romântica de pensamento, os museus tornaram-se templos a ser cultuados pelos historiadores e críticos de arte.

Segundo Auler, um novo agente surgiria nesse processo de “libertação” da arte: os “marchands de tableaux”. Para ele, os *marchands* ocupavam, nas primeiras décadas do século XX, a função de auxiliar financeiramente os artistas, lançar suas obras, e os introduzir no mercado de arte.

Em continuidade, ele afirma que os *marchands* passaram a desempenhar suas atividades com interesses puramente comerciais, o que resultou em uma queda na qualidade das obras de arte em circulação, tendo em vista o interesse financeiro de tais agentes, que passaram a se dedicar somente aos artistas consagrados, “pouco importando com o valor qualitativo de suas obras, muitas delas não sendo mais do que refugos de galerias de arte e restos de ateliês”.²⁵⁹

E “Nessa conjuntura cabe indiscutivelmente à crítica de arte uma difícil função, como seja a de educar esteticamente o público em geral, mostrando-lhe onde estão realmente a verdadeira obra de arte e o autêntico artista criador.”²⁶⁰

Desse modo, Auler considera que a função social da crítica de arte está na educação e na formação do público, para que possa reconhecer os valores artísticos dentre aquilo que o mercado de arte oferece. Ideia semelhante está presente na comunicação *Reflexões sobre a responsabilidade social da crítica de arte na América Latina*, que fez Aracy Amaral para a AICA, em outubro de 1979.

A autora contextualiza socialmente a função da crítica de arte diante das peculiaridades dos países latino-americanos, notadamente o Brasil, e discorre sobre o “papel do crítico de arte” da seguinte forma:

²⁵⁸ Idem. Ibidem.

²⁵⁹ Idem. Ibidem.

²⁶⁰ Idem. Ibidem.

A meu ver, em primeiro lugar, o de estimulador de novas linguagens, desde que se apresentem com um nível de qualidade compatível com suas experimentações, tanto conceitual como formal. Quer-me parecer ser importante uma abertura para essas incursões, estar atento, posto que esses investigadores, desvinculados do mercado, devem ser apoiados por sua inquietação significativa - móvel primeiro de sua postura - na medida em que expressam como ela uma salutar indiferença ao sistema.²⁶¹

Notamos uma convergência de pensamento entre os dois autores, centrada na ideia de que tanto o artista quanto o crítico de arte devem atuar desvinculados de questões próprias ao mercado de arte.

Auler deu sequência à sua explanação da seguinte maneira:

Realmente, a crítica de arte, envolvendo uma função altamente social, joga com juízos de valor, razão por que deverá estar voltada para a análise da obra de arte em si mesma, independentemente de quem seja seu autor, uma vez que é através de sua produção que se impõe o artista criador. O seu julgamento há de ser sereno, imparcial, despojado, despido e imune de interesses e paixões.²⁶²

Para Auler, deve haver uma imparcialidade da crítica no julgamento das obras, nas quais deve ser avaliado se o espírito criador se faz presente para dar originalidade à obra.

Nesse mesmo sentido opina Amaral. A autora, citando a ideia de Mário Pedrosa sobre os casos de “autocópia”, discorre que diante desse cenário a opinião verdadeiramente crítica é importante, tendo em vista que “nosso silêncio implicaria o apoio de um dos vícios do consumismo no meio artístico.”²⁶³

As questões mercadológicas, na visão de ambos os autores, trazem empecilhos para o exercício desinteressado da crítica, bem como para a própria criação artística, as quais não deveriam ser originadas visando fins comerciais. Quanto ao objeto artístico, este deveria partir do ímpeto criador dos artistas, a fim de se evitar a “autocópia”.

De acordo com Auler, a dificuldade de reconhecimento dos novos ‘talentos’ estava condicionada à falta de espaços expositivos que também atuassem de maneira desinteressada:

Entretanto, a crítica de arte tem seu exercício limitado às exposições promovidas pelas galerias de arte que, por via de regra, recusam realizar a apresentação de artistas que, posto tenham talento, não lhes asseguram

²⁶¹ AMARAL, Aracy. Reflexões sobre a responsabilidade social da crítica de arte na América Latina. In: FERREIRA, Glória [org.]. **Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 213.

²⁶² AULER. Op. cit., 23/12/1976.

²⁶³ AMARAL. Op. cit., 2006.

lucros fáceis e imediatos, tanto mais quanto, com raríssimas exceções, os seus proprietários não possuem uma estrutura que lhes permita descobrir onde estão os méritos da jovem arte contemporânea, e quando não, posto que o saibam, fogem aos riscos naturais de tais promoções.²⁶⁴

Nesse sentido, vemos que Auler assume como válida a concepção de que o exercício da crítica de arte se apoia definitivamente na Arte e em todo o processo que a condiciona, levando em especial consideração a difusão e a recepção.²⁶⁵ Assim, o interesse da crítica deve estar voltado para a produção do momento, cabendo à história fazer a análise da produção extemporânea. Sendo o aspecto comercial um empecilho para o surgimento de novas linguagens, o crítico considera relevantes outros meios para a difusão das artes visuais:

Nessas condições, cremos que os salões de artes visuais promovidos pelo Ministério da Educação, os Estados, a Fundação Bienal de São Paulo e as instituições museológicas de natureza pública ou privada, vêm, de certo modo, permitir a revelação de artistas das mais novas gerações e as obras mais importantes dos artistas de pretéritas gerações.

Não esquecemos os efeitos da I Bienal de Artes Plásticas de Goiás, que teve o mérito de revelar e impulsionar artistas desse Estado, como sejam, por exemplo, a escultora Ana Maria Pacheco, atualmente radicada em Londres, com suas obras incorporadas a grandes coleções da Inglaterra, os pintores Cléber Gouvêia e Siron Franco, premiados na XI e XII Bienal de São Paulo, bem como Leonan Nogueira Fleury, agora, também, em Londres, os gravadores Wanda Pinheiro Dias e Heleno Godói, premiados no I Salão Global da Primavera, e tantos outros mais.

Vemos no trecho acima características de uma fala autorreferente, vez que Auler defende uma atuação que ele mesmo vinha desempenhando há algum tempo, qual seja, a participação como jurado ou organizador de salões, bienais e de outros eventos, dos quais tirava material para produzir suas críticas e, por vezes, adquiria obras de arte para a coleção do TJDFT.

Os eventos citados por ele, 1ª Bienal de Artes Plásticas de Goiás e 1º Salão Global da Primavera, tiveram uma relevância objetiva para a carreira dos artistas que deles participaram. A 1ª Bienal de Artes Plásticas de Goiás, ocorrida em julho de 1971, teve como “finalidade de selecionar, também, os artistas que deveriam integrar a representação goiana na 1ª Pré-Bienal de São Paulo”, evento que também contou com sua participação como jurado, e

²⁶⁴ AULER. Op. cit., 23/12/1976.

²⁶⁵ AMARAL. Op. cit., 2006.

cujos vencedores passariam à Bienal Internacional. Integraram o júri, ao lado de Auler, Alcides da Rocha Miranda e Yulo Brandão.²⁶⁶

O 1º Salão Global da Primavera foi promovido pela Rede Globo de Televisão, no final de agosto e início de setembro de 1973, voltado tanto aos artistas do Distrito Federal quanto aos de Goiás. Distribuiu, além de prêmios de aquisição, prêmios de viagem ao exterior, contemplando o bilhete e a ajuda de custo.²⁶⁷ O júri era composto também por José Roberto Teixeira Leite, de *O Globo*; Arnaldo Pedroso d’Horta, do *Estado de São Paulo*; Jayme Maurício, do *Correio da Manhã*; Clarival do Prado Valladares e Olívio Tavares de Araújo.²⁶⁸

O grande prêmio de viagem à Europa foi dado a Rubem Valentim; o segundo a Siron Franco, para viagem ao México; o terceiro a Cléber Gouveia, contemplado com viagem ao Peru; e o quarto e último a Heleno Godoy, com destino à Argentina.²⁶⁹

Em texto divulgado na coluna *Atelier*, após a realização do salão, sob o título *A Margem de um Julgamento*²⁷⁰, Auler comentou que o júri “tomou como critério básico de julgamento o nível qualitativo das obras, ao qual acrescentamos, também, a preocupação de assegurar clara representatividade da criação artística em todas as suas formas de expressão”, de modo que o prêmio entregue a Rubem Valentim foi devido “tão somente por tratar-se de um artista da mais alta categoria internacional e pelo mérito das suas obras apresentadas a julgamento”. Quanto à premiação conferida a Siron Franco, a justificativa apresentada pelo crítico foi a “evidência de seu jovem talento em emergência, comprovada nas obras com que concorreu a este Salão.”

Cerca de um ano após a divulgação do texto sobre as razões das escolhas da premiação, Auler voltou a se referir sobre sua atuação neste júri, por ocasião da seleção de

²⁶⁶ AULER, Hugo. **Correio Braziliense**. Brasília, 2/7/1971. *Atelier*. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/028274_02/12567> acesso em 30/7/2021.

²⁶⁷ Idem. 1º Salão Global da Primavera. **Correio Braziliense**. Brasília, 30/8/1973. *Atelier*. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/028274_02/37239> acesso em 30/7/2021.

²⁶⁸ Possivelmente o primeiro colunista de artes visuais do jornal *Correio Braziliense*, conforme mencionado anteriormente.

²⁶⁹ AULER, Hugo. **Correio Braziliense**. Brasília, 17/10/1973. *Atelier*. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/028274_02/39371> acesso em 30/7/2021.

²⁷⁰ Idem. *A Margem de um Julgamento*. **Correio Braziliense**. Brasília, 21/10/1973. *Atelier*. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/028274_02/39643> acesso em 30/7/2021.

Siron Franco para integrar a representação do Brasil na XIII Bienal Internacional de São Paulo. Naquela oportunidade, afirmou que: “No ano passado, ao participarmos do júri, formado por cinco críticos de arte, encarregado de selecionar e premiar as obras do I Salão Global da Primavera, contribuimos sem favor para que lhe fosse concedido, por unanimidade o 2º Prêmio (Viagem ao México).”²⁷¹

Perguntado em entrevista se a viagem ao México foi relevante para sua pesquisa poética, Siron Franco afirmou:

Muito! Muito, muito. Porque a gente tinha poucas imagens da arte pré-cabralina, pré-colombiana. Então todos os dias, durante 22 dias, eu fui todos os dias no museu de Chapultepec, que é um museu de antropologia. Ali você muda sua alma, porque é uma coisa impressionante.

Eu entrei em contato naquele momento com toda a cultura Maia. Quando eu fui ver a pirâmide do sol e da lua, naquela época, você não acredita, era mágico! Porque não tinha nada em volta, você tinha que levar água, não tinha turismo, você quase não via ninguém. E não tinha nada! Se tivesse que fazer pipi era no matinho ali mesmo. Então era mágico! Era você diante daquela coisa gigantesca. Então eu viajei muito tempo por ali, foi uma experiência fascinante.²⁷²

De acordo com Siron Franco, Hugo Auler foi uma figura de extrema importância para sua carreira artística, assim como para a de outros artistas de Goiânia, para onde ele viajava com frequência, a fim de conhecer o trabalho dos jovens artistas daquela cidade. Siron afirmou que se considerava amigo de Auler e que conversavam muito ao telefone. Sobre o papel do crítico na formação da cena artística goiana disse:

Foi super importante mesmo, sabe porquê? Porque não se viajava como se viaja hoje em dia, era todo mundo “durango kid”, e a gente só ouvia falar de críticos no Rio e em São Paulo. Ele tinha muito carinho. Ele saía daí de Brasília, vinha para cá, a gente organizava os quadros. Eu queria que ele conhecesse todo mundo. O meu trabalho ele já conhecia, mas eu fazia questão de mostrar meus amigos. E ele ajudou muita gente aqui. Parece que ele fez até um texto para Bienal, se não me engano.

Em 20 de julho de 1975, Siron concedeu entrevista ao *Correio Braziliense*, na qual afirmou que:

Em 1968, o crítico de arte Hugo Auler descobriu-me e fez minha apresentação inserta no catálogo da exposição que realizei em Brasília. E, por força da análise de minha obra feita pelo crítico de arte do *Correio Braziliense* e de tudo aquilo que ele me disse em longos diálogos, obtive a segurança necessária sobre o que eu pensava e queria fazer. Essa orientação

²⁷¹ Idem. Siron Franco na XIII Bienal de São Paulo. *Correio Braziliense*. Brasília, 6/11/1974. Atelier. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/028274_02/54383> acesso em 30/7/2021.

²⁷² Entrevista disponível no Anexo 2 desta dissertação.

e essa segurança foram para mim um estímulo e uma certeza de que tudo quanto eu vinha fazendo e ia fazer tinha um valor em termos de estética e comunicação. Esse crítico de arte mostrou-me a escada e a partir dessa escada, fui deixando o desenho de pura composição e consagrando-me à pintura.²⁷³

A exposição a qual Siron se referiu *Na Era das Máquinas*, foi primeira exposição de pinturas de sua carreira. Antes disso havia realizado apenas uma exposição de desenhos em Goiânia, em 1967. A mostra de Brasília contava com dezessete pinturas de grande formato. Auler adquiriu uma delas para o acervo artístico do TJDF.

Por meio das colunas *Atelier e Artes visuais*, nas quais divulgava desde a abertura das inscrições, às vezes fazendo constar o rol de regras que regiam os eventos; os nomes dos artistas participantes, dos jurados e dos organizadores; detalhava os eventos de abertura das mostras; os tipos de prêmios que haviam sido distribuídos, para quem e por quê; e até críticas dedicadas aos trabalhos considerados por ele como de maior relevância. Não raro, ao escrever sobre um artista, inventariava todas as participações e premiações por ele recebidas, de forma que é possível acompanhar o desenrolar da carreira dos personagens de suas críticas. Era tamanha a relevância que dava a este tema que até se encarregava de receber inscrições, por meio do jornal *Correio Braziliense*.

Sendo o salão um “dispositivo que expressa as tensões internas ao sistema da arte”²⁷⁴, ou seja, uma chave para leitura dos processos formativos das cenas artísticas das cidades, especialmente as que estão fora das principais metrópoles, consideramos que Auler pode ser um personagem central de estudos que busquem analisar tais instrumentos de ação cultural.

Cabe ressaltar que toda a querela envolvendo a ‘Bienal do Boicote’, assim como os bastidores da Pré-Bienal de 1970, da Bienal Nacional de 1976 e das edições da Bienal Internacional de São Paulo que contaram com a participação de Auler como jurado, estão documentados pela sua perspectiva, em ensaios e críticas dedicados a tais temáticas.

²⁷³ FRANCO, Siron. O Fantástico e o real na arte de Siron Franco. [entrevista]. **Correio Braziliense**. Brasília, 20/7/195. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/028274_02/63279> acesso em 30/7/2021.

²⁷⁴ OLIVEIRA; COELHO. Op. cit.

Os eventos regionais de Arte eram vistos por Auler como uma plataforma para que os artistas atingissem eventos internacionais e alcançassem reconhecimento fora do País.

Como pode ser visto na continuidade do texto *O artista, a obra e a crítica*:

Recentemente, a afirmação dos excelentes gravadores Luis Gregório e Romildo Paiva e do pintor João Calixto, foi devida à IV Bienal de São Paulo, sem falar no desenhista e pintor Phillip Halawell, apresentado no “Panorama de Arte Atual Brasileira”, promovido no ano corrente pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo.²⁷⁵

A sua grande consideração pelos salões regionais deu origem ao ponto de divergência com a fala de Aracy Amaral, a qual é citada por Auler em seu artigo, conforme ele explicita no trecho a seguir:

Por essas razões, sob esse ângulo, divergimos da crítica de arte Aracy Amaral, a maior pesquisadora da obra magistral de Tarsila do Amaral e atual diretora da Pinacoteca do Estado de São Paulo, pela qual nutrimos a maior admiração, que teria afirmado “não levarem a nada” exposições desse gênero, por ocasião do último debate do Centro Latino-Americano de Criatividade, realizado no Teatro Ruth Escobar, na capital daquele Estado, segundo nos dá notícia e conta o crítico de arte Alberto Beuttenmuller, da sucursal do “Jornal do Brasil” na mesma cidade, em sua reportagem sobre esse colóquio acerca da situação atual de nossas artes visuais artes visuais.²⁷⁶

Diante cruzamento de informações que foi possível produzir para esta pesquisa, notadamente quanto ao que foi dito pelo artista goiano Siron Franco, é necessário concordar com o posicionamento de Auler. O fato de haver pesquisadores dedicados a entender as dinâmicas internas de eventos desse tipo também corrobora com a posição de Auler. Os pesquisadores Emerson Dionisio Gomes de Oliveira e Aguinaldo Caiado de Castro Aquino Coelho chegaram à conclusão de que o 1º Salão Global da Primavera “contribuiu para a constituição de um sistema das artes na região.”²⁷⁷

Mas Auler não se detém no ponto de divergência com o pensamento de Amaral. Logo na sequência afirma:

Já, ao contrário, estamos de pleno acordo com Aracy Amaral quando essa crítica de arte “denuncia a frivolidade de nossa crítica de arte, acomodada, aliás, como os próprios artistas, e somente interessada em panelinhas pois para um artista jovem vencer, ele precisa ser muito forte e derrubar o complô da crítica contra o seu talento.”

²⁷⁵ AULER. Op. cit., 23/12/1976.

²⁷⁶ Idem. Ibidem.

²⁷⁷ OLIVEIRA; COELHO. Op. cit.

Concordamos e não é jogar o disco longe demais se acrescentarmos que devemos estender esse comportamento da crítica de arte, ressalvadas as exceções, a artistas de outras gerações, em plena atuação, os quais são omitidos, marginalizados sem quaisquer fundamentos e razões.²⁷⁸

Não seria realmente ‘jogar o disco longe demais’, pois Amaral afirma algo bastante semelhante: “considero respeitável aquele que se expressa visualmente por absoluta ‘necessidade vital’ de comunicação e que, muitas vezes, não tem o seu trabalho difundido ou reconhecido.”²⁷⁹

Porém, em que pese a fala de Amaral, reproduzida por Auler no trecho acima, ser taxativa no sentido depreciativo do comportamento da crítica de arte brasileira, sem fazer qualquer ressalva, em suas *Reflexões sobre a responsabilidade social da crítica de arte na América Latina*, texto publicado três anos após o de Auler, a autora relativizou a suposta ‘frivolidade’ dos críticos de arte ao afirmar que:

O crítico não é apenas um ser dotado de sentidos, mas é gente, e através de suas próprias emoções, por afinidades, convive com o meio artístico, o que facilita e torna complexo, simultaneamente, o seu exercício profissional, sobretudo em meios provinciais ou centros artísticos relativamente movimentados, como os nossos, onde se conhece bastante bem a trajetória, ou as dificuldades de desenvolvimento dos artistas.²⁸⁰

Nesse ponto específico das convergências e divergências entre os discursos de Hugo Auler e Aracy Amaral está o fator que consideramos preponderante. Enquanto a historiadora concebe formas discursivas abertas, pesando dados da realidade social e avaliando as superposições de forças dissonantes em atuação no campo das artes, próprias da complexidade social, Auler demonstra, em face da rigidez de sua conduta moral positivista, com ideais inatingíveis de ordem e progresso, desconexos da subjetividade do espaço relacional em que se dá o sistema das artes.

Concluindo seu ensaio sobre a responsabilidade social da crítica de arte, Auler sintetiza:

Assim, reconhecida a necessidade da existência das galerias de arte, das bienais e dos salões oficiais, cabe à crítica de arte estabelecer o equilíbrio, quer através da análise da obra de arte, das quais são apresentadas em exposições coletivas e individuais, quer por meio de suas decisões proferidas em júris de seleção e premiação. Afastada do circuito do mercado de obras

²⁷⁸ AULER. Op. cit., 23/12/1976.

²⁷⁹ AMARAL. Op. cit., 2006.

²⁸⁰ Idem. Ibidem.

de arte e de suas falsas cotações, imune aos gostos pessoais por quaisquer tendências e correntes estéticas, aberta a todas as formas de expressão e a todos os movimentos artísticos de vanguarda, a crítica de arte irá exercer a sua alta função social e cultural que é a de julgar, sempre que possível sem erros de entendimento, e, conseqüentemente, educar e orientar esteticamente o público, mostrando-lhe onde está a verdadeira obra de arte e onde se encontra ou se vislumbra o autêntico artista criador.²⁸¹

A função da crítica de arte e as responsabilidades sociais a ela inerentes, apresentadas por Auler no trecho acima, retoma a mesma ideia teleológica apresentada no início do texto, quando abordou a função social dos museus. Desse modo, a ação da crítica de arte visaria, em último grau, à educação estética do público, a fim de promover o ‘desenvolvimento’ da sociedade.

Diante de todos os elementos que vimos até chegarmos aqui, podemos ter uma ideia mais clara sobre que tipo de ‘desenvolvimento’ Auler almejava. Em Brasília o crítico de arte encontrou um campo fértil para seu ideal civilizatório. Uma cidade em branco onde se pretendia fazer nascer o ‘homem novo’ e daqui “manobrar o social”²⁸² de toda a nação.

Nesse contexto, o ideário modernista encontrou seu agente ideal no ‘crítico de arte de Brasília’, posto que nascidos e desenvolvidos juntos, ideário e crítico de arte, ambos chegaram a Brasília em seu estágio de maturidade. Se a vontade era “impor à mentalidade de nossa gente, sem distinção de camadas hierárquicas de cultura, o interesse espiritual pelas artes plásticas e pictoriais”²⁸³, a assertividade positivista, com sua fala reta e ordenada, sem espaço para subjetividades ou desvios, sintática e não dialética, seriam as características necessárias para atingir tal ideal.

Contudo, diante da realidade social complexa e subjetiva, Brasília confirma-se como cidade utópica e Auler, por sua vez, cai no esquecimento.

Mas isso não significa de forma alguma que suas contribuições não foram válidas. Auler é, sobretudo, um personagem complexo, que necessita ser contextualizado como um homem de seu tempo, fruto de uma sociedade patriarcal, que viveu em períodos muito duros da História brasileira.

²⁸¹ AULER. Op. cit., 23/12/1976.

²⁸² HOLSTON. Op. cit.

²⁸³ AULER. Op. cit., 20/4/1968.

Fora do campo abstrato de visões e epistemologias, vemos que suas ações produziram resultados concretos, talvez não exatamente aquelas que estavam por trás de sua intencionalidade, mas até nisso a sua história coincide com a de Brasília e, porque não, do Museu de Arte de São Paulo - MASP. Todos os três (ações de Auler, Brasília e o MASP) idealizados a partir de vieses autoritários, uma vez materializados, o próprio espaço social, sob a ação do tempo, se encarregou de transformar.

Tivemos oportunidade de conhecer o caso do artista Siron Franco, que narrou ter sido descoberto por Hugo Auler, o qual teve um papel relevante para sua formação artística, fazendo com que passasse do desenho à pintura. Podemos tomar esse exemplo como representante de uma função formativa da crítica de arte de Auler.

Do mesmo modo, sabemos, por tudo o que foi exposto, que Auler foi importante para a formação do campo das artes visuais em Brasília, ao tempo em que exerceu suas atividades e que, atualmente, passados muitos anos, sua produção intelectual serve de base para o exercício da História em inúmeras direções que se abrem a partir do mapeamento de seu itinerário crítico.

Não seria demais mencionar um exemplo de como a faceta informativa de sua crítica de arte operava em meio à sociedade de sua época. O caso é proveniente das páginas policiais, um fato incomum, talvez até um pouco esdrúxulo.

Em 1979, durante a vigência de uma exposição de suas obras, o artista acreano Genésio Fernandes foi vítima de furto de duas pinturas que integravam a mostra. Sobre o caso Genésio afirmou: “Foi só o Hugo Auler elogiar meu trabalho e na manhã seguinte os quadros foram roubados.”²⁸⁴

Auler foi importante até para aqueles que não se viam representados por sua crítica, como é o caso do gravurista Luiz Gallina Neto. Gallina nos revelou que, mesmo considerando Auler um crítico de arte atrasado, suas críticas compõem seu portfólio, posto que era o crítico de arte que estava em efetiva atuação na cidade, muitas vezes sozinho no exercício da profissão.

²⁸⁴ Quadros roubados durante exposição. **Diário da Noite**. São Paulo, 10/2/1979. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093351/76777>> acesso em 31/7/2021.

Com sua morte, em 1980, os artistas radicados na cidade afirmaram ter ficado órfãos de sua crítica de arte. O porta-voz dos artistas para homenagem fúnebre publicada pelo *Correio Braziliense* foi Rubem Valentim, que discursou:

Hugo era uma pessoa com quem eu conversava diariamente sobre arte, estética e considero sua morte uma grande perda, de difícil substituição. E essa perda é uma perda nacional, porque Hugo era membro de júri das grandes exposições realizadas no Brasil a nível internacional. Um de seus maiores trabalhos foi a fundação e a manutenção de sua coluna de crítica durante tantos anos. Ele escreveu dois belos ensaios sobre minha obra, talvez os trabalhos mais importantes sobre o que eu faço.

Entretanto, Auler, o nosso complexo personagem, foi uma pessoa controversa até sua morte. Fecharemos a apresentação de sua visão da responsabilidade social da crítica de arte com a fala de Ari Cunha, colega de jornal que, de tão ilustrativa sobre este assunto, complementá-la seria uma redundância:

Muitas vezes, Hugo Auler entrava na minha sala para dizer que a exposição que eu recomendara tinha sido um desastre. O artista não tinha condições, o talento era pouco, e a arte estava ausente. Confesso que algumas vezes pedi a ele para “então escrever sobre outra coisa”. Ele não gostava. Até que um dia acertamos isto: quando você mandar, eu faço a crítica, e você vai ler depois de publicada.

Concordei, e passei a selecionar melhor os pedidos que sempre aparecem na redação.

Assim era Hugo Auler no seu trabalho de crítico de artes visuais nos mais de dez anos que assinou no “**Correio Braziliense**”.

Cultura vasta, sua passagem pela magistratura foi brilhante em seus votos, mas decepcionante para sua condição humana. Aposentou-se, e passou a viver para as artes, no que era entendido como poucos no Brasil.

Na Bienal de São Paulo, fazendo parte do júri de seleção, seus votos eram esperados, porque desfaziam os conchavos que se formavam muitas vezes com a convivência de críticos e artistas.

Mas não era só bonzinho, o Hugo Auler que conviveu conosco tantos anos neste jornal. Dava trabalho, reclamava da revisão, do paginador que esquecia o título da coluna, do nome que às vezes saía trocado.

Zeloso, brigava pelo que era seu pedaço de página, como um menino faminto briga por um pedaço de pão. Quando vinha uma reforma da paginação, era ele o único que discutia, e muitas vezes mostrava ao próprio artista gráfico esta ou aquela posição das colunas para dar mais destaque visual.

Amigo, a gente conversava sobre todas as coisas, às vezes com a intimidade de um irmão. Quando ele adoeceu, uma tremenda covardia se apossou de mim, e não fui vê-lo carregando sua cruz.

Quis guardar dele aquela porte guapo do homem elegante, bem vestido, bem penteado, falante, inteligente, de conversa amena e de visões para o futuro.

Posso ter faltado à caridade de não visitar um doente, mas respeitei o amigo que não queria aquela dor.²⁸⁵



Imagem 10: Notícia do jornal Correio Braziliense "Artistas lamentam a perda do crítico Hugo Auler."

3.2 - A coleção Hugo Auler no acervo artístico do TJDF

A intelectualidade de Hugo Auler, encontra no acervo artístico do Tribunal de Justiça do Distrito Federal e dos Territórios - TJDF a sua principal materialidade.

Sua visão sintetizante da História da Arte, quando aplicada ao estudo do MASP, ainda estava no campo abstrato das ideias. Com a formação de coleção inaugural para o acervo do TJDF, todos os pressupostos epistemológicos que deram formato à narrativa histórica apresentada no Capítulo 2, tomaram vida em um conjunto que, apesar de pequeno, também tem pretensão de ser um panorama da arte.

Entretanto, uma diferença primordial se impõe: Brasília aceita somente obras modernas. Sendo Auler um intelectual estritamente modernista, valendo-nos deste termo na

²⁸⁵ Artistas lamentam a perda do crítico Hugo Auler. **Correio Braziliense**. Brasília. *o print da notícia foi tirado anteriormente a retirada do ar da coleção de edições virtuais do Correio relativas aos anos 1980 a 1989, da Biblioteca Nacional Digital do Brasil, de modo que tornou-se inviável indicar a data da matéria e o link de acesso à mesma. Acessamos anteriormente a notícia em 2018.

acepção desenvolvimentista que ele pressupõe, a coleção de obras de arte que adquiriu para ser parte do novo que Brasília representava não poderia jamais partir de obras clássicas ou academicistas. O nacionalismo, uma característica da composição do acervo, é decorrente dessa visão, por isso reúne obras de arte apenas de artistas brasileiros natos ou naturalizados.

Nesses dois pontos ela se difere da coleção do MASP. Porém, conserva as mesmas características no que tange à sua função social, qual seja, a motivação de intervir no desenvolvimento das sociedades, justificativa que se aplica tanto a museus quanto a galerias, exposições, salões e afins.

Afirmamos anteriormente que a valorização do contato do público com um panorama histórico, por meio da presença física das obras de arte, é a ideia central do discurso de Hugo Auler quanto à narrativa contida nos textos da série *Assis Chateaubriand, o criador de museus de arte no Brasil*.

Com ligeira adaptação, podemos afirmar que a valorização do contato do público com um panorama histórico, por meio da presença física das obras de arte, é a ideia central que norteou o ímpeto de Auler ao montar a coleção do TJDFT.

As obras de arte do patrimônio do órgão da Justiça do Distrito Federal se destinavam a representar os diversos movimentos artísticos desenvolvidos no Brasil desde o Modernismo até o que Auler considerava como as primeiras expressões da Arte Contemporânea (nesse caso, colecionável e apresentável aos olhos do público da Corte de Justiça).

De modo que as obras de arte adquiridas também estabelecessem um modelo capaz de romper com o problema de ‘crise de comunicação’ ao “servir de elos na cadeia causal a que estão subsumidas todas as revoluções estéticas” nesse caso não aplicável ao “curso dos séculos”, mas que propiciava, de igual modo, “o conhecimento didático dessa linguagem simbólica, dessa espécie de semântica imagética que se renova a todo instante sem, todavia, perder sua aderência ao passado imortal.”²⁸⁶

A função social do acervo também foi idealizada numa conotação teleológica.

²⁸⁶ AULER. Op. cit., 27/4/1968.

O pensamento positivista sintetizante é evidenciado pela presença de uma obra de cada movimento, quando muito, duas, fato que demonstra que a ideia inicial da coleção era realmente demonstrar um panorama das artes nacionais.

Também é possível que as dificuldades financeiras que envolviam a compra de obras de arte para instituições públicas tenham limitado a quantidade de exemplares, tendo sido preferível, neste caso, tentar abranger a maior quantidade de linguagens poéticas possível.

Diferentemente de outras coleções artísticas de órgão públicos, a do TJDFDT foi montada para ser disposta em um único ambiente. Quirino Campofiorito, de passagem por Brasília, visitou o Tribunal a fim de conhecer as obras e de visitar o amigo Hugo Auler. Naquela ocasião, o artista e historiador se referiu ao patrimônio público como “Galeria de Arte em Brasília”, título que deu ao artigo que escreveu para o *Correio Braziliense*:

E foi quando podemos conhecer o valioso acervo artístico em que já se constitui a Galeria de Arte do Tribunal de Justiça do DF. Um fato novo e relevante que rompe com a rotina que muitas vezes deixou instituições logicamente afeitas à inteligência, inteiramente desprovidas de um acervo que tão necessariamente se ajustasse ao espírito que bem as identifica no contexto cultural da Nação.

Confessamos que surpreendeu-nos sobremaneira o já muito expressivo conjunto de obras que o desembargador Hugo Auler soube garantir à Galeria daquele Tribunal. As aquisições são absolutamente criteriosas e lhes assiste o cuidado de constituir uma sequência em que a significação artística das obras vale conjuntamente como um roteiro sério da evolução das artes plásticas no Brasil.²⁸⁷

Com o passar do tempo, as obras de arte adquiridas por Auler foram sendo espalhadas em salas de gabinetes de desembargadores e juizes e no Memorial TJDFDT. Além disso, outras peças foram incorporadas ao acervo.

Auler se aposentou em 1973 e faleceu em 1980. No patrimônio percebe-se a presença de obras datadas da década de 80, não tendo sido possível até o momento mapear suas origens.

Em 2012, o Tribunal realizou um concurso para selecionar obras de arte, que resultou no acréscimo de quatorze pinturas e duas esculturas ao acervo. Ademais, desde 2013 uma grande quantidade de obras é doada à instituição todos os anos, como contrapartida às exposições temporárias acolhidas em seu Memorial, algumas delas de artistas com projeção

²⁸⁷ CAMPOFIORITO. Op. cit., 3/5/1967.

internacional. Atualmente, o patrimônio é constituído por cerca de duzentas obras, entre pinturas, gravuras, esculturas, instalações, objetos e tapeçarias.

Em março de 2020, foi realizada uma exposição, *A arte no TJDFT: Gênese de um acervo*,²⁸⁸ comemorativa aos 60 anos do Tribunal, na qual uma escultura e as pinturas mais relevantes do acervo foram reunidas, dentre as quais, eram maioria as obras escolhidas por Auler.

Quanto ao processo de aquisição das obras, infelizmente, ainda não foi possível encontrar documentação que demonstre como ocorreu. Sabemos, apenas, que se trata de patrimônio oficial do órgão, inventariado.

Sobre o processo de formação do acervo do Palácio dos Arcos, popularmente conhecido como Itamaraty, o embaixador Wladimir Murtinho afirmou, em entrevista para o Programa de História Oral do Arquivo Público do Distrito Federal:

E isso, talvez seja interessante aqui contar, algo que é muito difícil. Ao programar um prédio governamental, você se esbarra contra as limitações legais. Você não pode adiantar dinheiro, ou seja, é ilegal, você só pode comprar. Você pode comprar, sem licitação, dizendo que é de notoriedade pública e especialização.(...)

Há uma coisa extraordinária nele, os dois grandes Portinaris, que estão lá, são extraordinários, faziam parte da exposição de 1939, exposição universal, que se fez em Nova York. Estiveram lá e depois foram para embaixada. Na embaixada, eu estive lá e pedi ao embaixador que me cedesse, e ele se opôs absolutamente. O Gibson Alves Barboza, quando veio para ser ministro, trouxe, mandou buscar imediatamente os dois quadros, porque claro, era indispensável que viessem. Maneira que ficamos com esses dois quadros, e têm a característica seguinte: são da mesma época, dos célebres quadros do Ministério da Educação, aqueles afrescos, mas tem uma característica, eles são totalmente pintados pelo próprio Portinari, enquanto que os outros ele trabalhou com muita gente. Ajudante. É, esses dois quadros desse tempo, foram pintados em fins de 37, é, ele não tinha dinheiro, então ele pintava diretamente, ele mesmo. São dois quadros admiráveis que representam o máximo que se poderia ter, em matéria de quadros modernos. Não haveria dinheiro para pagar isso, não havia como comprar, se fosse um assunto que não tivéssemos tido a sorte.²⁸⁹

²⁸⁸ TJDFT abre seu acervo de obras de arte com Di Cavalcanti, Athos Bulcão e outros artistas nesta segunda-feira. **TJDFT**. Brasília, 9/3/2020. Disponível em: <https://www.tjdft.jus.br/institucional/imprensa/noticias/2020/marco/di-cavalcante-athos-bulcao-tjdft-abre-acervo-com-obras-de-artistas-renomados>> acesso em 2/8/2021.

²⁸⁹ MURTINHO, Wladimir do Amaral. **Depoimento - Programa de História Oral**. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1990. 43 p.

Quando da elaboração de pesquisa de nossa autoria sobre o acervo artístico do TJDFT²⁹⁰, buscamos fontes documentais nos arquivos daquele órgão, bem como em entrevistas do Programa de História Oral desenvolvido pelo setor responsável pela preservação da memória daquela instituição.²⁹¹



Imagem 11: Grupo observa a pintura Madona, de Emeric Marcier, durante a exposição A arte no TJDFT: Gênese de um acervo. (imagem cedida pelo TJDFT)

Não há relatos como esse quando se trata da aquisição das obras de arte ora em comento, porém podemos assumir como verdadeiras, também para o caso do TJDFT, as informações de Murtinho quanto às limitações legais para compra de obras de arte.

A presença dos artistas Di Cavalcanti, Siron Franco, Yara Tupynambá, Bernardo Cid, Emeric Marcier, Rubem Valentim, Quirino Campofiorito, Rossini Perez, Glênio

²⁹⁰ Algumas informações contidas neste trecho da dissertação foram aproveitadas da pesquisa anterior. PITANGA, Betânia Martins. Acervo Artístico Originário. In: MELLO, Sandra De Santis Mendes de Farias; LIMA, Omar Dantas; [orgs.]. **Tribunal de Justiça do Distrito Federal e dos Territórios: 60 anos.** Brasília: TJDFT, 2020, pp. 169-231.

²⁹¹ A autora deste trabalho é servidora do TJDFT e exerce suas atividades no Núcleo de Apoio à Preservação da Memória Institucional - NUAMI, responsável, entre outras atribuições, pelo desenvolvimento do programa de história oral e pela gestão do Memorial TJDFT - Espaço Desembargadora Lila Pimenta Duarte, que funciona tanto como centro cultural e como de memória.

Bianchetti, Athos Bulcão, Flávio Motta, Carlos Scliar, Esther Joffily, Ana Letycia, Maria Luiza Leão e Samson Flexor na coleção, demonstra o imbricamento entre a atividade de colecionador com as de crítico de arte, jurado de salões e bienais de arte, e agente cultural promotor de exposições. Os acima listados estiveram relacionados a alguma das frentes de atuação de Auler no campo das artes.

Até onde foi possível mapear, Auler escreveu comentários críticos ou ensaios sobre o trabalho artístico de todos os artistas acima mencionados. Ademais, Yara Tupynambá, Esther Joffily, Ana Letycia, Glênio Bianchetti, Maria Luiza Leão e Samson Flexor estiveram presentes em salões ou em bienais de arte em que Auler foi membro do júri.

Siron Franco, Bernardo Cid, Rubem Valentim e Quirino Campofiorito foram amigos pessoais de Auler. Uma observação especial sobre o caso da pintura de Siron Franco merece ser destacada, pelo fato de o crítico de arte ter atuado como organizador da mostra *Na Era das Máquinas*, para a qual escreveu os textos do catálogo, oportunidade na qual a tela foi adquirida. Não foi possível encontrar, nos arquivos da Fundação Cultural de Brasília depositados no Arquivo Público do DF, o catálogo da exposição, pois nenhum material dessa ordem foi preservado²⁹², apenas documentos administrativos.

Emeric Marcier foi primeiro artista a ser analisado em ensaio crítico para o *Caderno Cultural*; Flávio Motta escreveu textos de crítica de arte para aquele *Caderno*. Carlos Scliar, por sua vez, foi entrevistado por Auler para o *Correio Braziliense*.

De todos os nomes, Di Cavalcanti é o artista cuja relação com Hugo Auler ainda permanece bastante nebulosa. E foi justamente com um quadro de sua autoria que o acervo teve início.

Embora já dito anteriormente, é relevante frisar que as aquisições oficiais de obras de arte modernas, cujos elementos compositivos estavam alinhados com as questões relativas à identidade nacional, integraram política de Estado que perdurou durante grande parte do século XX.

Ao longo dos anos, as principais metrópoles do País passaram a abrigar em seus prédios públicos, praças e parques um número considerável de obras de arte de caráter

²⁹² O artista Rômulo Andrade narrou em entrevista uma passagem de sua vida em que se deparou com o descaso do poder público na preservação desse tipo de documentação.

monumental, muitas delas integradas à arquitetura, tais como paredes em azulejaria, relevos escultóricos, pinturas murais e esculturas. O caso das pinturas em telas de menor formato, embora não seja escasso, ainda não foi devidamente estudado.

Anteriormente, ao estudarmos os textos sobre o MASP, apontamos a visão crítica de Frederico Morais acerca dos usos da monumentalidade, mas cabe lembrar que o autor identifica a prática de integrar obras monumentais à arquitetura e ao urbanismo como própria aos regimes totalitários. E, dentro desse cenário, temos Brasília, cidade planejada para ser um museu a céu aberto, para congregar Arte, Arquitetura, Paisagismo e funções públicas.

Não obstante a aquisição de acervos institucionais seja parte de uma política pública, escolher e comprar obras de arte é, de certa forma, um ato de colecionismo. O que difere um acervo institucional de uma coleção particular é o fato de que a coleção pública passa a “influir de modo significativo no campo ideológico e comercial, no contexto de sua política cultural”²⁹³. Evidentemente, a chancela governamental tem um grande peso quando se trata de um processo de legitimação de um discurso, qualquer que seja ele, inclusive, o das artes.

Montar uma coleção é também um processo criativo, que “liga de forma indelével o artista e o colecionador”²⁹⁴. Escolher implica fazer opção por uma coisa em detrimento de outras tantas. Em razão disso, muitos colecionadores buscam nas críticas de arte opiniões para embasar suas escolhas. No caso da formação do acervo de arte do TJDF, verifica-se que o colecionador era também crítico de arte. Hugo Auler deixava bastante claras suas razões para exaltar ou depreciar a produção de determinados artistas, sendo suas críticas um rico material de apoio ao estudo do acervo.

Essa visão também transparece quando se trata da compra de obras para o acervo do Tribunal. Fato bastante comum em coleções, como diz Manuela Hargreaves: “obviamente, também, a coleção tende a refletir certos aspectos da personalidade do colecionador”²⁹⁵.

²⁹³ PINHO, Diva Benevides. **A arte como investimento: A dimensão econômica da pintura**. São Paulo: Nobel/ Edusp - Editora da Universidade de São Paulo, 1998, p. 67

²⁹⁴ HARGREAVES, Manuela. Colecionismo e colecionadores, um olhar sobre a História da Arte na 2ª metade do séc. XX. Apresentação proferida no âmbito da conferência sobre “Colecionismo e Mercados de Arte”, na Fundação Cupertino de Miranda, em 8 de novembro de 2014. Disponível em: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/13020.pdf>> acesso em 31/7/2021.

²⁹⁵ Idem. Ibidem.

Ainda no mesmo sentido, diz a pesquisadora, “a coleção reflete um modelo do mundo feito à medida de quem a realiza, poderá até ser uma forma de o corrigir, de estabelecer uma nova ordem, de perpetuar uma vida, ou de dar um sentido ao tempo.”

A gênese da coleção foi delineada por meio de informações contidas na coluna *Atelier*, na qual Auler divulgava as atualizações das aquisições, quando da compra de obras que ensejassem um comentário crítico. Nessas oportunidades, inventariava aquelas que já haviam sido adquiridas.

Dessa forma, sabemos que a obra inaugural do acervo foi o *Retrato de JK* pintado por Di Cavalcanti, seguida por obras de Alfredo Ceschiatti, adquiridas em 1961. Apesar de os jornais informarem sobre aquisição de esculturas de Ceschiatti, as peças desse artista não figuram atualmente no rol de obras catalogadas na relação do patrimônio e, não havendo processo administrativo de baixa do patrimônio, não há como saber qual fim foi dado a essas esculturas.

Em seguida, foram adquiridas as obras de Carlos Scliar e Athos Bulcão, em 1962. Na primeira década do Tribunal em Brasília, entre os anos de 1962 e 1969, as pinturas de Emeric Marcier, Glênio Bianchetti, Flávio Motta e Quirino Campofiorito; as gravuras de Rossini Perez, Ana Letycia, Maria Luiza Leão e Esther Joffily (professora do Instituto de Artes da UnB); os desenhos de Oswaldo Goeldi e Hugo Mund Júnior, que também não constam da catalogação oficial do órgão, sendo que a respeito da gravura de Goeldi há o registro de seu extravio em documento interno. As obras de Siron Franco, Rubem Valentim e Yara Tupynambá foram as últimas a serem adquiridas naquela década, já no ano de 1969.

As obras de arte da coleção montada por Hugo Auler para o TJDFT, constituída por pinturas, gravuras, desenhos e esculturas representam os movimentos artísticos: Modernismo; Moderno Figurativo, com inspirações cubistas; Surrealismo; Realidade Fantástica; Arte Sacra; Figurativo Geométrico; Abstração Geométrica e Lírica; Expressionismo; entre outros. A seguir parte da coleção em imagens:²⁹⁶

²⁹⁶ Comentários críticos podem ser encontrados no livro TJDFT 60 anos. PITANGA. Op. cit.



Imagem 12: Retrato de JK, Di Cavalcanti, 1961, óleo sobre tela, 90x63cm.



Imagem 13: O Bípede, Samson Flexor, 1967, óleo sobre tela, 97x130cm.



Imagem 14: Tropical, Quirino Campofiorito, 1935, óleo sobre tela.

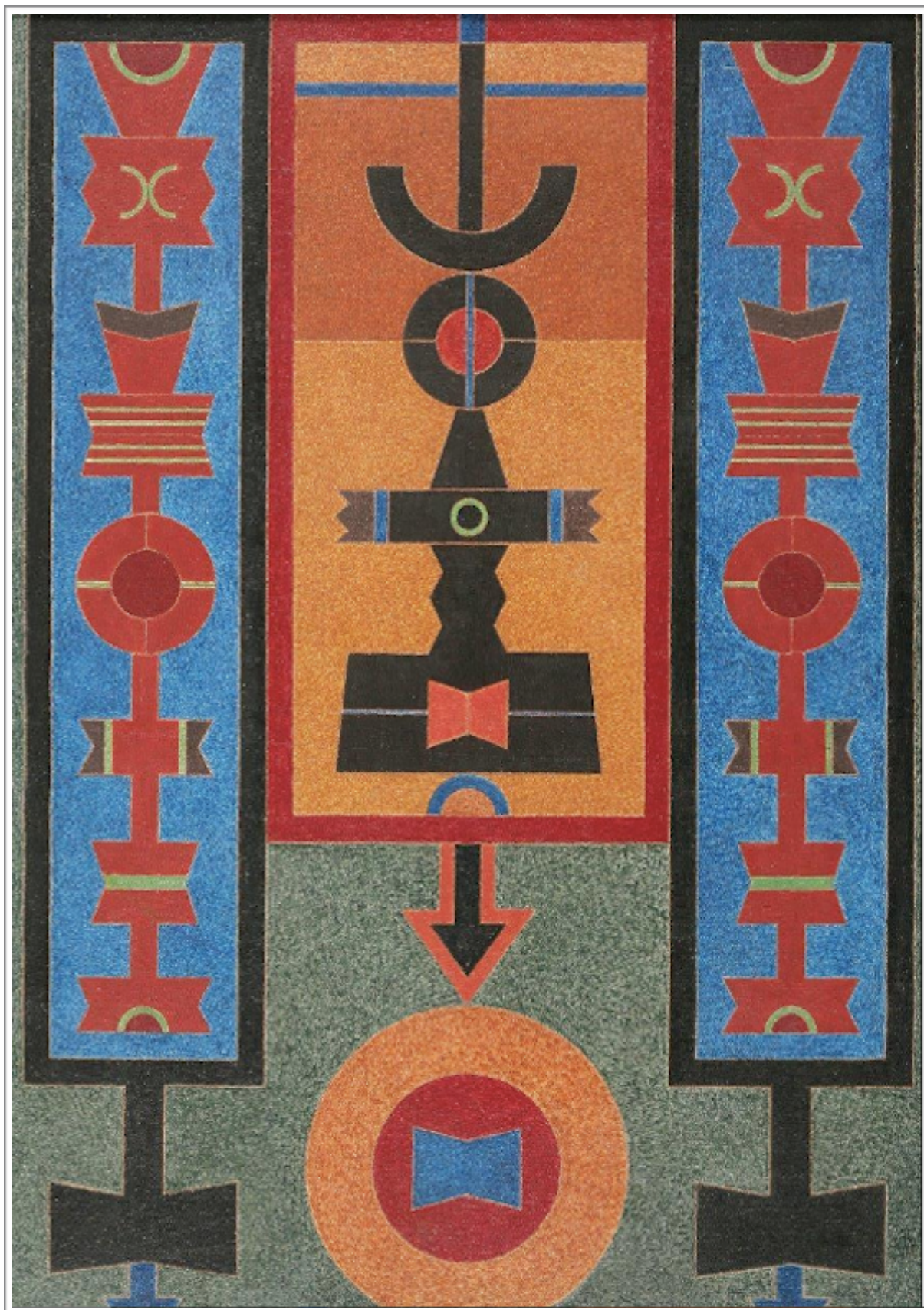


Imagem 15: Pintura 13, Rubem Valentim, 1965, têmpera sobre tela, 100x73cm.



Imagem 16: Madona, Emeric Marcier, 1963, óleo sobre tela, 72x51cm.



Imagem 17: Mascarados, Athos Bulcão, 1962, óleo sobre tela, 35x100cm.



Imagem 18: Carnaval, Athos Bulcão, 1962, óleo sobre cartão, 40x60cm.



Imagem 19: Paisagem Gaúcha, Carlos Scliar, 1960, têmpera e vinil sobre madeira, 55x75cm.



Imagem 20: Mulheres de Areia, Glênio Bianchetti, 1963, óleo sobre tela, 55x76cm.

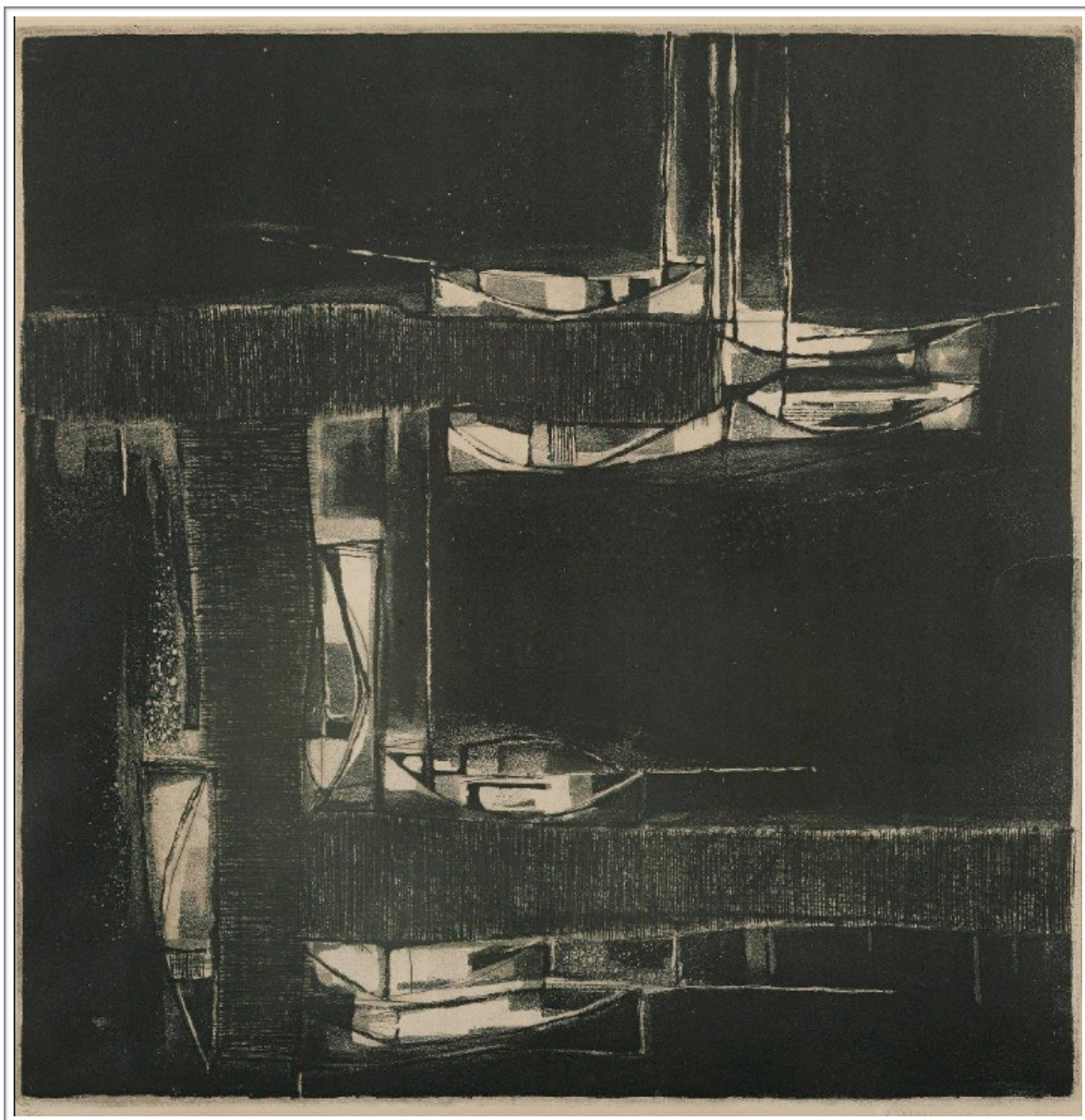


Imagem 21: Morro e Cais, Rossini Perez, 1959, gravura em metal, 45x44cm.

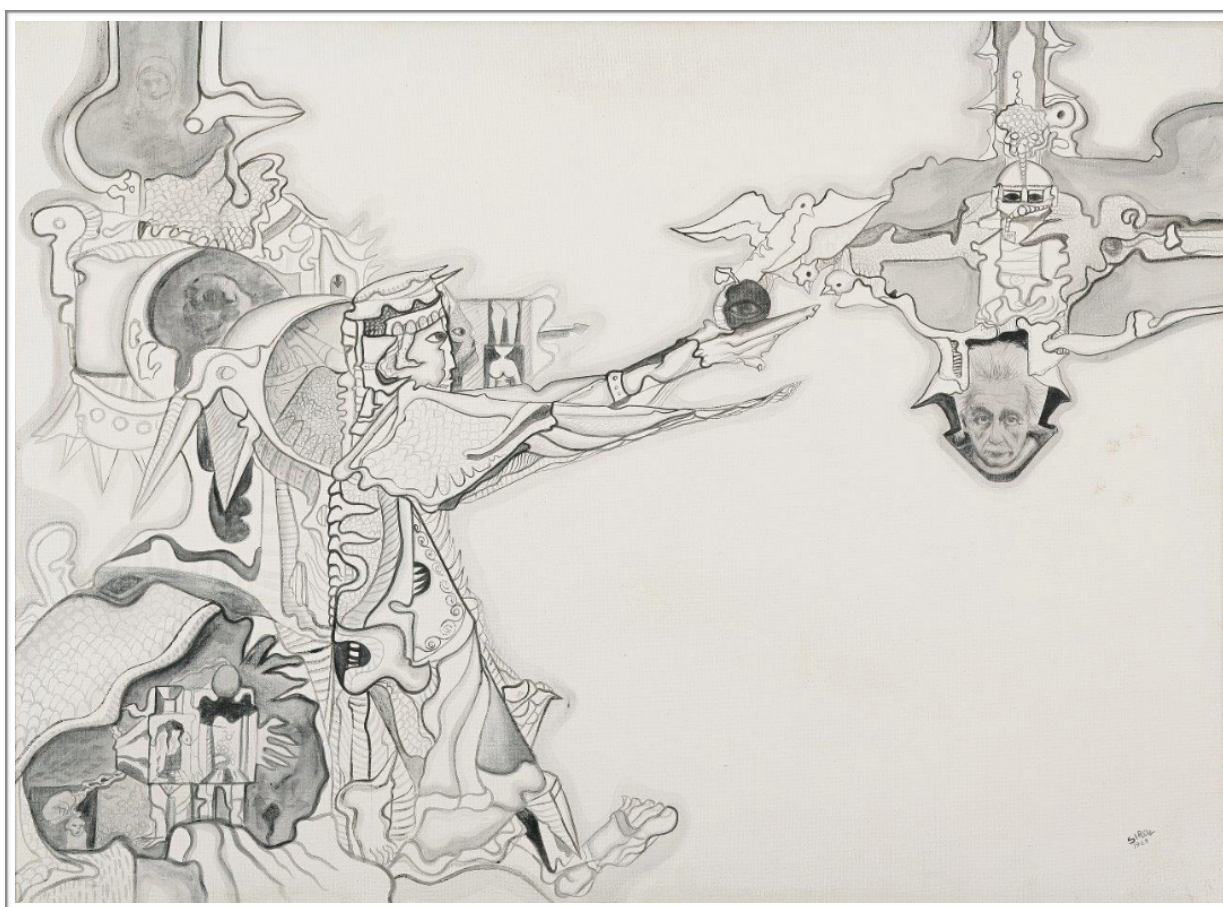


Imagem 22: Adão Após o Pecado Original, Siron Franco, 1969, óleo sobre tela, 72x100cm.

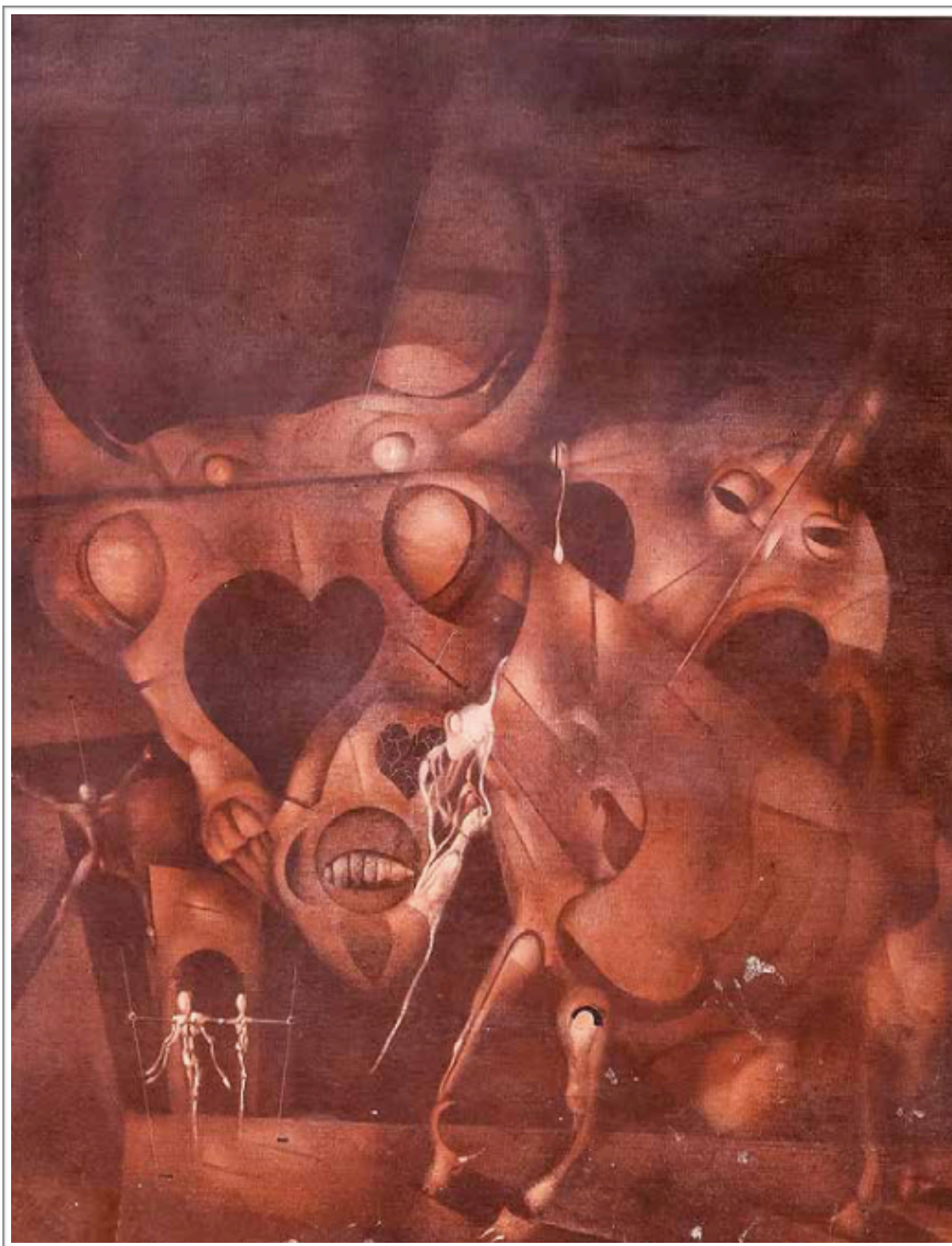


Imagem 23: Sem título, Bernardo Cid, sem data, óleo sobre tela, 90x72cm.

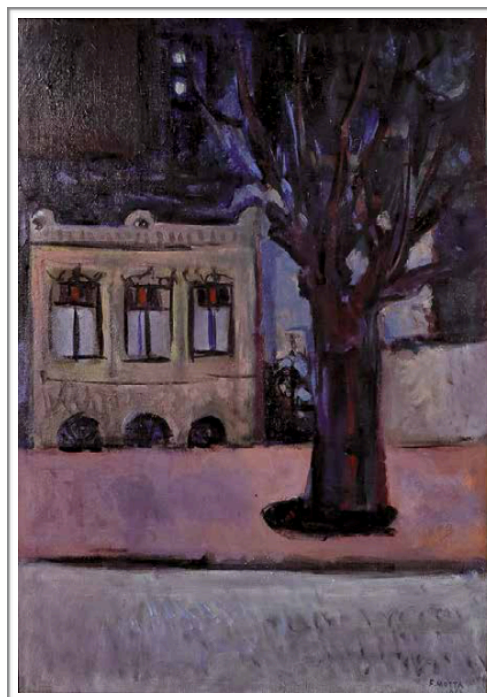
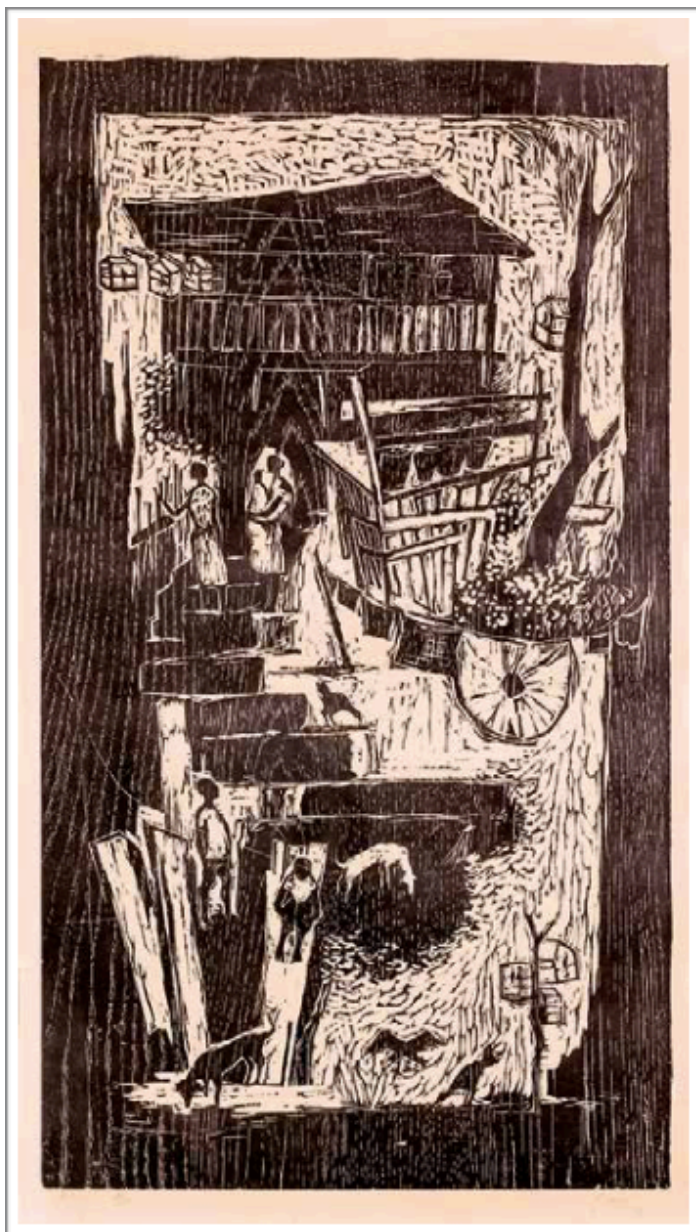


Imagem 24: Morro, Esther Joffily, 1961, xilogravura, 56x31cm. (acima à esquerda)

Imagem 25: Casa Velha em São Paulo, Flávio Motta, 1963, óleo sobre tela, 53x40cm. (acima à direita)

Imagem 26: Pássaros, Ana Letycia, 1961, gravura em metal, 35x50cm. (abaixo)





Imagem 27: Cadeados, Maria Luiza Leão, 1960, litogravura, 42x30cm.



Imagem 28: Por que fizeste isto? Multiplicarei grandemente tua dor, série Gênesis, Yara Tupynambá, xilogravura, 105x70cm.

Considerações finais

Diante de tudo o que poderíamos afirmar a título de considerações finais, não poderemos evitar o lugar comum de quase todos os trabalhos acadêmicos produzidos no campo da pesquisa em artes visuais no Brasil, notadamente na linha de Teoria e História, e afirmar que o presente estudo foi apenas o início de uma investigação que pode se desdobrar em diversas outras, em razão da grande quantidade de problematizações que dela podem derivar.

Hugo Auler ainda permanece como um personagem intrigante no que tange à sua intelectualidade e às diversas atividades que desempenhou na construção do campo das artes visuais de Brasília e também em âmbito nacional, apesar dos esforços empreendidos no sentido de delinear sua trajetória intelectual.

Somente para mencionar o que nos salta aos olhos, o itinerário crítico de Auler poderia ser levado em consideração em estudos sobre as relações entre a Arte, a crítica de arte e a política em contextos autoritários; a importância dos salões e bienais regionais para a revelação de artistas atuantes fora das metrópoles nacionais; a formação de acervos públicos em Brasília; a função de sua crítica de arte como animadora da cena artística nacional; o *Caderno Cultural* do jornal *Correio Braziliense* como instrumento formativo e informacional; e as colunas *Atelier* e *Artes visuais* como um diário da vida artística nacional entre os anos 1968 e 1979.

Sobretudo, se for admitido o papel de Hugo Auler como historiador da arte e, caso seja esse o nosso lugar, reivindicamos que ele assim seja considerado, por todo o exposto na análise do discurso da série de textos *Assis Chateaubriand, o criador de museus de arte no Brasil*, apresentada no segundo capítulo deste trabalho, em que pese Auler nunca ter sido assim denominado.

Consideramos Auler como um representante de um regime discursivo em História da Arte localizado temporalmente em seu próprio tempo, que diverge do modelo de pesquisa historiográfico adotado atualmente, e que era voltado à reprodução dos modelos clássicos, com adaptação retórica do discurso, a fim de direcionar seus leitores aos seus próprios objetivos, que estavam vinculados à ideia de aperfeiçoamento do homem brasileiro.

Assim, se tomarmos por base o debate sobre a produção de História da Arte no Brasil, anotado pela historiadora Vera Pugliese²⁹⁷, percebemos que a narrativa histórica produzida por Auler, poderia ser alvo de discussões em todos os eixos temáticos propostos pela acadêmica.

Inicialmente, “os discursos sobre a existência de uma arte brasileira e sua especificidade” é um ponto de tensão aventado em diversos ensaios de Auler, que cita de forma taxativa os artistas que, para ele, podem ser considerados representantes de uma arte brasileira de raízes autóctones.

Podemos colocar em diálogo, por exemplo, os discursos sobre Almeida Júnior e Elyseu Visconti, em contraponto aos discursos sobre os artistas clássicos e academicistas da Escola Nacional de Belas Artes. Essa temática está presente, de forma tangencial ou aprofundada, em sua produção historiográfica sempre que ele avalia a produção de algum artista nacional. Vale ressaltar que, possivelmente, as menções ao nome de Gonzaga Duque nesse contexto sejam uma chave pertinente para uma abordagem dessa questão.

Em segundo lugar, o entrecruzamento das diversas atividades exercidas por Auler em sua atuação no campo das artes configuraria, por si só, um caso a ser avaliado sobre a ótica dos “discursos sobre a autonomia disciplinar da História da Arte, seus riscos de diluição e as vias de sua continuidade”.

Por fim, o último eixo de análise “discursos voltados para suas próprias condições epistemológicas diante da apreciação da arte contemporânea e os deslocamentos que esta provoca no mesmo campo discursivo” consideramos de especial relevância quanto ao objeto em questão, tendo em vista sua recepção da Arte Contemporânea no exercício da crítica de arte e as questões centrais que seu discurso suscita sobre circulação, distribuição e divulgação da produção artística contemporânea, que expressa reflexões a respeito da musealização e da curadoria dessas formas artísticas.

Quanto a atuação de Auler como jurado de salões e bienais também há uma grande quantidade de informações que podem ser objeto de novas análises, e que, inclusive, elucidariam melhor alguns aspectos da personalidade do crítico.

²⁹⁷ PUGLIESE, Vera. Notas sobre historiografia da Arte no Brasil, In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 26º, 2017, Campinas. **Anais do 26º Encontro da Anpap**. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p.3461-3475.

Destacamos o fato já mencionado, superficialmente, de que ele utilizava o espaço cativo no jornal para justificar suas escolhas e defender a existência dos eventos, como um mecanismo operatório de sua permanência como convidado a compor júris.

Nesse sentido, percebemos que Auler se vale do jornal para agregar valor a si próprio, afirmando-se como alguém capaz de demonstrar ao público o que é a verdadeira Arte e quem é o autêntico artista.

A mesma característica pode ser vista em seu discurso historiográfico. Se colocarmos em perspectiva as afirmações sobre a função da arte como algo capaz de contribuir para a evolução da sociedade, aqueles que já ‘dominam’ tal conhecimento seriam, por sua posição de intelectualidade, os próprios agentes dessa possível transformação social, assim como os grandes mestres por eles valorizados.

Esperamos que a presente pesquisa possa contribuir com trabalhos de outros pesquisadores que se dedicam a estudar temas a ela correlatos ou que venham a se interessar pelas possibilidades de continuidade aqui indicadas. O esforço empreendido na compilação de informações sobre Hugo Auler, personagem de grande complexidade e que faz emergir temas também bastante controversos, foi motivado justamente pelos indícios iniciais de que elas suscitariam discussões relevantes para o estudo da História da Arte no Brasil.

Referências

Fontes Primárias

1. Textos de Hugo Auler:

AULER, Hugo. A arte de colecionar em Abelardo Rodrigues. **Correio Braziliense**. Brasília, 30/6/1972. Caderno Cultural. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/028274_02/23767> acesso em 23/3/2019.

_____. A Hora Sagrilega. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 16/11/1930. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093718_01/2491> acesso em 14/7/2021.

_____. A Margem de um Julgamento. **Correio Braziliense**. Brasília, 21/10/1973. Atelier. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/028274_02/39643> acesso em 30/7/2021.

_____. Assis Chateaubriand, o criador de museus de arte no Brasil (I). **Correio Braziliense**. Brasília, 20/4/1968. Caderno Cultural.

_____. Assis Chateaubriand, o criador de museus de arte no Brasil (II). **Correio Braziliense**. Brasília, 27/4/1968. Caderno Cultural.

_____. Assis Chateaubriand: criador de museus de arte no Brasil (III). **Correio Braziliense**. Brasília, 4/5/1968. Caderno Cultural.

_____. Assis Chateaubriand, o criador de museus de arte no Brasil (IV). **Correio Braziliense**. Brasília, 11/05/1968. Caderno Cultural.

_____. Assis Chateaubriand, criador de museus de arte no Brasil (V). **Correio Braziliense**. Brasília, 18/5/1968. Caderno Cultural.

_____. Assis Chateaubriand, o criador de museus de arte no Brasil (VI). **Correio Braziliense**. Brasília, 25/5/1968. Caderno Cultural.

_____. Assis Chateaubriand, o criador de museus de arte no Brasil (VII). **Correio Braziliense**. Brasília, 1/6/1968. Caderno Cultural.

_____. Assis Chateaubriand, o criador de museus de arte no Brasil (VIII). **Correio Braziliense**. Brasília, 8/6/1968. Caderno Cultural.

_____. Assis Chateaubriand, o criador de museus de arte no Brasil (IX). **Correio Braziliense**. Brasília, 15/6/1968. Caderno Cultural.

_____. Assis Chateaubriand: criador de museus de arte no Brasil (XIII). **Correio Braziliense**. Brasília, 13/7/1968. Caderno Cultural.

_____. Assis Chateaubriand, o criador de museus de arte no Brasil (XIX). **Correio Braziliense**. Brasília, 24/8/1968. Caderno Cultural.

_____. Assis Chateaubriand: criador de museus de arte no Brasil (XX). **Correio Braziliense**. Brasília, 31/8/1968. Caderno Cultural.

_____. Ato e ação na criação artística de Mary Vieira. **Correio Braziliense**. Brasília, 1/6/1973. Caderno Cultural. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/028274_02/32727> acesso em 25/7/2021.

_____. Bernardo Cid (I): a lei da causalidade na transformação da arte pictural. **Correio Braziliense**. Brasília 10/2/1968. Caderno Cultural. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/028274_01/32051> acesso em 24/7/2021.

_____. Bernardo Cid (II): uma nova abertura da arte fantástica. **Correio Braziliense**. Brasília, 17/2/1968. Caderno Cultural. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/028274_01/32158> acesso em 24/7/2021.

_____. D. Quixote e Sancho Pança em quadros. **Correio Braziliense**. Brasília, 24/5/1973. Caderno Cultural. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/028274_02/32727> acesso em 24/7/2021.

_____. Elyseu Visconti: Precursor do Modernismo no Brasil (I e II). **Correio Braziliense**. Brasília, 14/10/1967 e 22/10/1967. Caderno Cultural. In: Críticas. **Projeto Eliseu Visconti**. Disponível em: <https://Elyseuvisconti.com.br/textos/hugo-auler/>> acesso em 24/7/2021.

_____. Homenagem a Quirino Campofiorito. **Correio Braziliense**. Brasília, 22/3/1974. Atelier. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/028274_02/44640> acesso em 22/12/2018.

_____. Marcier: criador de peças de museu. **Correio Braziliense**. Brasília, 23/9/1967. Caderno Cultural. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/028274_01/29849> acesso em 23/7/2021.

_____. Para Brasília a maior coleção de obras de arte. (Especial para PERSPECTIVA). **Correio Braziliense**. Brasília, 31/1/1971. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/028274_02/8482> acesso em 23/7/2021.

_____. Pinturas de Siron Franco. **Correio Braziliense**. Brasília, 3/7/1975. Atelier. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/028274_02/62659> acesso em 22/3/2019.

_____. O artista, a obra e a crítica. **Correio Braziliense**. Brasília, 23/12/1976. Artes Visuais. Disponível em http://memoria.bn.br/docreader/028274_02/82957> acesso em 28/7/2021.

_____. O Cubismo: uma nova visão? **Correio Braziliense**. Brasília, 9/1/1974. Atelier. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/028274_02/42982> acesso em 30/7/2021.

_____. Reflexões em Torno de Uma Cadeira da Academia. **Crítica**. Rio de Janeiro, 16/2/1930. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/372382/2960>> acesso em 27/11/2020.

_____. Rubem Valentim: vencedor do I Salão Global da Primavera. **Correio Braziliense**. Brasília, 17/10/1973. Atelier. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/028274_02/39371> acesso em 30/7/2021.

_____. Siron Franco na XIII Bienal de São Paulo. **Correio Braziliense**. Brasília, 6/11/1974. Atelier. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/028274_02/54383> acesso em 30/7/2021.

_____. Um retorno ao dadaísmo? **Correio Braziliense**. Brasília, 2/7/1977. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/028274_02/91616> acesso em: 1/12/2019.

_____. Vicente do Rêgo Monteiro: uma nova dimensão da pintura contemporânea. **Correio Braziliense**. Brasília, 21/1/1972. Caderno Cultural. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/028274_02/18771> acesso em 24/7/2021.

_____. 1º Salão Global da Primavera. **Correio Braziliense**. Brasília, 30/8/1973. Atelier. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/028274_02/37239> acesso em 30/7/2021.

Textos sem título:

AULER, Hugo. **Crítica**. Rio de Janeiro, 29/6/1930. Sociedade: exposição. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/372382/3851>> acesso em 27/11/2020.

_____. **Correio Braziliense**. Brasília, 7/9/1969. Atelier. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/028274_01/44604> acesso em 24/7/2021.

_____. **Correio Braziliense**. Brasília, 13/1/70. Atelier. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/028274_02/314> acesso em 16/10/2018.

_____. **Correio Braziliense**. Brasília, 2/7/1971. Atelier. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/028274_02/12567> acesso em 30/7/2021.

_____. **Correio Braziliense**, Brasília, 27/10/1971. Atelier. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/028274_02/16107> acesso em 22/3/2019.

2. Entrevistas concedidas a Hugo Auler:

GOUVEIA, Cleber. Cleber Gouvêia: O Pintor das Opressões Penetradas. [entrevista concedida a] Hugo Auler. **Correio Braziliense**. Brasília, 29/3/1974. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/028274_02/45975 > acesso em 30/07/2021.

MEIRELES, Cildo. ... a Arte nos Caminhos da Morte? [entrevista concedida a] Hugo Auler. **Correio Braziliense**. Brasília, 28/1/1976. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/028274_02/70526> acesso em 24/7/2021.

PACHECO, Ana Maria. Uma escultora brasileira na Inglaterra. [entrevista concedida a] Hugo Auler. **Correio Braziliense**. Brasília, 29/9/1975. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/028274_02/66239> acesso em 24/7/2021.

SCLIAR, Carlos. A vida e a obra de Carlos Scliar. [entrevista concedida a] Hugo Auler. **Correio Braziliense**. Brasília, 14/9/1975. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/028274_02/65618> acesso em 24/7/2021.

Entrevista sem indicação de fonte:

FRANCO, Siron. O Fantástico e o real na arte de Siron Franco. [entrevista]. **Correio Braziliense**. Brasília, 20/7/195. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/028274_02/63279> acesso em 30/7/2021.

3. Fontes de jornais (outros autores):

a) Correio Braziliense - Brasília

Correio Braziliense. Brasília, 9/8/1961. Sociais de Brasília: Katucha. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/028274_01/4817> acesso em 23/7/2021.

Caderno Cultural. **Correio Braziliense.** Brasília, 21/9/1967. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/028274_01/29807> acesso em 23/7/2021.

CAMPOFIORITO, Quirino. Galeria de Arte em Brasília. **Correio Braziliense.** Brasília, 3/5/1967. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/028274_01/27885> acesso em 24/2/2019.

Correio Braziliense. Brasília, 6/4/1968. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/028274_01/32916> acesso em 21 de outubro de 2020.

Índice Onomástico Caderno Cultural. **Correio Braziliense.** Brasília, 2/10/1970. Caderno Cultural. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/028274_02/5485> acesso em 25/7/2021.

b) Diário de Notícias - Rio de Janeiro

As grandes festas em honra de Momo, em 1932. **Diário de Notícias.** Rio de Janeiro, 5/2/1932. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093718_01/8826> acesso em 16/7/2021.

Uma festa de arte e elegância. **Diário de Notícias.** Rio de Janeiro, 21/6/1932. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093718_01/10508> acesso em 13/10/2018

O “Lipari” transformado em hospital fluctuante! **Diário de Notícias.** Rio de Janeiro, 29/1/1931. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093718_01/3668> acesso em 13/10/2018.

A festa de ontem na taba do Grupo do Bodoque... **Diário de Notícias.** Rio de Janeiro, 2/9/1931. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093718_01/6842> acesso em 13/10/2018.

c) Jornal do Brasil - Rio de Janeiro

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 16/12/1920. João Paulino. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_04/5766> acesso em 14/7/2021.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 7/2/1925. Pela Instrução. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_04/35520> acesso em 14/7/2021.

Conferências. **Jornal do Brasil.** Rio de Janeiro, 17/10/1924. Notas Sociaes. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_04/32548> acesso em 15/7/2021.

Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 30/4/1925. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_04/37365> acesso em 15/7/2021.

A coroação da “Rainha dos Estudantes”. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 24/9/1926. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_04/49791> acesso em 15/7/2021.

Dr. Julio Prestes: a partida do presidente eleito para S. Paulo. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 6/8/1930. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_05/6074> acesso em 16/7/2021.

Uma festa de intelligencia e cordialidade. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 29/3/1931. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_05/12013> acesso em 14/7/2021.

Inaugurou-se o 1º Salão do Nucleo Bernardelli. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 12/6/1932. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_05/23884> acesso em 16/7/2021.

Uma festa de poesia e elegancia. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 10/6/1932. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_05/24091> acesso em 16/7/2021.

Na Polícia Central: duas portarias de censura do Chefe de Polícia. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 25/2/1934. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_05/41055> acesso em 16/7/2021.

Livros Novos. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 4/10/1939. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/030015_05/96346> acesso em 16/7/2021.

Na Polícia e nas Ruas: como foram desarticuladas as celulas comunistas. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 10/12/1939. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_05/97775> acesso em 16/7/2021.

O barbaro trucidamento de Elza Fernandes, jovem amante do ex-secretario do Partido Comunista. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 18/4/1940. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_06/2202> acesso em 16/7/2021.

O Trucidamento de Elza Fernandes. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 20/4/1940. Na Polícia e nas Ruas. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/030015_06/2243> acesso em 16/7/2021.

O Carrasco Vermelho: serao julgados pelo Tribunal de Segurança. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 28/4/1940. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_06/2411> acesso em 20/7/2021.

O Carrasco Vermelho: o juiz Pereira Braga, do Tribunal de Segurança, elogia o delegado Hugo Auler. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 28/4/1940. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_06/2411> acesso em 20/7/2021.

Na Chefatura de Polícia. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 31/12/1939. Na Polícia e nas Ruas. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/030015_05/98205> acesso em 21/7/2021.

O novo delegado do Cartorio da DESPS. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 26/11/1940. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_06/6603> acesso em 16/7/2021.

Os processos julgados na sessão de ontem do Tribunal Regional. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 12/1/1947. Justiça Eleitoral. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_06/44332> acesso em 16/7/2021.

A reforma do Código de Processo Civil. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 20/8/1948. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_06/54900> acesso em 16/7/2021.

O Concurso para Juizes Substitutos: classificado num dos primeiros lugares o delegador Hugo Auler. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 7/9/1940. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_06/5058> acesso em 16/7/2021.

De governador a operário, quase 1500 pessoas foram cumprimentar o Presidente. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 1/2/1961. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/14893> acesso em 23/7/2021.

Polícia Judiciária. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 3/7/1940. Na Polícia e nas Ruas. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_06/3757> acesso em 16/7/2021.

d) Diário da Noite - Rio de Janeiro

O juiz Hugo Auler na 3ª Vara Cível: a repercussão do ato do governo nos meios forenses e intelectuais. **Diário da Noite**. Rio de Janeiro, 16/6/1944. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/221961_02/22976> acesso em 14/10/2018.

Morreu Chateaubriand. **Diário da Noite**. Rio de Janeiro, 5/4/1968. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/221961_04/29438 > acesso em: 7/11/2020.

Quadros roubados durante exposição. **Diário da Noite**. São Paulo, 10/2/1979. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/093351/76777>> acesso em 31/7/2021.

e) Outros

Morte de Chateaubriand leva pesar ao País e ao mundo. **O Jornal**. Rio de Janeiro, 6/4/1968. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/110523_06/63734> acesso em: 22/10/2020.

S. Paulo de luto oficial sepulta Chateaubriand. **Correio da Manhã**, São Paulo, 7/4/1968. 1º Caderno. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/089842_07/90975> acesso em 7/11/2020.

Referências bibliográficas:

ALMEIDA, Paulo Mendes de. **De Anita ao museu**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976. (Coleção Debates).

AMARAL, A. **Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira**. São Paulo: s.n., 1983.

_____. [org.]. **Arte Construtiva no Brasil**: coleção Adolpho Leirner. São Paulo: Companhia Melhoramentos; DBA Artes Gráficas, 1998.

_____. **Artes plásticas na Semana de 22**: subsídios para uma história da renovação das artes no Brasil. 3ª edição. São Paulo: ed. São Paulo, 1970.

_____. Reflexões sobre a responsabilidade social da crítica de arte na América Latina. In: FERREIRA, Glória [org.]. **Crítica de arte no Brasil**: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

- ANAGNOST, Adrian. **Limitless Museum: P. M. Bardi's Aesthetic Reeducation**. Johns Hopkins University Press, 13 de dezembro de 2019. Disponível em: <https://modernismmodernity.org/articles/anagnost-limitless-museum>> acesso em: 7 out. 2020.
- ANDRADE, Mário de. **Aspectos da Literatura Brasileira**. 5ª edição. São Paulo: Martins, 1974.
- ARANTES, Otília Beatriz Fiori. **Mário Pedrosa: itinerário crítico**. 2ª edição. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ARAÚJO, Emanuel. Um certo ponto de vista: Pietro Maria Bardi 100 anos. São Paulo: Pinacoteca, 2000.
- AULER, Guilherme. **Famílias Germânicas da Imperial Colônia de Petrópolis**. I Colóquio de Estudos Teuto Brasileiros. UFRGS. Porto Alegre, 1966.
- BARATA, Mario. **Presença de Assis Chateaubriand na vida brasileira**. São Paulo: Martins Fontes, 1971.
- BARDI, P.M. **40 anos de MASP**. São Paulo: Crefisul, 1986.
- _____. **A pinacoteca do MASP de Rafael a Picasso**. São Paulo: Banco Safra SA, 1982.
- _____. **História da Arte Brasileira**. São Paulo: Melhoramentos, 1975.
- _____. **História do MASP**. São Paulo: Empresa das Artes, 1992.
- _____. **Sodalício com Assis Chateaubriand**. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1982.
- BOURDIEU, Pierre. **Sobre o Estado: cursos no Collège de France (1989-92)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- BRAGGIO, A. K. A gênese da reforma universitária brasileira. **Revista Brasileira de História da Educação**, v. 19, p. e073, 19 set. 2019. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/rbhe/article/view/42983>> acesso em 17/7/2021.
- CAMPOS, Beatriz. **Quirino Campofiorito e Mário Pedrosa: entre a figuração e a abstração. A crítica de arte e o surgimento da arte abstrata no Brasil (1940 a 1960)**. 2013. 230 p. Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História, 2013.
- CAPANEMA, Gustavo. Carta a Getúlio Vargas, de 14 de junho de 1937. Reproduzida em: CHERCHIARO, Marina. **Esculpindo para o Ministério: arte e política no Estado Novo**. São Paulo, 2016.
- CHIARELLI, Tadeu. **Um jeca nos vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 1995. (Texto e Arte, 11)
- CLARK, T. J.; SALZSTEIN, Sônia (org.). **Modernismos: ensaios sobre política, história e teoria da arte**. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- COCCHIARALE, Fernando. In: MADEIRA, Angélica. **Itinerância dos Artistas: a construção do campo das artes visuais em Brasília: 1958-2008**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília [orgs.]. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Tradução de Pedro Süßenkind. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- FERREIRA, Glória. [org.] **Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 24ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014. (Leituras filosóficas)
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Sérgio Milliet**: crítico de arte. São Paulo: EDUSP/Perspectiva, 1992.
- GUILBALT, Serge. **How New York stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War**. Trad. Arthur Goldhammer. The University of Chicago Press, 1983.
- HARGREAVES, Manuela. **Colecionismo e colecionadores: um olhar sobre a história da arte na 2ª metade do séc. XX**. Apresentação proferida no âmbito da conferência sobre Colecionismo e Mercados de Arte, na Fundação Cupertino de Miranda em 8 de novembro de 2014. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/13020.pdf>> acesso em 16/08/2018.
- HOLSTON, James. **Cidade modernista**: uma crítica de Brasília e sua utopia. Trad. Marcelo Coelho. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- LEIRNER, Sheila. **Arte como medida**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1982. (Coleção Debates).
- MADEIRA, Angélica. **Itinerância dos artistas: a construção do campo das artes visuais em Brasília: 1958-2008**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.
- MASP: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. São Paulo: Instituto cultural J. Safra, 2017. (Coleção Museus Brasileiros).
- MATOS, Cláudia. **Acertei no Milhar**: malandragem e samba no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- MENDES, Manuel. **O cerrado de casaca**. Brasília: Thesaurus, 1995.
- MORAIS, Fernando. **Chatô**: o rei do Brasil. 4ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- MORAIS, Frederico. **Arte pública: da praça à telemática**. In: A Metrópole e a arte. São Paulo: Prêmio, 1992, p. 47/95.
- OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de; COELHO, Aguinaldo Caiado de Castro Aquino. **Entre o global e o regional**: circulação da arte no Salão da Primavera nos anos de 1970. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 73, p. 194-209, ago. 2019.
- PEDROSA, Mario. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. AMARAL, Aracy (org.). São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

_____. **Mundo, Homem, Arte em crise.** AMARAL, Aracy [org.]. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1986. (Coleção Debates)

PINHO, Diva Benevides. **A arte como investimento: A dimensão econômica da pintura.** São Paulo: Nobel/ Edusp - Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

PITANGA, Betânia Martins. Acervo Artístico Originário. In: MELLO, Sandra De Santis Mendes de Farias; LIMA, Omar Dantas; [orgs.]. **Tribunal de Justiça do Distrito Federal e dos Territórios: 60 anos.** Brasília: TJDF, 2020, pp. 169-231.

POCOCK, J. G. A. **Linguagens do ideário político.** São Paulo: EDUSP, 2003.

POLITANO, Stela. MASP em revisão: museu transparente. In: V Encontro de História da Arte - IFCH/UNICAMP, 2009, Campinas. **Ata do V Encontro de História da Arte - IFCH/UNICAMP.** Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2010. p. 337-346.

POZZOLI, Viviana. 1946! Por que Pietro Maria Bardi decide deixar a Itália e partir para o Brasil? In: **Modernidade Latina: os italianos e os centros do modernismo latino-americano.** 2013, São Paulo. Anais, São Paulo: MAC/USP, 2014.

PUGLIESE, Vera. Notas sobre historiografia da Arte no Brasil, In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 26º, 2017, Campinas. **Anais do 26º Encontro da Anpap.** Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p. 3461-3475.

ROSANVALLON, Pierre. **Por uma história do político.** São Paulo: Alameda, 2010.

ROSE, R. S. **O Homem Mais Perigoso do País:** biografia de Filinto Müller. Tradução de Renato Rezende. Revisão técnica de Fábio Koifman. 1ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017. (versão digital)

SAUNDERS, Frances Stonor. **Quem pagou a conta? A CIA na Guerra Fria da cultura.** Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Record, 2008.

SCHWARCZ, Lília Moritz. **As Barbas do Imperador:** D. Pedro II, um monarca nos trópicos. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação. **Perspective**, 2, 2013. Disponível em: <https://journals.openedition.org/perspective/5539>> acesso em 18/8/2018.

SOUZA, Beatriz Pereira de. **Os Nomes Geográficos de Petrópolis/RJ e a Imigração Alemã:** memória e identidade. 2014. 161 p. Dissertação (mestrado em geografia) - Programa de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

SOUZA, Ricardo Luiz de. A ordem e a síntese: aspectos da sociologia de Auguste Comte. **Cronos**, Natal-RN, v. 9, n. 1, p. 137-155, jan./jun. 2008.

TOLEDO, Carolina Rossetti de. **As doações de Nelson Rockefeller no acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.** 2015. 313 p. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo.

TOTA, Antonio Pedro. **O Amigo Americano: Nelson Rockefeller e o Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

VELLOSO, Monica Pimenta. **História & Modernismo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012, (Coleção História &... Reflexões, 14).

ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia. **As Bienais Nacionais de São Paulo**: o caso da pré-bienal 1970. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.7, n.13: mai..2017.

ZILIO, Carlos. **A querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira**: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari, 1922-1945. 2ª edição. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1977.

Fontes digitais:

Academia Brasileira de Letras - ABL. <https://www.academia.org.br/academicos/assis-chateaubriand>> acesso em 23/10/2020.

BARATA, Mário. **Visconti é uma Lição**. Projeto Elyseu Visconti. Disponível em: <https://Elyseuvisconti.com.br/textos/mario-barata/>> acesso em 20 de novembro de 2020.

Decreto-lei nº 19.851, de 11 de abril de 1931. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1930-1949/d19851.htm> acesso em 18/7/2021.

MANGABEIRA, Francisco. In: DICIONÁRIO do CPDOC/FGV. Rio de Janeiro: FGV, 2009. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/mangabeira-francisco>> acesso em 18/7/2021. Verbetes biográficos do Dicionário.

MÜLLER, Filinto. In: Anos de Incerteza (1930 - 1937), A Era Vargas: dos anos 20 a 1945, **Navegando na História**. São Paulo: CPDOC/FGV, 1997. Disponível em: https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/filinto_muller> acesso em 21/7/2021. Verbetes biográficos.

Museu de Arte Assis Chateaubriand de Campina Grande. Disponível em: <http://www.fundacaofurne.org.br/index.php/a-furne/maac>> acesso em 22 de novembro de 2020.

Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco. Disponível em: <http://www.cultura.pe.gov.br/pagina/espacosculturais/museu-de-arte-contemporanea-mac/>> acesso em 22 de novembro de 2020.

Museu de Arte Contemporânea Raimundo de Oliveira. Disponível em: <https://macfeira.wordpress.com/mac-feira-um-museu-vivo/>> acesso em 22 de novembro de 2020.

Museu Dona Beja. Disponível em: <http://fundacaocalmonbarreto.mg.gov.br/espaco/link/1/museu-historico-de-araxa-dona-beja>> acesso em 22 de novembro de 2020.

Museu Histórico de Araxá - Dona Beja. Fundação Cultural Calmon Barreto. Disponível em: <http://fundacaocalmonbarreto.mg.gov.br/espaco/link/1/museu-historico-de-araxa-dona-beja>> acesso em 21 de novembro de 2020.

Pinacoteca Ruben Berta. Disponível em: <https://www.pinacotecaspoa.com/historia-colecao-rb>> acesso em 22 de novembro de 2020.

Polícia Política. In: Anos de Incerteza (1930 - 1937), A Era Vargas: dos anos 20 a 1945, **Navegando na História**. São Paulo: CPDOC/FGV, 1997. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos30-37/RadicalizacaoPolitica/PoliciaPolitica>> acesso em 20/7/2021.

PORTINARI, Candido. **Carta à Rosalita Mendes de Almeida**. 12 de julho de 1930. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/9480/detalhes>> acesso em 13/10/2018.

PRESTES, Luis Carlos. In: **Atlas Histórico do Brasil**. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, 2016. Disponível em: <https://atlas.fgv.br/verbetes/luis-carlos-prestes>> acesso em 20/7/2021. Verbetes do Dicionário histórico-biográfico.

QUIRINO Campofiorito. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa146/quirino-campofiorito>. Acesso em: 22 de julho de 2021. Verbetes da Enciclopédia.

Referência filmográfica:

O Dia que Durou 21 Anos. Direção de Camilo Tavares. Brasil: Pequii Filmes, 2012.

Anexo 1: Transcrição dos textos Assis Chateaubriand, o criador de museus de arte no Brasil

Assis Chateaubriand, o criador de museus de arte no Brasil I - Correio Braziliense de 20/4/1968

No Brasil, falar de museus de arte é falar de Assis Chateaubriand que, ao criá-los e ao inspirá-los, soube dar uma nova dinâmica e nova função a essas instituições, despiando-as das roupagens clássicas para colocá-las a serviço de um processo de comunicação de massa e de aperfeiçoamento artístico das gerações de hoje e de amanhã, as quais, na cadeia causal da sucessão natural, guardarão para todo o sempre dêsse eminente homem público uma memória que irá atravessar, historicamente, os séculos.

Com efeito, ao dinamismo da personalidade e à plasticidade da atuação cívica de Assis Chateaubriand, cuja vida foi devotada às grandes causas nacionais, não poderia escapar, como não escapou, o ângulo do desenvolvimento artístico e cultural da nacionalidade, haja vista para o seu ideal de impor à mentalidade de nossa gente, sem distinção de camadas hierárquicas de cultura, o interesse espiritual pelas artes plásticas e pictoriais.

E êsse ideal, Assis Chateaubriand soube realizar com rara grandeza, ao criar e formar os museus de arte em nosso País e ao dotá-los de uma função didática destinada a instruir novas gerações, dando-lhes um panorama dos ciclos da pintura e da escultura no curso dos tempos, e de um sentido internacional refletido na projeção exterior do enriquecimento do nosso patrimônio artístico e cultural, e com o que revelou mais uma vêz a fôrça telúrica que o fêz um semeador de grandes idéias em outrora áridos chãos. Essa fôrça telúrica que iluminou o seu espírito e cujos reflexos a própria morte não apagou por que vivem dentro de nós, sentimo-la bem de perto, em uma das derradeiras manhãs do mês de dezembro do ano passado, no interior da Casa Amarela, plena dos cânticos de seus pássaros e cheia de sol dos trópicos, quando juntos estivemos pela última vez e ouvimos de seus lábios a história das lutas que travou para atingir aquêlê ideal e os projetos que tinha em mente para prosseguir na sua santa cruzada pelo desenvolvimento artístico e cultural de nossa civilização.

E é justamente por tôdas essas razões que a contribuição do insigne jornalista, autêntico homem da República, no domínio da estética há de constituir um dos mais brilhantes capítulos da rica biografia de Assis Chateaubriand que, ao formar os museus de arte em todo o território nacional, realizou a sua mais alta aspiração: a comunicação de massa sem a massificação da arte e, portanto, sem o cerceamento do poder criador dos artistas que passaram a ter novas fontes de cultura de base nessas instituições; e a constituição de um acêrvo de obras primas criadas universalmente pelos gênios da pintura e da escultura, as quais, por sua alta qualidade e sua rara expressão, colocam o Brasil em um plano de alto relêvo na civilização contemporânea.

Aliás, o mérito de Assis Chateaubriand, ao empreender essa obra monumental de disseminação de museus de arte é tanto maior quanto menos ignoramos que se tratou da realização de um ideal acalentado em uma época em que eram relegadas essas instituições que, através dos séculos, têm sido marcadas por ciclos de decadência e de esplendor.

Em verdade, em tempos imemoriais, a expressão - museu - significou o Templo das Musas, cuja definição se estendeu, posteriormente aos edifícios consagrados a essas divindades da mitologia grega às ciências, às artes e à erudição. Na antiguidade teve um relêvo excepcional o célebre Museu de Alexandria, fundado por Ptolomeu I, quase três séculos antes de Cristo, e no qual existiram uma biblioteca, um santuário e um lugar em que os sábios e os filósofos faziam pesquisas e mantinham comunicação dialógica. Do mesmo, naquela Idade, constituiu um museu a Acrópole de Atenas, que possuiu uma pinacoteca na qual figuravam coleções públicas de obras de arte.

Mas a Idade Média não conheceu museus, por isso que as artes, ainda jungidas à religião, tinham tôdas as suas obras entesouradas nas igrejas, abadias e catedrais.

Por sua vêz, a Renascença também afastou o público do conhecimento integral das suas obras de arte, pois, nessa época, os reis, os príncipes e os pontífices mantinham, avaramente, o monopólio de coleções, muito embora a descoberta da gravura houvesse provocado a reprodução das grandes obras da Antiguidade.

Somente na Idade Moderna, com o Iluminismo que pôs fim a noite gótica, no Século XVIII, foi que ressurgiram os museus destinados à exposição pública de obras de arte. A idéia de serem criados museus acessíveis ao povo foi do La Font de Saint-Yanne, acolhida pelo Marquês De Marigny, sob cuja superintendência foram abertos os salões do Palácio de Luxemburgo, com uma galeria já decorada com “A Vida de Maria de Médicis”, de Rubens, para a inauguração de uma exposição permanente de pintura, e que se verificou justamente no último ano da primeira metade do Setecentos. Mas, após trinta e cinco anos, foi encerrada essa exposição, desaparecendo o Museu do Palácio de Luxemburgo. Todavia, a 10 de agosto de 1793, em pleno período do Terror, a Revolução Francêsa fez renascer aquela idéia, inaugurando sob a legenda de *Museum des Arts* o atual Museu do Louvre, em Paris.

O seu acêrvo foi constituído inicialmente pelas coleções particulares dos membros da Dinastia dos Bourbon, principalmente as de Francisco I e de Luis XIV, mais tarde enriquecido com as obras de arte recolhidas na Europa e no Egito pelos exércitos de Napoleão.

Posteriormente, no plano artístico, sob o ângulo pictorial e escultural, foram sendo criados vários museus de arte na velha Europa e na América do Norte. Na Itália, os Museus do Vaticano e do Capitólio, o Palácio Pitti e a Galeria Degli Uffizi com os mestres de pintura de tôdas as escolas; na Espanha, o Museu do Prado; em Portugal, o Museu de Arte Antiga, de Lisboa; na Inglaterra, o National Gallery; na Rússia, o Museu de Belas Artes de Moscou e o

Museu de Leningrado; na Alemanha, os Museus de Berlim, de Munich e de Dresden; na Dinamarca, o Museu de Copenhague; na Holanda, os Museus de Amsterdam e de Haya; na Bélgica, os Museus de Bruxelas e de Bruges; na Suíça, os museus de Zurich, de Berna e de Basiléia; na Áustria, o Museu de Viena; na Suécia, os Museus de Estocolmo e de Gotemburgo; na Noruega, o Museu de Cristiânia; e nos Estados Unidos da América do Norte, o Metropolitan Museum e o Guggenheim Museum, em Nova York; o Museum Fine Art, em Boston; e o Museum of Art, em Filadélfia. No Brasil, somente em 1937 foi criado o Museu Nacional de Belas Artes, cujo acêrvo não tem maior expressão, pôsto possua obras de Bellini, Lotto, Magnano, Van Cleve, Van Dyck, Sisley, Vitor Meireles, Pedro Américo e Elyseu Visconti, e ultimamente, Portinari, Guignard, Anita Malfati, Di Cavalcanti, Emeric Marcier, Pancetti e outros mais que passaram a constituir a galeria dos artistas contemporâneos.

Todavia, após as novas criações de arte que exurgiram das grandes revoluções estéticas eclodidas no fim do Século XIX, a partir do impressionismo, começaram a surgir os museus de arte moderna, haja vista, por exemplo, o Museum of Modern Art, de Nova York, nos Estados Unidos da América do Norte, o Museu Nacional de Arte Moderna e o “Jeu de Pomme” que passou a constituir um anexo do Museu do Louvre para acolher as obras do Impressionismo, em Paris, na França, o Museu de Arte Contemporânea de Lisboa, Portugal, e os Museus de arte Moderna do Rio de Janeiro e de São Paulo, êsses dois últimos criados na década de Quarenta.

Mas a verdade é que devemos a Assis Chateaubriand, Cavaleiro das antigas Cruzadas, revivido no Novecentos para o desenvolvimento das artes no Brasil, a irradiação dos museus de arte em nosso País, justamente em uma época em que a geração atual, a exemplo do que ocorrera no fim do Século XX, procurava e procura destruir os museus, negar a influência dessas instituições na descoberta de novas correntes artísticas, na reformulação dos instrumentos de percepção e na criação de outras formas estéticas de expressão plástica e pictorial.

Não ignoramos nenhum de nós, não ignorava muito menos Assis Chateaubriand que não é de hoje que os artistas de vanguarda, dominados pela ânsia de criar novas estéticas, revelam um aparente desamor pelos museus, demonstrando uma fúria iconoclasta contra essas instituições que chegam a ser cognominadas de necrópoles em relação à arte da época atual, esquecidos de que também tiveram os seus momentos as obras de arte de outros séculos. Trata-se de uma atitude de aparência destinada à eclosão de puro sensacionalismo visto como todos os artistas de “avant-garde” sentem, intimamente, a necessidade de aprender a lição que sômente lhes podem dar os museus.

A história da arte nos revela que na fase mais culminante do (...) aos seus impulsos, ao mesmo tempo em que procurava os efeitos da luminosidade, os contrastes simultâneos da côr em plena atmosfera, gritava que “era nos museus que se adquire a faculdade de apreender a

pintura, essa faculdade que não pode ser dada apenas pela natureza”, e com o que revelava encontrar uma fonte de ensinamentos nos cânones fundamentais da tradição. Por sua vez, mais tarde, quando procedia a reformulação do impressionismo, Paul Cézanne confessou em uma de suas cartas que “o Louvre é o livro onde nós aprendemos a ler.” Aliás, Germain Bazin diagnosticou a insinceridade dos artistas de vanguarda em suas aparentes manifestações contra os museus, quando fez a seguinte observação: “Os criadores da estética moderna têm vontade de ser iconoclastas. - Incendeiem-se os museus! - escreveram os cubistas e os fovistas; mas enquanto não era cometido esse crime, bem que os incendiários corriam, furtivamente, aos museus, para inspirar-se nas obras de seus ancestrais. E se eles dissimulavam passar, denotando desprezo, diante de um Rafael ou de um Rubens, era, apaixonadamente, que interrogavam a China, a Grécia arcáica, a Idade Média Romana, a América pré-colombiana e até mesmo a Arte Negra...”

Por todos esses motivos foi que Assis Chateaubriand, com a sua rara experiência estética e sua profunda formação cultural, chegou à conclusão de que, realmente, “a arte se transformara em uma religião e os museus haviam passado a ser as capelas em cujo interior o povo vem celebrar seu culto”, verdade que somente a 18 de fevereiro de 1965, na França, foi repetida pelo historiador de arte Raymond Cogniat.

Realmente, na década de Trinta, Assis Chateaubriand já havia tido essa revelação passando a reunir-se com Frederico Barata e Elyseu Visconti, a quem já estava ligado por uma amizade fraternal. E no atelier desse pintor genial começou a traçar os primeiros planos para a criação de “uma galeria didática, um museu para mostrar pintura e esculturas e elaborar um material humano em condições de constituir a paisagem do quadro que fôsse lançado ao público”, segundo a sua confissão, através da qual revelava um pleno conhecimento dos mais modernos princípios da museologia funcional. O seu ideal não era, pois, o de organizar arquivos mortos das grandes obras de arte, mas o de criar o que ele mesmo denominou com muita propriedade de “museus de carne, osso e sangue”, procurando dotá-los de salas de pinacoteca, de exposição didáticas, de mostras de arte periódicas, de departamentos culturais, de cursos, de escolas, de auditorium e de atelier de restauração. Museus destinados a fazer a comunicação das grandes obras da arte antiga e da arte moderna a todas as camadas culturais e a ensinar, através de uma instrução programada as sucessivas gerações de artistas, a forma pela qual, com absoluta liberdade de ação, de velocidade e de grau, deverão fazer as tomadas de posição em matéria de criação de novas estéticas e de reformulação dos princípios básicos a que estão subsumidas todas as revoluções artísticas em qualquer ciclo de nossa civilização.

Mas, criador de obras monumentais, Assis Chateaubriand não se restringiu a erguer uma ou mais ermidas. Idealizou e construiu um catedral, chantando capelas em seu derredor.

A catedral é o Museu de Arte de São Paulo que, por sua morte, acaba de ser transformado no Museu de Arte Assis Chateaubriand; as capelas são os museus de arte regionais que criou e formou no território nacional.

Lista das imagens:

1. “São Jerônimo no Deserto” - Andrea Mantegna (1431- 1506); 2. “Retrato do Arquiduque Alberto de Austria” - Peter Paul Rubens (1577 - 1640); 3. “As Tentações de Santo Antonio” - Hyeronimus Bosh (?); 4. “Retrato do Conde Duque de Olivares” - Velásquez (1599 - 1660); 5. “Ressureição de Cristo” - Rafael (1483 - 1529); 6. “Descida da Cruz” - Tintoretto (1518 - 1594); 7. “Auto Retrato de Barba Nascente” - Rembrandt (1606 - 1669)

Assis Chateaubriand, o criador de museus de arte no Brasil II - Correio Braziliense, edição 02671 de 27/4/1968

Quais as causas determinantes da idéia de Assis Chateaubriand de criar um museu de arte no qual as grandes obras primas dos gênios da pintura e da escultura pudessem manter conosco o que André Malraux denominou de “intermitente e irresistível diálogo de ressurreições” ao demonstrar que os museus constituem a presença, na vida, de tudo quanto deveria pertencer à morte?

Mas essa interrogação logo se apaga quando verificamos ou revelamos que uma das tônicas da personalidade de Assis Chateaubriand, foi justamente a sua extraordinária capacidade de previsão dos efeitos de todos os fenômenos que surgem do processo histórico da evolução de toda e qualquer civilização.

Em verdade, com sua rara cultura e a sua experiência genial, Assis Chateaubriand teve a sensibilidade carismática de refletir sobre o fato de que, a partir do Século XIX, a civilização passara a sofrer os impactos da destruição de dogmas definitivamente consagrados nos domínios das técnicas, das ciências e das artes, causados por verdadeiras revoluções que abalaram a humanidade. Com efeito, sob o ângulo científico, as descobertas da geometria não-euclidiana, da química orgânica, da medição da velocidade da luz, dos elétrons, do radium, da nova interpretação dos prejulgados da biologia e das novas revelações da ótica fisiológica, da desintegração do átomo e da liberação da energia nuclear, do cinema e da televisão; e, sob o ângulo artístico, o realismo que correspondeu ao florescimento político do socialismo, o impressionismo que criou uma concepção técnica entre as coisas e a visão e que, segundo Raymond Cogniat, “correspondeu a um momento de profundas transformações científicas, sociais e intelectuais, um momento em que o princípio do criador, fazendo valer os seus direitos sobre a coletividade, modificou as estruturas sociais”, o cubismo que, tal como bem o diz John Golding, “depois de meio século tornou menos nítido o fio que ligava o

Quatrocentos ao impressionismo”; a fase heróica do surrealismo e expressionismo com o vigor do seu protesto social contra a fuga da paz, uma arte “mística, emocional, até mesmo apocalíptica, que sempre refletiu a ânsia de exprimir o homem interior”, como a definiu B. S. Myers, enfim, todas essas transformações nos planos da técnica, da ciência e da estética que influíram na filosofia e no pensamento do homem dos séculos XIX e XX, determinaram uma ruptura no equilíbrio entre as novas idéias e a participação da humanidade em todas as suas manifestações.

E é, justamente, no vórtice desse fenômeno social que vamos encontrar o grande mérito de Assis Chateaubriand que teve a exata noção daquele problema de crise de comunicação, resultante de todas as revoluções técnicas, científicas e estéticas que eclodiram a partir de Oitocentos, focalizada posteriormente por Gyorgy Kepes através da afirmação de que “a maioria das personalidades que trabalham nos domínios científicos e culturais reconhecem que esses últimos 150 anos determinaram uma fragmentação das experiências e uma explosão de conhecimentos em inúmeras disciplinas independentes, cuja linguagem aumenta rapidamente e se individualiza cada vez mais, fazendo com que a nossa percepção ficasse comprometida por uma crise de comunicações”. Realmente, Assis Chateaubriand teve a intuição dessa crise de comunicação no plano das artes plásticas e pictoriais, razão porque a sua idéia de criação de um grande museu de arte, cujas obras pudessem servir de elos na cadeia causal a que estão subsumidas todas as revoluções estéticas no curso dos séculos, teve, iniludivelmente, por finalidade social facilitar o conhecimento didático dessa linguagem simbólica, dessa espécie de semântica imagética que se renova a todo instante sem, todavia, perder sua aderência ao passado imortal. Não ignorava a verdade posta em relevo por Pierre Francastel de que “de obra em obra, o artista desenvolve sucessivamente o seu poder de imaginação, que faz surgir diante dele novos problemas, e de sua técnica que o torna mestre dos processos de expressão. Dêsse modo, as obras conjuntas ou sucessivas de diferentes artistas constituem séries consagradas à solução das mesmas hipóteses, como a série dos trabalhos dos matemáticos acabam por constituir a matemática. Desses trabalhos solidários e individuais é que extraímos, finalmente, o valor e a generalidade de certos problemas; descobrimos noções e, então, a arte está pronta para partir no sentido da obtenção de solução, posto que empírica, de novos problemas”, o que, em última análise, vem confirmar a lei de causalidade na permanente transformação das artes plásticas e pictoriais.

Mas, precisamente porque a arte tenha êsse caráter problemático e operatório, vinculado organicamente a séries de experiências pretéritas é que logo estamos a ver a necessidade da presença viva das grandes obras criadas através dos séculos conjunta ou sucessivamente, para servir, didaticamente, de fundamento a novas soluções. E essa presença somente poderá ser dada pelos museus.

Assis Chateaubriand soube enfocar esse problema de comunicação de massa no domínio das artes visuais, tanto mais grave quanto menos ignoramos a dificuldade de que se ressentia a nossa gente, especialmente as camadas hierárquicas, formadas pelos que se dedicam às artes por vocação, em conhecer as grandes obras que resultaram de séries de experiências a que se entregaram os mestres da pintura e da escultura, desde os séculos mais remotos até os nossos dias. Se, por um lado, não relegou o fato de que o aperfeiçoamento da técnica fotográfica e das artes gráficas havia, realmente, facilitado a comunicação de massa através dos modernos processos de litografia e de rotogravura que permitiram notáveis reproduções das grandes obras de arte plástica e pictorial, por outro lado, soube compreender e medir a distância que separa a reprodução do original, tendo chegado à mesma conclusão de André Malraux: “O mais vasto domínio das imagens que já conheceu a humanidade, reclama o seu santuário da mesma forma porque o sobrenatural vindica a catedral. Mas êsse domínio que faz uma ilha do mais vasto Louvre, também reconduz a todos os Louvres os fiéis que também são seus. Isto porque os discos não fazem desaparecer os concertos, pois sempre desejamos reencontrar a perfeição inata, a alma imaginária ou real, o “grain de peau” que não pertencem senão ao original; porque o diálogo entre a “Piedade”, de Villeneuve, e a “Ninfa e o Pastor”, de Ticiano, não é a mesma coisa que o diálogo entre as respectivas reproduções”. E foi por essa razão que, certa vez, depois de repetir a frase de Van Gogh “ –as pinturas tem sua vida própria, que vem inteiramente da alma do pintor”, Assis Chateaubriand nos afirmou, completando o pensamento desse artista genial: “...mas no transporte da alma do criador para a sua obra de arte não reveste o original da menor capacidade para dar vida própria às suas reproduções”...

Portanto, ao idealizar a criação de um Louvre no Brasil, Assis Chateaubriand teve por escopo permitir às gerações de hoje e de amanhã o conhecimento direto das grandes obras de arte que, por sua natureza, pudessem formar uma sequência das séries de experiências realizadas pelos mestres da pintura e da escultura nos ângulos temporal e espacial, fazendo-o através dos respectivos originais, a fim de possibilitar a didática preconizada pelos modernos princípios da museologia funcional e de formar um patrimônio artístico à altura da civilização contemporânea.

Mas em face da grandeza desse ideal, logo estamos a ver que somente de um homem com a personalidade dotada de tão rara experiência estética e de tão alta formação cívica e cultural é que poderia ter partido a idéia de criação do Museu de Arte de São Paulo, que, por sua morte, se transformou no Museu de Arte Assis Chateaubriand, o qual, se iniciando com uma galeria na sobreloja do prédio dos “Diários Associados”, na época ainda em construção na capital daquele Estado, passou posteriormente a ocupar todo o primeiro pavimento, compreendendo uma área de mil metros quadrados, em forma de H, dessa mesma edificação, até que seja definitivamente instalado no edifício próprio, cujo projeto é da arquiteta Lina Bo

Bardi, erguido na Avenida Paulista, no terreno do antigo Trianon e que ora se encontra em vias de conclusão.

Todavia, devemos ponderar que um dos méritos sem conto da personalidade de Assis Chateaubriand foi a sabedoria com que sempre se houve na eleição de homens à altura de exercer as funções destinadas à execução fiel de suas idéias e à perpetuidade de todas as suas obras, o que, aliás, constituiu uma das causas fundamentais da grandeza de suas instituições que se impuseram e se impõem à admiração pública e imortalizaram para todo o sempre seu criador. E para organizar um museu de tais proporções o insigne homem público foi buscar o Professor Pietro Maria Bardi, notável esteta, historiador e crítico de arte, com livre trânsito em todas as áreas artísticas da moderna civilização. Um dos maiores expertos no vasto domínio das artes plásticas e pictoriais, era o homem indicado para procurar e selecionar as peças mais representativas dos mestres da pintura e da escultura em todos os tempos, suscetíveis de aquisição, para enfrentar os “marchands de tableaux” no exterior e licitar nos leilões internacionais as obras de arte dignas de figurar nos grandes museus, e, finalmente, para dar uma dinâmica funcional à nova instituição.

O processo de formação do acervo do Museu de Arte Assis Chateaubriand, ou seja, do antigo Museu de Arte de São Paulo, fundado a 2 de outubro de 1947, e a sua influência na didática das novas gerações de artistas nacionais, e no qual estão representadas as artes da Itália, desde o Século XIII; da Bélgica, da Holanda e da Alemanha, desde o Século XV; da França, desde o Século XVI; do Brasil, desde o Século XVII, e da Inglaterra e dos Estados Unidos da América do Norte, desde o Século XVIII, constituem, pelas razões e pelos fatos que serão demonstrados em trabalho posterior, a mais bela página da história das artes e do patrimônio artístico do nosso País, por isso que o tornaram no Museu-Piloto da América Latina, projetando-o no plano internacional.

Lista das imagens:

1. “Oferenda Floreal a Hímen” - Nicolas Poussin (1594 - 1665);
2. “Anunciação” - El Greco (1545 - 1614);
3. “Angélica Acorrentada” - Jean August Dominique Ingres (1780 - 1867);
4. “Pobre Pescador” - Paul Gauguin (1848 - 1903);
5. “Retrato de Lord Hastings” - Thomas Gainsborough (1727 - 1788);
6. “O Verão, Diana surpreendida por Acteon” - Eugene Delacroix (1798 - 1863);
7. “Passeio ao Crepúsculo” - Vicent Van Gogh (1853 - 1890)

Em verdade, quando se descortina o panorama das artes plásticas e pictoriais no Brasil, nessas três últimas décadas, logo temos a nítida impressão de que a vida de Assis Chateaubriand como que foi iluminada pelo espírito dos filósofos gregos que já professavam o culto pelos museus na antiguidade. Aliás, na “República” e, principalmente nas “Leis”, Platão já preconizava a criação de museus, demonstrando ter uma exata noção dessa expressão quando aconselhava a existência e o funcionamento de tais instituições ao lado dos templos e nas quais deveria existir um serviço de conservação e de restauração das obras de arte para que elas não desaparecessem ao impacto da ação natural dos tempos.

Essa conclusão tanto mais se impõe quanto menos ignoramos que, para formação do Museu de Arte de São Paulo, Assis Chateaubriand deu um raro exemplo de desprendimento ao despojar-se de sua valiosa coleção particular a fim de doá-la a essa instituição, sem dúvida alguma convencido da verdade de que “o respeito que a arte inspira cada vez mais o maior número de camadas sociais, acaba por afastá-la da posse privada fazendo do colecionador apenas um usufrutuário de suas obras” de que “mesmo em relação às obras antigas, a coleção particular nada mais é do que a antecâmara dos museus, tanto assim que na Europa, na América e no Japão, as coleções de obras de arte vão deixando de ser transmitidas para serem legadas, indo dessa forma acabar nos museus”, exposta por André Malraux. Todavia, como não fosse suficiente essa contribuição, Assis Chateaubriand encetou, concomitantemente, através da rede dos “Diários Associados”, uma campanha de âmbito nacional destinada a sacudir os grandes homens de nossa sociedade industrial e comercial, fazendo despertar no espírito e na sensibilidade dessa gente o interesse pela aquisição de grandes obras de arte, selecionadas pelo Professor Pietro Maria Bardi, que pudessem colocar o Museu de Arte de São Paulo entre as maiores instituições desse gênero nos quadros da civilização contemporânea e, em conseqüência, promover o enriquecimento do patrimônio artístico nacional.

E da conjuração dessas duas atividades paralelas, a de Assis Chateaubriand, impulsionando não só os “Diários Associados”, que também entraram em seu esquema de doações, como os homens da agricultura, do comércio e da indústria de nosso País, que, individual ou conjuntamente, passaram a adquirir as grandes obras primas da pintura e da escultura de todos os tempos para doá-las àquela instituição, e a do Professor Pietro Maria Bardi, escolhendo as peças dignas de um museu de alto nível e disputando-as no mercado internacional, resultou a constituição do atual acervo do antigo Museu de Arte de São Paulo, hoje transformado no Museu de Arte Assis Chateaubriand.

Mas nem Assis Chateaubriand nem o Professor Pietro Maria Bardi ignoravam que o mérito dos museus de arte reside, atualmente, na dinâmica de sua função cultural que os despojou do caráter arqueológico dessas antigas instituições. Não são mais simples depósitos de obras de arte dos séculos remotos, mas de representações das criações de todas as correntes

estéticas surgidas através dos tempos, a fim de permitir uma exposição permanente de arte comparada no sentido espacial e temporal. E é por essa razão que o Museu de Arte Assis Chateaubriand nos apresenta obras executadas a partir do século XIV, que constituem reflexos da arte bizantina e da arte gótica, até as que foram criadas nesses últimos tempos, resultantes das revoluções artísticas iniciadas no Oitocentos, revelando a seqüência de todos os elos que formam a cadeia causal do processo de transformação das artes plásticas e pictoriais desde o Trezentos.

Neste breve estudo sobre a significação cultural do Museu de Arte Assis Chateaubriand não é possível trazer o elenco de todas as obras do acervo dessa instituição, razão por que nos restringimos a fazer a conotação das peças principais para demonstrar o espírito didático que presidiu à sua formação que, além de abranger os reflexos da arte bizantina e da arte gótica, nos revela grandes criações do pré-renascentismo, da renascença, do barroco, do rococó, do neo-classicismo ou academicismo, do romantismo, do realismo, do impressionismo, do expressionismo, do cubismo, do surrealismo e do abstracionismo.

É o que pretendemos fazer, ao elaborarmos uma síntese da visão retrospectiva das criações de todas as correntes estéticas que nos oferece o Museu de Arte Assis Chateaubriand.

Como não ignoramos, a arte bizantina, revestida de rara espiritualidade e constituída de mosaicos, ícones e afrescos, exerceu uma influência decisiva na pintura ocidental. Na impossibilidade material de possuímos um Cimabue, herdeiro do bizantinismo, passamos a ter, todavia, um reflexo desse artista sugestionado pela forma hierática dos mosaicos e dos ícones da arte de Bizâncio, através do painel “O Crucificado com Maria e João entre os Santos”, do pintor italiano Deodato Orlandi que sofreu o influxo da arte daquele artista conservador do espírito teológico do bizantinismo. Pela mesma razão, a arte gótica a que se consagrou Giotto que, segundo Germain Bazin, “soube impor à natureza a ordem dramática e estética concebida por seu talento”, está representada indiretamente pelo painel “A Virgem e o Menino Jesus”, de Bernardo Daddi, pintor italiano do século XIV. Essa obra tem o mérito de permitir o conhecimento da arte de Giotto que, através do que Jean Taralon denominou de “perfeita e rigorosa expressão de uma concepção gótica do espaço”, soube quebrar o hieratismo tradicional da arte de Bizâncio.

O pré-renascentismo, que descobriu a pintura a óleo, adotou o realismo e se consagrou às temáticas centradas no homem e na natureza, tendo como características técnicas o jogo clássico dos claros-escuros e das perspectivas, está representado por vários artistas do Quatrocentos, merecendo destaque as seguintes obras: o painel de “São Jerônimo”, de Andrea Mantegna, aluno de Andrea Castagno e de Paolo Uccello, e cuja técnica foi desenvolvida no sentido de fazer com que as imagens e as pedras adquirissem, picturalmente, a aparência de relevo, e de alongar, através de pontos de fuga, as perspectivas, dando um aspecto escultural às suas composições; o painel “Madona e Menino Jesus”, de Sandro Botticelli, mestre do

linearismo e o maior pintor lírico do século XV, além de ter sido o que talvez haja possuído maior capacidade de temáticas, o que levou Pierre Francastel a afirmar que “um Botticelli não pinta em função de um certo poder limitado de pintar; o talento dos artistas, quando eles são realmente grandes, é infinitamente maior que os métodos a que estão vinculados, pois não são os meios que comandam o poder de criação espiritual”; o painel “A Virgem, São João e as Santas Mulheres”, de Hens Memling, cuja obra reflete a tradição flamenga representada por Roger van der Weiden, e que se destacou pela descoberta da composição pictural da luz; e, finalmente, o grande painel “As Tentações de Santo Antonio”, de Jheronimus Bosch, que exerceu uma estranha influência na arte flamenga, ao criar com o hibridismo de sua imagética uma interpretação fantástica da vida popular e dos temas bíblicos. Através do painel em comento, podemos verificar que há quatro séculos o seu autor já anunciava o surrealismo e chegar à mesma conclusão de Marcel Brion: “Se a França foi muito pouco levada a gostar da obra de Bosch e a compreender, no conjunto, o seu fantástico infernal, por outro lado não pode perceber e apreciar a tristeza e o desespero que transparecem nas festas galantes de Watteau”...

Por sua vez, a Renascença foi, realmente, uma esplêndida corrente artística e literária que se desenvolveu na Itália, no século XV – o Quatrocento – e que se estendeu, no século seguinte, por toda a Europa. Uma floração do humanismo, através de grandiosas manifestações de cultura, de arte e de pensamento, o que conduziu Jean Cassou à afirmação de que enquanto “a ciência da Idade Média era a teologia, a ciência de Deus, a ciência da Renascença foi o humanismo, a ciência do Homem”, razão por que a pintura renascentista primava em reproduzir “corpos belos e felizes, criaturas que envergavam com dignidade magníficas vestimentas”, como bem o disse Bernard Berenson. E por esse motivo foi que o renascimento representou “um retorno aos caminhos perdidos” da simetria, da perfeição ideal, da “mimesis” que caracterizaram os tempos clássicos da Antiguidade.

E foi Rafael Sanzio quem melhor encarnou, pictorialmente, o renascentismo. Revelando uma rara mestria no desenho, não exagerando no claro-escuro, e sabendo dissimular os arabescos, Rafael inaugurou uma nova estética da forma. E quando, por vezes, revelou a sua virtuosidade, como ocorreu, por exemplo, com a sua obra “Deposição”, fê-lo de modo proposital, a fim de provar a si mesmo que tinha capacidade para rivalizar com Miguel Ângelo. Pois bem, o seu painel “A Ressurreição de Cristo”, que pertenceu ao Museu de Arte de Nova York, foi selecionado pelo Professor Pietro Maria Bardi, razão por que Assis Chateaubriand conseguiu que essa obra fosse incorporada ao patrimônio artístico nacional. Essa composição nos revela o gênio desse pintor que Vasari colocou no “Panteão da Renascença” ao lado de Miguel Ângelo, e de Leonardo Da Vinci, por isso que através do painel em comento, podemos perceber o perfeito equilíbrio de construção, a rara plasticidade

dos ritmos espaciais e a harmonia das gamas tonais que caracterizam a arte e a técnica de Rafael Sanzio.

Mas o Museu de Arte Assis Chateaubriand ainda nos apresenta uma das grandes expressões do renascentismo, fazendo-o através do painel “A Virgem e o Menino Jesus”, de Giovanni Bellini, filho do pintor pré-renascentista Jacopo Bellini. Giovanni Bellini, que executou quadros de uma beleza trágica, haja vista para a “Noite do Monte das Oliveiras”, do acervo da National Gallery, de Londres, foi um artista que se impôs pelo modo por que soube traduzir picturalmente a passagem da sombra para a luz, tendo sido um mestre da pintura de cavalete entre os séculos XV e XVI. Ademais, cabe ser posto em relevo o papel histórico de Giovanni Bellini, ao qual, segundo Pierre Francastel, “pode ser atribuída uma importância excepcional por ter sido um dos primeiros artistas a fixar os termos de um novo signo, a paisagem, e por haver realizado ao mesmo tempo uma síntese dos elementos que os seus predecessores haviam extraído da observação das realidades contemporâneas, encarnando-os em um sistema de valores diretamente ligados às necessidades e aos fins da sociedade contemporânea; e, não obstante seus vínculos com o passado, o aparecimento de um novo objeto figurativo como foi a paisagem, implicou em uma precisa relação dialética entre a finalidade e a observação”. O painel “A Virgem e o Menino Jesus” é a melhor prova dessa conclusão eis que nessa composição Giovanni Bellini faz uma conjugação da paisagem com as imagens cristãs que caracterizaram a pintura do Quatrocento. Também digna de menção é a tela “São Sebastião”, de Pietro Perugino, que se destacou pelo equilíbrio espacial e pelo lirismo de suas composições. Por intermédio do painel “Madona com Menino Jesus e São João Batista” tomamos contato com a figura de Piero di Cósimo que, após haver sofrido a influência de Verrocchio e de Da Vinci, renovou de certo modo a pintura do fim do século XV, distinguindo-se ainda pela técnica com que procurou dar a aparência de relevo às figuras e aos elementos paisagísticos com que construía as suas composições. Finalmente, Tiziano nos é apresentado na tela “Retrato de Cristóforo Madruzzo”, que é um reflexo de sua arte monumental e que, transformando-se, veio mais tarde coincidir com a majestosa exaustão da Renascença; as gamas tonais passaram a ter mais intensidade e a sua pintura passou a representar um mágico impressionismo.

Por outro lado, a pintura renascentista francesa tem sua representação com a magnífica tela “O Banho de Diana”, uma das melhores obras de François Clouet, da Escola de Fontainebleau, cuja composição, ao apresentar um cavaleiro ao fundo, dá-nos a impressão de uma sutil alusão à Diana de Poitiers. A presença dessa obra no Museu de Arte Assis Chateaubriand é tanto mais significativa quanto menos ignoramos que foi mais retratista do que paisagista, êsse esplêndido pintor do século XVI.

Por sua vez, a pintura renascentista germânica está representada por dois artistas em flagrante oposição. Hans Holbein com o painel “Retrato de Henrique Howard, Conde de

Surrey”, nos mostra a forma pela qual soube assimilar o espírito do renascentismo italiano. Já, ao contrário, Lukas Cranach revela, através do painel “Retrato de um jovem noivo”, que não se deixou influenciar pela renascença itálica, ao fugir da regularidade da forma, característica do classicismo grego, e ao retornar à natureza primitiva e aos instintos, e com o que renunciou o advento da arte barroca.

Finalmente, a tela “Anunciação”, de El Greco, é a grande representação do renascentismo espanhol no Museu de Artes Assis Chateaubriand. Com efeito, Domenikos Theotokopoulos, mais conhecido por El Greco, pela grandeza de seu gênio, foi o maior pintor da Espanha nos séculos XVI e XVII. A sua arte teve sempre um sentido ascensional; a sua técnica foi uma revolta contra as regras clássicas. Alquimista da luz, do movimento, do gesto, da deformação. El Greco teve a preocupação de sugerir, de exprimir o sobrenatural em todas as suas composições, haja vista para a tela “Anunciação” que é uma prova do seu esforço de ascensão espiritual. E de haver afirmado que “El Greco se esforçou, tal, como os seus contemporâneos místicos, para romper o invólucro no interior do qual nos sufoca o mundo físico e normal para os sentidos”. Talvez a arte e a técnica de El Greco o coloquem melhor no período de transição entre a arte renascentista e a arte barroca.

Relação das imagens:

1. “Retrato do Senhor Fourcade”- de Henry de Toulouse-Lautrec (1864-1901) o mestre do “Apiccihe”; 2. “Retrato de Laurent-Denis Sennegan” de Camille Corot (1796-1875); 3. “Retrato de Dom Juan Antonio Liorente” - Francisco Goya y Lucientes (1746 - 1828); 4. “O Castelo de Caernarvon” - de Joseph Mallord William Turner (1775 - 1851); 5. “A Banhista Enxugando-se” - Pierre Auguste Renoir (1841 - 1919); 6. “A Catedral de Salisbury vista do Jardim do Bispo” - John Constable (1776 - 1837)

Assis Chateaubriand, o criador de museus de arte no Brasil IV - Correio Braziliense, edição 02575 de 11/05/1968

A seqüência das obras indicativas de todas as correntes estéticas que, após o bizantismo e o gótico, eclodiram na civilização ocidental, nos obriga, depois de termos revelado a presença de criações daquelas duas manifestações artísticas dos séculos remotos, bem como do pré-renascentismo e da renascença, a apresentar uma síntese das obras representativas do barroco, do rococó e do classicismo existentes no Museu de Arte Assis Chateaubriand.

Historicamente, a Contra Reforma, que se desenvolveu a partir do século XVII e cujos efeitos se prolongaram por mais de cem anos, foi acompanhada por uma cultura subsumida ao contexto social de sua época, denominada – barroco – termo que, além de significar uma pérola irregular, sob o ângulo etimológico exprime tudo quanto é bizarro, exótico e apresenta estranha estrutura formal, expressão que se estendeu à renovação da literatura, da música, da arquitetura, da escultura e da pintura. O estilo barroco foi, concomitantemente, um prolongamento formal do renascentismo e uma liberação dos modelos da antiguidade, constituindo uma forma pela qual o humanismo católico e o poder telúrico incidiram sobre a capacidade humana de criação, haja visto para a etiqueta barroca impressa nas concepções artísticas fundadas no homem, na natureza e nas temáticas sacras. Como observou, com razão Jacques Vanuxem, sob o impulso da arte barroca, “o artista, libertado dos entraves que lhe impunham a imitação da antiguidade, deixou que se movimentassem livremente as suas forças criadoras. E passou a utilizar todas as riquezas de que poderia dispor: as mais diferentes cores, multiplicando abundantemente as obras de arte e as formas de decoração e como o que retornou à natureza, razão por que, muitas vezes, vamos encontrar nesse estilo formas inspiradas nos animais e na vegetação”.

O barroco foi, portanto, o reencontro do homem com a natureza pois de seu contato com as formas naturais extraiu o poder de imprimir o exótico e bizarro em suas criações. Tecnicamente, a arte barroca se distinguiu pela diagonal, pela movimentação das formas, pela intensidade das gamas tonais, por um certo sentido de deformação, e, sob o prisma espiritual, pelo calor emocional da expressão e pelo realismo de suas concepções.

O Museu de Arte Assis Chateaubriand nos oferece um rico panorama do barroco na arte pictorial, através da presença de Tintoretto e Guido Reni, da escola italiana; de Rubens e Van Dyck, da escola flamenga; de Rembrandt e Franz Hals, da escola holandesa; e de Velazquez, Zurbarán e Murillo, da escola espanhola, permitindo, assim, uma percepção sensorial e uma compreensão didática dessa arte germinada no processo de exaustão da Renascença.

A pintura barroca italiana está refletida nas telas “A Descida da Cruz” e “Ecce Homo”, de Jacopo Robusti, o Tintoretto, uma das maiores expressões da escola veneziana do século XVI e que encarnou a alma de uma cidade – Veneza que, sem sombra de dúvida, permitiu que a pintura se libertasse do classicismo renascentista. Tintoretto foi um mestre na forma pela qual extraía da sombra a luz, sabendo magistralmente, como observou René Huygue, “transportar para o domínio pictural a rivalidade entre o dia e a noite, que, de certo modo, é sempre a que existe entre a vida e a morte”. A intensidade do gesto criador, refletida nos violentos contrastes de sombra e luz, revela a genialidade desse magnífico pintor barroco da Itália. Sem a estatura de Tintoretto que teve o mérito de influir sobre El Greco e Nicolas Poussin, em sua juventude, Rubens Velazquez e Van Dick, esses três últimos grandes pintores

barrocos, a presença de Guido Reni, com a sua composição “Lucrécia”, já nos permite conhecer a sensibilidade e a técnica do Chefe da Escola de Bolonha.

A pintura barroca flamenga tem na tela “Retrato de Arquiduque Alberto da Áustria”, de Peter Paul Rubens, um ótimo reflexo de um dos ângulos da arte desse notável pintor humanista que “ao longo de suas peregrinações, visitou tantos países diferentes e multorum hominum mores er urbe”, segundo a sua confissão. Rubens soube herdar a técnica veneziana e assimilar a lição dos mestres italianos, principalmente de Tintoretto. Distinguiu-se por uma pintura carnal, através da qual dava alma e sangue às suas criações para que elas pudessem atravessar os tempos. E construía magistralmente as suas criações; todavia, ao invés de equilibrar as massas, equilíbrio que iria acarretar uma imobilidade arquitetural, Rubens sabia dispô-las em contínuo movimento, recorrendo à passagem ininterrupta de curvas, de volutas, de ornatos em espiral, criando um verdadeiro turbilhão em cada uma de suas composições. Ainda a revelar o barroco flamengo estão dos quadros “Retrato do Visconde de Stafford” e “A Marquesa Lemollini e seus Filhos”, de Anthony Van Dick, que foi pintor da Corte de Carlos I. Amigo, aluno e colaborador de Rubens, destacou-se mais como retratista, apresentando uma pintura de refinamento da elegância aristocrática que, por vezes, faz lembrar o prenúncio do “rocaille” de Watteau.

A pintura barroca holandesa está presente com a tela “Auto-retrato de Barba Nascente”, de Rembrandt Harmensz Van Rijn, cuja técnica magistral lhe permitiu usar da dissemetria, do movimento e da projeção, características do barroco para exprimir pictorialmente a sua vida interior, haja vista para a sucessão dos auto-retratos, e conceber e representar de uma forma triunfal “A Ressurreição de Cristo”, em cujo quadro a luz afugenta as trevas... E Franz Hals, da Escola de Utrecht, integra essa representação com as telas “Retrato de Andries van der Horn”, “Retrato de Maria Pietersdochter Olycan” e “Retrato de um Oficial”, através dos quais podemos sentir o que Arnold Hauser denominou de “impressionismo barroco” presente na pintura holandesa.

A pintura barroca espanhola tem seu espelho na figura de Diego Velazquez com a tela “Retrato do Conde-Duque de Olivares”, Ministro de Felipe IV, e que foi protetor desse pintor genial, pondo-o a serviço da Corte de Espanha, Velazquez, muito embora participasse da vida oficial, jamais esteve à margem da vida social de seu tempo. Foi o pintor do Rei, dos membros da nobreza e da família real, ao mesmo tempo que o foi dos “bodegones” de Sevilha, e de anões, seres disformes e histriões que não eram de modo algum “Seres Fantásticos”, tal como os descreveu Quevedo, por isso que viviam na Corte de Espanha. As viagens de Velazquez à Itália fizeram com que o seu toque se distinguisse por uma maior liberdade de estruturas formais em suas composições, nas quais as cores distintas e desligadas dão o aspecto de manchas, o que o tornou um músico de pintura espanhola do século XVII, levando o Professor Pietro Maria Bardi a dizer, com muita propriedade que a arte de

Velazquez foi “um presságio do impressionismo”. Por sua vez, a arte barroca ibérica é ainda representada pelo sucessor de Velazquez na Corte de Felipe IV: Francisco Zurbarán, cuja pintura nos é mostrada pelas telas “Santo Antonio de Pádua”, e “Santa Inês”. Zurbarán não era um inventor, por isso que jamais pintou sem modelos, mas em compensação, era dotado de uma poesia mágica o seu poder fantástico de visão e de percepção do real. A plasticidade de suas obras enriquecidas por cores esmaltadas com que soube revestir a sua arte pictórica respaldada em temáticas sacras, colocou-o ao lado de El Greco, Velazquez e Goya. Contam, aliás, que, em Madri, quando, na presença do soberano, Zurbarán assinava “Pintor do Rei”, Felipe IV retificava: “Pintor do Rei e Rei dos Pintores”. A tela “Santo Antonio de Pádua”, existente no Museu de Arte Assis Chateaubriand, assemelha-se à composição “Franciscano em Oração”, pertencente a National Galery de Londres, e que mereceu de Charles Blanc a afirmação de que “a Espanha está inteiramente resumida nessa pintura apaixonada, devota e sombria, mística e brutal”. Finalmente, completando essa representação, temos a tela “Santa Catarina”, de Bartolomé Esteban Murillo, pintor do Seiscentos, que, não tendo sido possuído pelo ascetismo de Zurbarán, nem pela impossibilidade de Velazquez, foi, todavia, um realista e um místico da arte barroca. Naquela composição podemos ver os seus grandes recursos técnicos na utilização das oblíquas, das volutas e dos ornamentos em espiral que caracterizaram o barroco pictorial.

Em seguida, na linha de sucessão das correntes estéticas, vamos encontrar no Museu de Arte Assis Chateaubriand a representação do estilo rococó que foi, de certo modo, um desenvolvimento da arte barroca. Se fizermos um paralelo entre a história da arte e a história política, econômica e social, podemos concluir que o barroco traduziu os ideais da burguesia contra os poderes monárquicos e feudais do século XVII, e que o “rocaille” foi a tradução do espírito frívolo da aristocracia européia do século XVIII, caracterizando-se pelo estilo decorativo, por uma técnica de ornatos dessimétricos e rebuscados e uma temática fundada no fausto, no deslumbramento, no mundanismo, na galanteria e no erotismo, na qual foi mestre Watteau.

A pintura “rocaille” francesa está refletida nas telas “Retrato de Constance de Lowendahl, Condessa de Turpin de Crissé” e “A Educação é tudo”, ambas de Jean-Honoré Fragonard que, conjugando com elegância a influência de Tiepolo, de Rubens e de Rembrandt, se destacou pelo virtuosismo técnico e pelo sensualismo dos temas de suas composições; e nos quadros “As senhoras de França” (Madame Luiza Elisabeth: a Terra, Madame Henriette: o Fogo; Madame Adelaide: o Ar; Madame Victore: a Água), de Jean-Marc Nattier, que, impressionado, também, com a pintura faustosa de Tiepolo, apresentou um simbolismo exagerado da sensibilidade erótica e do refinamento da aristocracia francesa do século XVIII, mas que se distinguiu pela originalidade das cores, haja vista para o “azul Nattier”. Mas, em confronto com esses pintores do gênero galante, o Professor Pietro Maria

Bardi, propositadamente, através da tela “Retrato de Auguste-Gabriel Godefroy”, colocou o pintor Jean-Baptiste-Simeon Chardin que, na mesma época, representou a posição de resistência do espírito francês autóctone à frívola galanteria do rococó. Retratista exímio e pintor de naturezas mortas e de cenas da vida popular, dada a forma pela qual sabia dominar a matéria e os materiais, foi um magnífico técnico da arte pictorial.

A pintura “rocaille” italiana tem sua dimensão em Giambattista Tiepolo com a tela “Episódio da vida de Scipião”. Foi quem melhor representou a conjugação do barroco ao “rocaille” como estilo de decoração, destacando-se pela versatilidade das temáticas, abordando as lendas mitológicas e alegóricas, tendo sido considerado o maior “virtuose” dentre os grandes “plafonniers” da Itália do Setecentos. Senhor de uma técnica magistral, Tiepolo “sabia fazer com que sobre o côncavo de uma cúpula ou a superfície de um muro passassem deuses e anjos em uma irradiação luminosa de espaços ilimitados”, como bem observou Germain Bazin.

A Inglaterra teve em Thomas Gainsborough o seu mais típico pintor “rocaille”, como podemos verificar de sua tela “Retrato de Lord Hastings”. A sua arte, fortemente influenciada pela pintura de Watteau, é a expressão da elegância aristocrática da corte britânica no século XVIII. Grande retratista, também se impôs como paisagista, em cujas composições deixou a marca do rococó que dominou toda a sua arte pictorial. Assis Chateaubriand, com sua rara experiência estética, fez questão de apresentar esse notável pintor inglês do Setecentos, sob aqueles ângulos, razão por que o antigo Museu de Arte de São Paulo nos apresenta, outrossim, a tela “Paisagem de Drinkstone Park”, de Thomas Gainsborough.

Nessa sucessão das correntes estéticas da arte pictorial através dos tempos, espelhada majestosamente no Museu de Arte Assis Chateaubriand, há dois grandes pintores que, pelo ecletismo de suas técnicas e de suas temáticas, escapam aos compartimentos estanques de quaisquer escolas: Nicolas Poussin, o maior pintor do Seiscentos na França, e Francisco Goya y Lucientes, o grande pintor dos séculos XVIII e XIX na Espanha.

Muito embora haja quem o coloque na arte barroca, preferimos situar Nicolas Poussin no classicismo se o entendermos como negação do academicismo. Realmente, a obra desse artista genial pode ser dividida em dois períodos distintos: o da fase barroca que correspondeu a sua juventude, e o da fase clássica que marcou sua maturidade e na qual, aliás, prenunciou o romantismo. Em sua mocidade, depois de sofrer a influência do humanismo renascentista, cedeu ao caravagismo, deixando-se envolver no vórtice do barroco do qual foi uma das mais altas expressões na França. Todavia, posteriormente, se tornou uma das mais importantes figuras do classicismo, seduzido pela natureza e pela humanidade. Nenhum pintor do Seiscentos talvez haja compreendido melhor que a obra de arte se impõe, em sua unidade ontológica, tanto pela concepção como pela execução. Para Nicolas Poussin, a poesia e a

pintura eram formas diferentes do mesmo trabalho operatório espiritual, com a vantagem de que a pintura pode constituir um poema visual. “Uti pictura poesis” – já o dissera Horácio. Poussin foi um pintor que criou uma de suas composições, modulando-as na superfície pictorial. E, daí, haver René Huyghe, afirmado que “muito antes do romantismo, Nicolas Poussin soubera estabelecer uma sensível conjugação entre a alma do homem e a alma da natureza, transformando-se desse modo no iniciador da expressão individual”. O seu classicismo, em verdade, foi o prestígio do desenho conjugado à cor, ao mesmo tempo em que representou um retorno à natureza e à humanidade, à carne e à terra com toda a sua selvagem vegetação. Sabendo sentir e ordenar as suas visões e percepções do imaginário e do real, Poussin unia harmoniosamente a mulher à natureza, a matéria e a cor, do que resultou o sensualismo de muitas de suas composições. A tela “Oferenda Floreal à Hímen” de Nicolas Poussin, exposto no Museu de Arte Assis Chateaubriand, reflete o vigor desse magnífico pintor do classicismo do século XVII.

Por sua vez, Francisco Goya y Lucientes, o mais estranho e notável pintor da Espanha, que soube impor o seu gênio fantástico e fúnebre nos séculos XVIII e XIX, com maior razão não poderá ficar, historicamente, enclausurado em qualquer corrente artística, por isso que a versatilidade de sua técnica e de sua estilística magistrais, fruto de sua permanente rebeldia às convenções, está a impedir a sua colocação restrita ao quadro de determinada escola, dentre as que surgiram contemporaneamente à sua vida e as que floresceram na crista das revoluções estéticas eclodidas a partir da segunda metade do Oitocentos. “O amor pelo que sempre escapa à percepção sensorial, a íntima sensação pelos contrastes violentos, pelos horrores da terra, pelas fisionomias humanas estranhamente animalizadas” que Baudelaire notou na personalidade de Goya, por certo contribuíram para que o solitário da “Quinta Del Sordo” passasse rapidamente do formalismo do rococó para a tragédia do romantismo, mais tarde explorado por Géricault e Delacroix, fazendo-o de tal forma que abriu clarões não só para a arte romântica por que também para o realismo, o impressionismo, o expressionismo e o surrealismo. Essa mesma personalidade que também fez com que Goya passasse facilmente do implacável, do amargo e do trágico que povoam de inquietude os seus retratos, haja vista para as telas “Retrato de D. Juan Antonio Liorente”. “Retrato do Cardeal D. Luis Maria de Bourbon Villabriga” e “Retrato da Condessa de Csa-Flores”, existentes no Museu de Arte Assis Chateaubriand, para os gritos de cólera, de desespero e de amor que escapam dos seus quadros bíblicos, por exemplo, a composição “Cristo no Jardim das Oliveiras”, e históricos, tais como o “Dois de Maio” que mais tarde tiveram seus equivalentes na “Liberté sur les Barricades”, de Delacroix, e na “Rue de Transnonain”, de Daumier, no contexto das revoluções de Paris.

E assim, no século XIX, quando a sua carreira atingiu o apogeu, a alma humana atormentada pela fantasmagoria do inconsciente foi o campo das investigações de Goya com

a sua arte cuja autenticidade está refletida nas pinceladas violentas, nos contrastes do branco e do negro, nos seus personagens fugidos de pesadelos apocalípticos e que o fizeram mestre da deformação e do abissal.

Por todas essas razões foi que Alberto Martini afirmou com muita propriedade, que “o caso de Goya é tão particular e tão excepcional que passou a constituir um fato isolado na Europa artística de sua época: Goya não pintou, reagindo contra o clima neo-clássico; ele o ignorou, pura e simplesmente, porque vivia isolado no mundo de sua imaginação”.

E Goya, trazido pelo gênio de Assis Chateaubriand, está agora entre nós, no antigo Museu de Arte de São Paulo, enviando à posteridade, como o faz nos grandes museus da Europa e dos Estados Unidos, a sua mensagem de liberdade de expressão estética, de corajosa exploração de sentimentos pessoais no domínio da arte pictorial, e que somente mais tarde veio a ser entendida pelos que impuseram o romantismo, o realismo, o impressionismo, o expressionismo e o surrealismo à civilização contemporânea.

Lista das imagens:

1. “Santo Antônio de Pádua” - Francisco Zurbaran (1598 - 1664); 2. “A Marquesa de Lomellini e seus Filhos” - Anthony van Dyck (1599 - 1641)

Assis Chateaubriand, o criador de museus de arte no Brasil V - Correio Braziliense, edição 02581 de 18/05/1968

No Museu de Arte Assis Chateaubriand, o classicismo, em cuja corrente estética foi por nós colocado Nicolas Poussin, o grande pintor do século XVII na França, que figura nessa instituição com a tela “Oferenda Floral a Hímen”, também está representado por Jean-Auguste-Dominique Ingres que, em verdade, foi uma das mais altas expressões da pintura clássica do Oitocentos.

Com efeito, após o “rocaille que, deformando o barroco, impôs o estilo decorativo destinado a representar a frivolidade da aristocracia europeia do século XVIII, o classicismo foi, ao contrário, uma corrente artística e cultural orientada no sentido da conquista da beleza, que não seria mais a do ideal que animou a arte da antiguidade Greco-romana, mas a dos seres e das coisas com as formas originais da própria natureza. Por essa razão foi que os artistas clássicos posto requintassem na perfeição estilística, procuravam conjugar a elegância da forma exterior à harmonia interior, motivo por que, desprezando os motivos artificiais da antiguidade, passaram a inspirar-se nos modelos naturais.

Essa foi a posição de Ingres, após haver rompido com o seu mestre Louis David, o déspota do academicismo, e ter passado quase duas décadas na Itália, quando, então, a sua pintura se caracterizou por um perfeito equilíbrio entre o ideal e o real, conciliando a representação de uma beleza pura com a observação do mundo em que vivia e de tudo quanto existia em seu derredor. Dessa conjugação resultou, aliás, o julgamento que colocou Ingres como alto representante do classicismo compreendido como reação ao neo-classicismo que se baseava na imitação do estilo greco-romano e na obediência a cânones convencionais. E com razão porque, tal como Alberto Martini observou, com muita acuidade, Ingres foi um pintor que “procurou a harmonia das proporções, não através da cópia, mais ou menos livre, dos exemplos tomados da antiguidade, mas através do estudo apaixonado dos modelos encontrados na natureza. Não recusou o mundo onde viveu, pois apenas procurou fazer com que ele correspondesse ao seu ideal de beleza”.

Ingres está no Museu de Arte Assis Chateaubriand com três composições: “A Viagem do Véu Azul” e o “Cristo”, em cujas telas as imagens perdem, de certo modo, o seu aspecto sobrenatural; e “Angélica Acorrentada”, na qual o nu feminino não tem a frieza exagerada nem o relevo escultural das obras dos pintores do neo-classicismo, por isso que, nessa última criação, o corpo não se apresenta como um objeto intocável, a exemplo do que ocorria com as estátuas antigas, porque tem consistência e cor que o humanizam, colocando-o na área da realidade. Mestre de desenho, Ingres sabia perfeitamente que “a linha do desenho não é jamais a imitação das linhas do objeto, mas, pelo contrário, o traço de um gesto que se apodera da forma para dar-lhe expressão”, como bem o disse Alain em seu sistema de belas artes. Ingres ainda teve o mérito de conjugar o classicismo ao pré-romantismo *füssliano*, haja vista para a sua tela “Le Songe d’Ossian” que nos revela o contraste da sombra e da luz e a figuração de uma forma de sensibilidade espiritual que vão marcar as obras da arte romântica da segunda metade do século XIX.

Mas a verdade é que, nos fins do século XVIII já havia surgido o neo-classicismo ou academicismo, corrente artística e cultural que teve por molímens a obra dos enciclopedistas e a redescoberta da civilização etrusca e das ruínas de Herculano e de Pompéia, que influíram, decisivamente, sobre o espírito e a sensibilidade das gerações desse período de transição. Foi o retorno à beleza ideal inexistente na humanidade e na natureza, dotada de harmonia, de perfeição, de equilíbrio e de proporção, que somente poderiam ser artificialmente atingidas através de uma cega obediência às convenções técnicas da antiguidade greco-romana e da consagração de valores universais que escapavam e escapam ao próprio contexto humano e social. O academicismo foi, e ainda o é, realmente, uma arte que cerceia a liberdade do poder de criação, pois o desenho contorna a imagem com precisão e rigor, predominando sobre a cor que é distribuída em tonalidades frias e luminosas na superfície pictorial. É uma escola que “Submete todos os elementos do quadro a uma hierarquia concebida pela inteligência e, por

meio de uma forma intangível, imobiliza a obra que não admite qualquer interpretação”, como bem o disse Germain Bazin.

O Museu de Arte Assis Chateaubriand nos apresenta um panorama do academicismo com a presença de Joshua Reynolds, da Inglaterra, e Victor Meirelles, Pedro Américo, Pedro Alexandrino, Timoteo da Costa, João Batista da Costa, Lucínio Parreiras e Oscar Pereira da Silva, do Brasil.

A pintura acadêmica inglesa está representada por Joshua Reynolds com o quadro “Os Filhos de Edward Holden Cruttenden”, em o qual é revelada a sua mestria no retrato, que, aliás, justificou a sua posição de relevo na arte pictórica da Grã-Bretanha no Setecentos. Mas, em todas as suas composições, demonstrando a sua técnica acadêmica, Joshua Reynolds procurava corrigir a natureza despojando dos modelos naturais os defeitos originais, atitude característica do neo-classicismo. Na presidência vitalícia da “Royal Academy”, impôs uma estrita obediência aos cânones acadêmicos, exercendo um verdadeiro despotismo.

A pintura acadêmica brasileira resultou da influência da Missão Lebreton que carrou os nossos artistas para o neo-classicismo, em uma época em que essa escola já declinava sob o impacto do romantismo. No Museu de Arte Assis Chateaubriand temos a presença de Victor Meirelles de Lima com os quadros “Moema”, “Retrato de D Pedro I”, “Retrato de D. Teresa Cristina” e “Retrato do Doutor Chaves”. A sua obra principal é a tela “Moema” na qual revela a sua técnica na ilustração de temas literários e históricos nacionais, procurando atingir um equilíbrio e uma perfeição inexistentes na apresentação da personagem e da paisagem natural. Com as telas “Paz e Concórdia” e “Retrato de Caio da Silva Prado”, está Pedro Américo de Figueiredo e Mello que, apesar de haver estudado com Vernet e Ingres, em Paris, e de ter mantido um atelier em Florença, fez questão de consagrar-se ao academicismo. Pedro Alexandrino Borges, não obstante haver começado a pintar a conselho de Almeida Júnior, foi também um acadêmico autêntico, tal como podemos ver de suas telas “Peixe” e “Natureza Morta”. Timoteo da Costa, depois de ter sido aluno livre da antiga Escola Nacional de Belas Artes, esteve, posteriormente, em Paris, e, com a tela “A Dama de Verde”, revela o seu estilo neo-clássico sem qualquer pretensão de acompanhar a evolução da arte contemporânea. João Baptista da Costa apresentando as telas “A Prisioneira”, “Paisagem”, “Igreja no Morro” e “Villegaignon”, demonstra a sua grande técnica dirigida no sentido do equilíbrio e da perfeição e sua mestria na paisagem acadêmica. Antonio Parreiras, com os quadros “Iracema” e “Restinga em Março”, nos mostra um academicismo teatral com os seus erros técnicos no tratamento da matéria e na colocação das massas, com o que, por vezes, como que desarrumava as suas composições. Oscar Pereira da Silva é apresentado através da tela “Renúncia do Rei”. Tendo sido aluno de Bonnat, em Paris, em cujo atelier estiveram trabalhando na mesma época, porque revoltados contra o ensino acadêmico, os pintores Georges Braque e Raoul Dufy, esse pintor brasileiro não soube aproveitar a oportunidade de

renovação, mantendo-se, estritamente, no neo-classicismo. E, finalmente, entre outros mais, o Museu de Arte Assis Chateaubriand, revelando a pintura acadêmica nacional, nos oferece o grande pintor Lucílio de Albuquerque, em cuja tela “O Sena em Paris”, podemos aquilatar a sua técnica magistral e notar o impressionismo que se vislumbra em muitas de suas composições.

Na sucessão das correntes estéticas temos que revelar o aparecimento do romantismo nos fins do século XVIII e no início do século XIX.

Em verdade, o romantismo foi um conjunto complexo de tendências dirigidas no sentido da supressão dos modelos clássicos e da liberdade de manifestação dos sentimentos pessoais fundados na inspiração, e não mais na pura razão. Uma atitude comportamental de protesto e de rebelião contra todos os cânones pré-estabelecidos e todos os dogmas absolutos; a afirmação dos valores do homem e de sua vida interior; a reivindicação do direito da sensibilidade humana de revelar-se livremente através de seu poder de criação. Como observou Vercauteren, os românticos “movidos pela revolução de 1789 e pela epopéia napoleônica, desejaram introduzir um elemento dramático na literatura e assegurar, em nome da liberdade, o triunfo da fantasia e do sentimento sobre a razão e a convenção”. E, daí, a manifestação romântica nas obras de Goethe e de H’olderin, na Alemanha; de Foscolo e Manzoni, na Itália; de Burns, Walter Scott, Byron e Shelley, na Inglaterra. E, posteriormente, na França, com as obras de Chateaubriand, Balzac, Alfred de Vigny, Musset, Baudelaire e Victor Hugo que, um dia, exclamou: “Quem nos livrará dos Gregos e Romanos?”

No contexto sócio-cultural que marcou aquele período de transição entre dois séculos, a pintura romântica teve, então, força bastante para liberar-se da nostalgia da noite gótica, da saudade da movimentação do barroco e da alegoria do rococó, inclinando-se, novamente, para as temáticas fundadas nas cenas trágicas e épicas, no fantástico e no sobrenatural, revivendo El Greco e pondo em destaque a obra de Goya. E foi por essa razão que Marcel Brion afirmou com muita propriedade, que, em última análise, “não é fácil determinar distinções muito nítidas entre o barroco e o romantismo, eis que esse último surge daquele como se fora uma espécie de prolongamento lógico, de excrescência natural, mesmo porque, ao longo do século do iluminismo, subsistiram movimentos mais ou menos ocultos que conduziam um ao outro, reciprocamente; dessarte, se o rococó pode ser considerado legitimamente, mais como um “estado” do barroco do que como um fenômeno estético e social independente, é justamente no “rocaille” que se encontram as raízes das maiores correntes do romantismo”. A pintura romântica foi, portanto, um retorno aos caminhos perdidos da liberdade e da forma do barroco e da alegoria do rococó, distinguindo-se por suas temáticas fundadas no prestígio da noite, no triunfo da imaginação que, por vezes, atinge o fantástico e o sobrenatural, nas cenas épicas e trágicas, na dramaturgia da paisagem, nas quais o visionário que as animava picturalmente era o do “Homo romanticus” visto como cada criação artística constituía o reflexo do mundo

interior de seu criador. A estética e ética da arte romântica estão definidas nesse conceito de Carus: “O inconsciente é a expressão subjetiva designativa do que objetivamente nós conhecemos sob o nome de natureza”. Ou, então, na filosofia de Caspar David Friedrich, segundo a qual “o pintor não deve pintar somente o que ele vê exteriormente, mas também o que ele vê em si mesmo, interiormente”. E outra não era, aliás, a dominante filosófica de Delacroix, quando afirmou que “a natureza não é senão um dicionário”, ou melhor “uma magazine de imagens e de signos aos quais eram dados um valor e um relativo valor pela imaginação”, como observou Baudelaire.

A sensibilidade artística de Assis Chateaubriand e do Professor Pietro Maria Bardi não escapou a alta expressão estética do romantismo na arte pictorial, razão por que, no antigo Museu de Arte de São Paulo, a pintura romântica está representada por Eugène Delacroix, Camille Corot e Honoré Daumier, da França; John Constable e Joseph Mallord William Turner, da Inglaterra; e José Ferraz de Almeida Júnior, do Brasil.

A pintura romântica francesa pode ser aferida pelas telas “A Primavera – Eurídice colhendo flores”, “O Verão – Diana surpreendida por Acteon”, “O Outono – Baco encontra Ariadne” e “O Inverno – Juno implora a Eolo”, todas de Eugène Delacroix, discípulo e continuador da obra de Theodore Géricault. A pintura de Delacroix se opõe à de Ingres, pois explora o poder romântico, a violência do contraste das cores e o ritmo das composições, que se destaca por uma incrível precipitação. Ao contrário dos neoclássicos, cujas fontes se encontravam na antiguidade e no rafaelismo, esse grande pintor romântico procurava imitar os mestres venezianos do Quinhentos, principalmente Tiziano e Rubens, ao mesmo tempo em que, descobrindo a nova escola inglesa da paisagem, passou a explorar a atmosfera e a luminosidade. Por sua vez, a pintura de Camille Corot está representada, entre nós, pelos quadros “Jovem de ombro nu”, “Retrato de Laurent – Denis-Sennegan”, “A Gitana e o bandolim”, “Rosas no copo” e “Paisagem”. Corot foi o pintor mais lírico do século XIX; a magia poética desse artista está na forma pela qual construía as massas em suas paisagens, revestindo-as de uma impalpável luminosidade atmosférica, dando-lhes uma silenciosa quietude. Esse mesmo equilíbrio, essa mesma harmonia, essa mesma serenidade podemos encontrar nas telas em que retratou personagens. Finalmente, Honoré Daumier, o maior desenhista do Oitocentos, integra a representação da pintura romântica francesa, apresentando a tela “Duas Cabeças” e o gesso “Emigrantes”. Através desses dois trabalhos, podemos ver a forma pela qual Daumier se destacou ao inclinar-se diante da miséria do povo, resultante da revolução industrial que ele soube estigmatizar com o seu desenho satírico e caricatural. Dedicando-se à arte pictorial, usou da deformação e dos contrastes de luz e de cor, em que foi mestre Rembrandt, e captou a exasperação de Goya para apresentar uma pintura de raro vigor dramático e de protesto contra a desordem política e a injustiça social, que foi considerada como sendo “a mais romântica do século XIX”, por Germain Bazin. Ademais, apontou

soluções pictóricas que mais tarde foram acolhidas pelo impressionismo de Cézanne e pelo expressionismo de Groz, de Noide e de Kolocsccka.

A pintura romântica inglesa pode ser aferida através da tela “A Catedral de Salisbry”, do mesmo pintor, existente na Tate Gallery, de Londres. John Constable, como podemos verificar daquela composição, não fazia pintura intelectualizada, pois apenas representava picturalmente as emoções causadas à sua alma de artista pelos espetáculos da natureza.

Em todas as suas composições, o espaço é menos sugerido pelo desenho e pela perspectiva do que pela cor, do que resulta o lirismo de que se revestem as suas criações. Por outro lado, Joseph Mallord William Turner representa um outro aspecto da pintura romântica do século XIX. Através da tela “O Castelo de Caernarvon”, também do acervo do Museu de Arte Assis Chateaubriand, podemos notar que, ao contrário de John Constable, esse notável artista britânico sempre procurou dar uma interpretação simbólica aos espetáculos da natureza. De modo proposital, descuidava da forma e dos contornos para fixar-se na luz e na cor que funcionavam sensorialmente, como instrumentos destinados a dar expressão ao conteúdo espiritual, nitidamente romântico, de suas reações emotivas e visuais, o que o tornou um precursor do impressionismo e até mesmo do abstracionismo, haja vista para a tela “Luz e Cor” exposta na Tate Gallery, de Londres. William Turner, como observa com razão Raymond Cogniat, “desempenhou um papel notável ao exaltar a poesia da luz: por ele completamente redescoberta, a luz resplandece de modo feérico, dissolve as formas, transforma paisagem em vapores irisados e movimentos, faz surgir uma vida intensa e instável da própria cerração.

Pouco antes, Ruysdael e Wateau haviam conseguido apresentar folhagens banhadas de sol. Turner vai mais longe. Ele não se limita a observar porque é o centro dessa luminosidade; ele é o turbilhão de fogo que se estende por todos os ângulos.

O mundo real deixa de ter densidade e duração, pois está no momento da fusão suntuosa e elementar na qual se elabora o fantástico. A arte de Turner é o anteâmbulo da de Monet.”

Finalmente, a pintura romântica brasileira tem sua representação nas telas “Monge Capucino”, “Retrato de Belmiro”, “Moça”, “O Atelier do artista” e “Paisagem”, todas de autoria de Almeida Júnior. Discípulo de Le Chevreulle de Victor Meirelles na Imperial Academia de Belas Artes, teve por mestre Alexandre Cabanel na Escola de Belas Artes de Paris e visitou a Itália, onde conheceu as obras dos grandes gênios da pintura itálica de todos os tempos.

Apesar de ter guardado um certo toque clássico, a verdade é que Almeida Júnior se inclinou para o romantismo. Requitado no desenho, todavia, sabia fazer com que a linha desaparecesse sob a decomposição das gamas tonais, dispondo as massas com equilíbrio e proporção, posto a sua preocupação fosse a de reproduzir as suas reações emocionais diante

de personagens ou de espetáculos da nossa natureza tropical. O seu estilo romântico foi vislumbrado pelo esteta Gonzaga Duque para quem “os quadros de Almeida Júnior se inculcam antes pela simplicidade do assunto e pela maneira por que foram pintados, do que pela preocupação da escolha. É o assunto que lhe comove e impressiona que vai para a tela. Não joeira, não mira e remira o “sujeito”, com intento de fazer bonito e parecer agradável. Há de ser a impressão que recebeu a cena que observou, a idéia que se coordenou na sua imaginação, a causa do seu trabalho. Poderia escrever na porta de seu atelier o aforismo atribuído a Dürer – Toda preocupação da beleza é inútil na arte”. Ademais, cabe ponderar que a pintura de Almeida Júnior foi a causa étnica e telúrica da formação de uma arte plástica nacional e que mais tarde foi reformulada magistralmente por Tarsila do Amaral com o seu antropopagismo pictorial.

Lista das imagens:

1. “A Virgem do Céu Azul” - Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780 - 1867);
2. “Moça” - Almeida Júnior (1851 - 1899);
3. “Duas Cabeças” - Honoré Daumier (1808 - 1879);
4. “Moema” - Victor Meirelles (1832 - 1872);
5. “Os Filhos de Edward Holden Cruttenden” - Joshua Reynolds (1723 - 1792);
6. “A Gitana com o Bandolim” - Camille Corot (1796 - 1875)

Assis Chateaubriand, o criador de museus de arte no Brasil VI - Correio Braziliense de 25/5/1968

Na metade do Século XIX florescem o socialismo utópico de Fournier e Saint-Simon, o socialismo estatal de Louis Blanc e do J.J. Proudhon e o socialismo científico de Karl Marx, que coincidem com a formação da nova sociedade industrial. E paralelamente a essas manifestações sociológicas, declina o romantismo, sob o impacto do realismo que é a nova estética imposta à literatura, à música e às artes plásticas em geral.

A liberdade do poder criador não é mais aquela em que predominava a imaginação puramente romântica, mas, pelo contrário, a que, se afastando da área da ficção e do sobrenatural, vai surpreender os aspectos do verismo material da vida cotidiana compreendida no contexto social da época, a fim de dar-lhes uma interpretação crítica, através da literatura e da pintura que se voltam para os temas fundados em costumes revestidos de refinamento e para os que possam servir de suporte a protesto social.

Por essa razão, o mesmo fenômeno verificado na literatura, em cujo campo estético o realismo de inspiração social explorado por Émile Zola, Galsworthy, Selma Lagerloff,

Dostoiewsky, Tolstoi, Blasco Ibañez e outros mais, se opôs ao simbolismo, ao sensualismo, à investigação psicológica e ao estetismo refletidos nas obras de Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Marcel Proust, André Gide, D'Annunzio e John Ruskin, também nas artes plásticas e pictoriais ocorreu o mesmo conflito de idéias propulsoras do poder de criação de obras dominadas pela nova estética do realismo.

E notadamente na pintura, houve o realismo de inspiração político-social no qual as temáticas se respaldaram na situação dos humildes e dos trabalhadores, no desequilíbrio entre a pobreza e a riqueza, envolvendo uma tomada de posição artística de protesto social, que se reflete nas obras de Gustave Courbet, influenciado pelo romantismo realístico de Honoré Daumier, e de Henry de Toulouse-Lautrec, na França; de Telemaco Signorini, na Itália; e de Hans Thomas e Wilhelm Leibl, na Alemanha; e o realismo analítico baseado no refinamento dos costumes sociais da época e no qual sobressaíram as obras de Edouard Manet e de Hilaire-Germain-Edgar Degas, na França; de Giuseppe Nittis e Domenico Morelli, na Itália; e de Franz Lembach, na Alemanha.

Tecnicamente, a pintura realista pode ser perfeitamente compreendida ao revelarmos que ela não trouxe inovações na estrutura do desenho e nas decomposições da côr, por isso, que os pintores realistas desenhavam e coloriam de acôrdo com a técnica dos mestres do renascentismo. Todavia, impuseram uma renovação no estilo das suas composições, visto como desprezaram tanto o eixo diagonal do barroco e do romantismo, como o eixo simétrico central do academicismo, preferindo o emprêgo das oblíquas, tão do gôsto do “rocaille”, para a representação das imagens que, por vêzes, eram cortadas nas margens da superfície pictorial. Tematicamente, as obras dos pintores realistas obedeciam à reprodução pura e simples das coisas e dos sêres surpreendidos em seus aspectos fugidios, razão por que a linha desaparecia sob a côr, sendo afastados os temas bíblicos, mitológicos e históricos, no que, aliás, seguiam o conceito de David Wilkie de que “a arte deve reproduzir apenas a natureza e não procurar senão a verdade, pois o resto nada mais é do que simples ficção”, emitido no primeiro quinquênio do Século XIX. E por êsse motivo foi que a estética do realismo se caracterizou pela representação pictorial das cenas cotidianas do ambiente social revestidos de refinamento, dos bastidores dos teatros e dos cafês-concertos, inclinando-se para o retrato, o nu e a paisagem, conjugados ou não, ou então, para o trágico, o satírico e o caricatural e, até mesmo a agressão, abordando os temas já explorados por Honoré Daumier, o último dos românticos, e cuja obra constituiu o anteâmbulo da pintura realista respaldada na desordem política e na injustiça social.

Mas a verdade é que, em última análise, o romantismo, ao consagrar a liberdade do poder de criação artística, voltando-se para os modelos naturais e evadindo-se do mimetismo dos modelos clássicos da antiguidade, trouxe, em sua estrutura, o germe do realismo, essa germinação que domina a lei da causalidade no processo de transformação cíclica das artes em geral, o que conduziu Heinrich Wolfflin a afirmar que, realmente, “a nova forma já está

contida na forma antiga, do mesmo modo por que, ao lado da folhagem emurchecida, está o germe da nova folhagem”, quando tratou da sucessão das formas plásticas de expressão. O realismo, mantendo a liberdade do poder criador fêz, todavia, com que o homem se voltasse para a realidade da vida, captando os temas nos aspectos da natureza e no comportamento da humanidade, e com o que o alijou da imaginação dos românticos e da razão pura dos enciclopedistas. O realismo foi apenas uma reação contra os excessos da imaginação do romantismo, e por essa razão não deixou de carregar uma poética em suas (d)obras, que se vislumbra até mesmo nas suas criações de inspiração político-social. E, daí, a contradição existente entre a afirmação de Courbet segundo a qual “o realismo é a negação do ideal” e tôda a sua obra pictural que, muito embora fundada no real era animada por um ideal.

No Museu de Arte Assis Chateaubriand, a pintura realista tem uma excelente representação através da presença de obras de Gustave Courbet, de Henry de Toulouse-Lautrec, de Edouard Manet e de Hilaire-Germain-Edgar Degas.

O realismo de inspiração político-social de Gustave Courbet não pôde ser refletido nas obras que abordaram essa temática; todavia, podemos sentir o seu vigor nas telas “Retrato de Zélie Courbet” e “Retrato de Julie Courbet”, em cujas composições é revelada a sua técnica magistral. Gustave Courbet foi uma personalidade de artista constituída por um mosaico de contrastes humanos. De gênio violento, havendo participado de polêmicas e de agitações políticas, as suas teorias sôbre pintura eram reflexos de ideologias revolucionárias que o levaram ao exílio e à morte, e nas quais defendia um realismo social destinado a interpretar o protesto das classes humildes e trabalhadoras contra o poder das classes abastadas. As suas primeiras telas causaram escândalo, pois apresentavam cenas da vida humilde, nas quais fazia questão de afirmar a sua posição em favor de uma pintura rebelde à burguesia e às convenções sociais. Nessa ocasião, J.J. Proudhon persuadiu Courbet de que o quadro “Los Casseurs de pierres” seria um protesto contra a vida do proletariado, ao passo que a tela “Les Demoiselles des bords de la Seine” constituiria uma imagem da corrupção. A verdade é que, tanto no retrato e na paisagem, como nos quadros de protesto social, Gustave Courbet, como observou Pierre Francastel, “partiu do princípio de que o fim da arte é a representação da natureza e de nós mesmos, tendo em vista o aperfeiçoamento moral da espécie. Ele não concebia a representação do homem e das coisas destacadas do respectivo quadro social, pois, no invés de colocar o sentimento estético no imaginário, situava-o no real. E, para êle, o real não constituía um problema. Nenhuma inquietação quanto à natureza do objeto ou da pessoa humana. Coubert nos fornece, assim, no domínio das artes, a prova de que a descoberta de um fato não implica na edificação de um sistema”.

Mas o grande mérito de Gustave Courbet foi o de, ao conceber e executar suas obras, saber transformá-las em valôres altamente picturais. Sob o ângulo técnico, foi um pintor magistral, dando rico tratamento à matéria que se tornava densa e resplandecente, através de vigorosos toques de pincel que emprestavam às côres tonalidades quentes, e usando

habilmente da oposição da sombra e da luz para dar ritmos insólitos às suas composições. E sob o prisma da temática, ao afastar-se dos temas ideológicos, revelava um alto lirismo, fazendo lembrar Corot, como podemos verificar das paisagens “La Mer”, do Museu de Belas Artes de Caen, e “Remise de Chevreuils”, do Museu do Louvre de Paris, bem como dos retratos de que são exemplos os que pertencem ao acervo do Museu de Arte Assis Chateaubriand.

Nessa mesma linha do realismo de inspiração social, não obstante a diversidade das épocas, podemos situar Henry de Toulouse-Lautrec que figura com os quadros “A Condessa de Toulouse-Lautrec”, “Retrato do Senhor Fourcade”, “Duas Mulheres”, “Artista com luvas verdes”, “Retrato de Octava Requin”, “Retrato de Louis Pascal”, “La Roue, bailarina vista dos bastidores”, “O Divã”, “Cachorro com fita azul” e “O Almirante Vlaud”, obras também selecionadas pelo Professor Pietro Maria Bardi para revelar sob vários ângulos a arte do príncipe do “affiche” no Museu de Arte Assis Chateaubriand.

Henry de Toulouse-Lautrec, depois de haver estudado com Princeteau e frequentado o atelier de Bonnat, por onde passaram George Braque, Raoul Dufy e Othon Friesz, impôs a sua presença nas casas suspeitas, nos camarins dos teatros e nos cafés-concertos que foram os seus campos de investigação do real que se esconde e se insinua nesses ambientes de boêmia, de luxúria e de degradação. Daí, o seu realismo agressivo, que foi mais fruto do complexo de sua deformidade física do que resultante de uma posição de revolta contra a moral social da época, através do qual passou a reproduzir, estigmatizando-as em suas composições, tôdas as deformações morais. Grande desenhista e senhor de todos os segredos da técnica pictural, tendo dado extraordinário relêvo ao “affiche”, erigindo-o em uma forma de alta expressão artística, a verdade é que Toulouse-Lautrec, por sua arte original, faz com que esqueçamos a agressividade de seus temas para darmos uma grandeza épica à sua contribuição à pintura da segunda metade do Oitocentos.

Ao lado do realismo plebeu de inspiração político-social, anatematizando a miséria da condição humana, está o realismo analítico e refinado em que foram mestres Edouard Manet, para quem os objetos da natureza não tinham mais do que um valor pictural, e Hilaire-Germain-Edgar Degas que, conjugando um certo impressionismo à vigorosa realidade de suas composições, soube revestir a sua arte de um caráter original, os quais completam a representação da pintura realista no Museu de Arte Assis Chateaubriand.

Em 1863, Napoleão III instiga a abertura do “Salon des Refusés” destinado a acolher os pintores que haviam sido recusados no “Salon Officiel” de Paris. E nessa exposição, ao lado das obras Fantin-Latour, de Jongkind e de Whistier, êsses dois últimos considerados precursores do impresssionismo, a que causou maior escândalo foi a tela “Déjeuner sur l’herbe”, de Edouard Manet. Trata-se de uma composição inspirada na “Festa Capestre”, de Tiziano e em uma gravura de Mar-Antoine Raimondi que, por sua vez, havia explorado um

tema de Rafael. Sobre o fundo claro das margens do Sena, estão sentados dois rapazes elegantemente trajados ao lado de uma mulher inteiramente nua, enquanto outra sai da flor das águas. Na época, a crítica de arte não compreendeu a mensagem de Edouard Manet dirigida à vida moderna, com todo o sensualismo decorrente da queda do nível da moral social, e decur(...) a final da análise dos elementos rítmicos da composição. No então, nessa obra de Edouard Manet já revelava ter assimilado as lições de Goya, de Velásquez e de Courbet. A pintura de Manet tem a frescura do ar, a umidade da selva, o resplendor da luz e da cor, ao mesmo tempo em que reflete o interesse do artista pelos costumes contemporâneos sem a mínima influência intelectual. Posteriormente, Edouard Manet notou que os paisagistas haviam procurado libertar a natureza, atenuando as massas, reduzindo os seus limites e manhando-as para melhor fundí-las na estrutura da composição; e, aproveitando-se dessa lição, fez com que desaparecesse o fundo, alternando o claro-escuro e jogando, indiferentemente, as massas na organização dos seus quadros é como que inovou em matéria de técnica pictural. E foi por essa razão que esse grande pintor realista “ultrapassou os impressionistas, abrindo-lhes maiores possibilidades” como observou Albert Marchais, muito embora haja, por sua vez, aproveitado as pesquisas dos impressionistas ao enriquecer o seu estilo com maior harmonia cromática e a sucessão de planos e profundidade, sugeridos tão-somente pela cor.

Edouard Manet figura no Museu de Arte Assis Chateaubriand através dos quadros “A Amazona”, que é o retrato de Maria Lafébre; “O Artista”, que é o retrato do pintor e escritor Marcellin Desboutins; “Retrato de Pertuiset, caçador de leões”, e “As banhistas”, uma composição inacabada, obras selecionadas, com rara acuidade, pelo Professor Pietro Maria Bardi, por isso que se trata de composições que nos revelam dois ângulos da arte de Edouard Manet: o retrato e a paisagem em perfeita conjugação.

Ainda no realismo analítico, vamos encontrar a figura de Hilaire-Germain-Edgar Degas com as telas “Quatro Bailarinas em cena”, “Após o banho” e “Mulher enxugando-se”, além de setenta e três esculturas em bronze.

Degas, animado por uma vocação para a pintura realista, dirigiu todas as suas investigações no sentido da conquista (...) vigorosa que adquiriu através de longos estudos sobre o movimento na superfície pictorial, graças ao seu desenho incisivo e dinâmico e ao seu domínio sobre todos os valores picturais. O insólito de suas composições nas quais ressaltam o jogo de luzes cruzadas em todos os sentidos, a deformação de certos personagens que, por vezes, perdem seus contornos, e o corte audacioso de determinadas cenas, a exemplo das estampas japonesas, explica a magia, o ritmo, a harmonia e a expressão de todas as suas obras. Torturava-se na composição de qualquer uma de suas criações, movido pela ânsia da conquista da perfeição e da comunicação sensorial, o que levou Paul Valéry a afirmar que “para Degas, uma obra era o resultado de uma quantidade infinita de estudos e, em seguida, de uma série de operações. Após uma breve incursão pelos temas bíblicos e históricos, Degas

resolveu consagrar a sua arte ao realismo, a um ideal não realizado que se insinua na representação dos aspectos da vida de seu século, a das corridas de cavalos, a do mundo feérico dos teatros, a do interior das escolas de “ballet”, a da atmosfera dos cafés, impregnada dos vapores do absinto, e a do que se escondia nas velhas casas do subúrbio de Paris. E mesmo quando atacado de distúrbios de visão, Degas soube valer-se de seus esquemas formais que, segundo Mikel Dufrenne, “fixam a arquitetura geral da obra, a orientação de suas linhas de força e a repartição do equilíbrio das massas”, para executar as suas esculturas cujos temas foram o movimento dos cavalos e o ritmo coreográfico de jovens bailarinas, traduzidos no bronze com extrema elegância e dinâmico realismo.

A coleção de setenta e três bronzes de Degas no acervo do antigo Museu de Arte de São Paulo, constitui uma das mais geniais contribuições de Assis Chateaubriand a formação cultural das nossas gerações destinadas às artes plásticas (...) contribuição para o enriquecimento do patrimônio cultural nacional.

Lista das imagens:

1. “A Amazona” - Edouard Manet (1832- 1883);
2. “Retrato de Zélie Courbet” - Gustave Courbet (1819 - 1877);
3. “O Jôquei” - Hilaire-Germain-Edgar Degas (1834 - 1917)

Assis Chateaubriand, o criador de museus de arte no Brasil VII - Correio Braziliense, edição 02593 de 01/06/1968

Ao gênio de Assis Chateaubriand não escapou a exigência cultural da constituição de um museu que fosse o reflexo de todas as revoluções estéticas ocorridas no processo de transformação das artes plásticas na civilização ocidental, razão por que, sob a orientação técnica e artística do Professor Pietro Maria Bardi, o antigo Museu de Arte de São Paulo, apresenta uma expressiva representação do impressionismo na arte pictorial.

Como não ignoramos nenhum de nós, o século XIX foi marcado por uma série de descobertas científicas que abalaram profundamente a civilização, haja vista para a invenção da locomotiva por Stephenson; da Telegrafia elétrica por Gauss com as posteriores aplicações que lhe foram dadas por Morse; do telefone por Graham Bell; do processo fotográfico por Niepce; da eletrodinâmica por Ampère; das leis de resistência elétrica e de vibração sonora por Arago e Ohm; dos fenômenos de indução por Faraday; da produção da luz elétrica, através de dínamo industrial por Gramme; da medida da velocidade da luz por Foucauld, além das novas concepções da biologia, devidas a Claude Bérnard, da substituição

da teoria quântica de Lavoisier pela química orgânica de Berthelot, da teoria da Chevreul sobre o contraste simultâneo das cores, que deu origem à indústria dos corantes, que passou a constituir uma das atividades de base da sociedade contemporânea, bem como dos resultados das pesquisas no campo da ótica fisiológica obtidos por Helmholtz e Nelson Road, e, finalmente, das conclusões de Weber e Fechner, segundo as quais a ciência, ao invés de dirigir-se para o objeto como causa de efeitos sensoriais, melhor penetraria no mundo psicológico, voltando-se para a sensação e como o que foi dilargado o campo da análise sensorial.

E justamente na metade do Oitocentos, coincidindo com todas essas manifestações científicas, foi que surgiu o grande movimento de um pequeno grupo de artistas dispostos a modificar o estilo e a técnica da pintura, abalando os seus fundamentos tradicionais, e que veio a constituir o impressionismo.

Dessarte, no último quartel do século XIX, a civilização ocidental assistiu à eclosão do impressionismo que, substituindo a realidade pela aparência das coisas e dos seres na respectiva projeção pictural, tornou maior a ruptura entre as obras dos artistas e o grande público que, em todos os tempos, se caracterizou pelo culto da tradição e pela repulsa às revoluções estéticas que importassem, por sua natureza, na transformação da linguagem literária, plástica e pictorial.

Com efeito, a histórica exposição da “Société Anonyme des Artistes Peintres, Sculpteurs et Graveurs”, realizada de 15 de abril a 15 de maio de 1874, nos estúdios fotográficos de Felix Alfred Sisley, Aguste Renoir, Jean-Frédéric Bazille, Auguste Renoir, Berthe Morisot, bem como de Edouard Manet e de Hilaire Degas, esses dois últimos vindos do período de transição entre o realismo e o impressionismo, causou um verdadeiro escândalo por isso que a sociedade não compreendia, na época, senão o que fosse real, não entendendo a visão da aparência das coisas e dos seres que os artistas passaram a ter e cuja representação pictural ficava adstrita à sensação visual que captava os efeitos fugidios da instabilidade da luz e da cor nos espetáculos da natureza. Essa incompreensão resultava da revolução imposta à pintura, dando-lhe novos recursos técnicos, e ao indivíduo, fazendo com que ele se voltasse para a aparência e se evadisse da realidade. E foi muito bem empostada por Marcel Brion, nestes termos: “para os impressionistas o processo mental não se interpõe entre a percepção do objeto e sua transposição pictural na tela. E isto por várias razões: porque o pintor impressionista é um visual que contempla um mundo em duas dimensões e não um tátil que pretende restituir ao mesmo tempo a superfície vista, o volume imaginado e a ilusão de um objeto tridimensional no espaço, e também porque nenhum raciocínio intervém no que é visto que, por sua vez, não é deformado por qualquer construção intelectual no processo da passagem da percepção à expressão; o impressionista é um instintivo comandado e conduzido pela sensação”. Em verdade, antes do impressionismo a pintura constituía um órgão de informação, cujos dados eram filtrados e modificados pelo espírito e pelo raciocínio para que

a obra de arte fosse a exata expressão do modelo ideal ou real. Com o impressionismo essa realidade deixará de existir, por isso que o triunfo da luz como valor pictural fez com que desaparecessem as massas constituídas por linhas horizontais e verticais, cruzadas em todos os sentidos, e cujo equilíbrio modulava os relevos. A linha desapareceu sob os contrastes simultâneos da luz e da cor e, em consequência, a realidade tátil das massas sólidas foi substituída pela aparência visual reproduzida por meio do emprego de gamas tonais mais claras do que as dos pintores do século XVI, resultante da separação das cores, visto como, ao contrário do que ocorre com a mistura de duas tintas, a fusão ótica de duas cores se torna mais vibrante, emprestando maior sensibilidade cromática à superfície pictural. Mas, através desse processo a forma encerrada em nítidos contornos foi substituída pela aparência da forma em vibração. E como bem o diz Lionello Venturi, “na arte, o primeiro passo é o contato com a aparência da natureza, condição essencial para que a arte possa existir. A luz é o elemento que revela a aparência da realidade e o que os impressionistas pintavam era, precisamente, a aparência e não a realidade. Eles concentravam toda a sua atenção na aparência com uma consciência muito mais nítida do que a dos pintores precedentes. Ora, apoderar-se da aparência é uma das formas de sensação, tão livre quanto possível em relação ao conhecimento e à vontade. Isto importa em repetir a conclusão de que os impressionistas permaneceram fiéis às sensações e às impressões que lhes causava a natureza e de que encontraram uma forma de aproximação maior do que todas as que foram encontradas anteriormente para reproduzir a aparência e a primeira impressão”.

Portanto, logo estamos a ver que o impressionismo foi um movimento artístico instaurado contra o academicismo que se consagrou a inexistência de um ideal fundado nos modelos clássicos da antiguidade, contra o romantismo que introduziu na arte a transfiguração passional da sensibilidade humana, e contra objetividade do realismo analítico e de inspiração político-social.

Foi a reivindicação do direito da personalidade do artista de animar de subjetividade as suas criações que se tornaram mais composições de luz e de cor do que de formas geométricas, renunciando à representação ilusória da perspectiva e ao equilíbrio das imagens na superfície pictorial. O Impressionismo preconizou, desde logo, a restituição da primeira impressão experimentada por todos os artistas em face da natureza, particularmente dos efeitos causados à percepção visual pelos reflexos da luz e da cor, impressão sensorial que passou a ser reproduzida picturalmente através da divisão e da justaposição das pinceladas e do emprego de gamas tonais puras. Dessarte, não inovou apenas o estilo e a técnica da pintura, porque também impôs um comportamento ao artista para o qual deixou de existir qualquer prejulgado formal, o que importou na sua liberdade de reproduzir os aspectos da vida cotidiana e da própria natureza, de acordo com a sua percepção sensorial. Em consequência, a pintura impressionista representou, em última análise, o equilíbrio entre a realidade ótica das coisas e dos seres e a impressão da aparência que esses temas encontrados

na natureza, causam aos que se propunham a fazer a respectiva transposição pictural, motivo por que ela era feita ao ar livre para que o artista melhor pudesse perceber e captar a instabilidade da luz e da cor e de seus reflexos na terra, na água, nas folhagens e nos céus, o que levou Alberto Martini a afirmar que “o equilíbrio entre a verdade ótica das coisas e a emoção por elas provocada, foi a mais alta conquista do impressionismo”.

Por todas estas razões não podemos afirmar que as descobertas científicas do século XIX, principalmente as que ocorreram no campo da ótica fisiológica e da análise sensorial, tenham sido, exclusivamente, as causas do impressionismo; todavia, também não nos é lícito negar hajam elas funcionado como concausas no processo dessa revolução estética eclodida nas três últimas décadas do Oitocentos, haja vista para o emprego dos princípios científicos da teoria dos contrastes simultâneos das cores e da respectiva dissociação produzida pela lei das complementares, através da dissecação do espectro solar, dando origem à justaposição das tintas, destinada a produzir maior vibração. Como observou Raymond Cogniat, “as justificações científicas apresentadas para explicar a origem do impressionismo, vinculando-a às descobertas dos físicos, tais como Chevreul, Helmholtz e outros mais, são superficiais visto como, em verdade, o poder de criação e a intuição dos pintores tiveram muito mais eficácia do que os seus conhecimentos sobre as leis físicas que regem a luz. O certo é que o impressionismo, ao mesmo tempo em que foi a obra de algumas personalidades revestidas de autoridade, correspondeu a um momento em que intervieram profundas transformações científicas, sociais e intelectuais: um momento em que a natureza íntima do criador, fazendo valer seus direitos sobre a coletividade, modificou as estruturas das sociedades; um momento em que o ritmo da vida fez com que fossem preferidas as modificações rápidas às pacientes realizações e no qual a demonstração pelo raciocínio se tornou menos convincente do que a sensação e a realidade visual. E foi justamente a essas novas formas de ser e de pensar que o impressionismo soube responder, muito embora as fórmulas que houvesse proposto, hajam, inevitavelmente, por sua originalidade, causado um impacto na maioria do público que, posto já se encontrasse envolvido por todas aquelas transformações, delas ainda não havia tido a mínima conscientização”. Mas não foi somente o público, por isso que, na época, a crítica de arte também não compreendeu as vibrações cósmicas da pintura impressionista, causadas pela separação das cores e pelos reflexos da luz, destacando a superfície e abstraindo-se da ilusão de profundidade, essa crítica de arte que, aliás, não podia ignorar que nenhum princípio estético impõe a pintura tridimensional.

No Museu de Arte Assis Chateaubriand há uma expressiva representação da pintura impressionista através da presença das telas “A Canoa sobre o Epte” e “Ponte chinesa sobre a lagoa das inféias em Giverny”, de Claude Monet; e dos quadros “O Pintor Lecoecr em Fontainebleau”, “Dama sorrindo”, “A banhista com o cão grifo”, “Grande nu sentado”, “A banhista enxugando-se”, “Rosa Azul”, “Menina com as espigas”, “Quatro cabeças”, “Vênus

Vitoriosa”, “Retrato de Claude Renoir”, “Retrato de Condessa de Pourtalès”, “Retrato de Maria Bérard” e “Retrato de Coco”, essas últimas de Pierre-Auguste Renoir.

A presença de Claude Monet no antigo Museu de Arte de São Paulo constitui uma notável contribuição de Assis Chateaubriand e do Professor Pietro Maria Bardi, a quem coube a seleção das peças, à nossa formação cultural e ao pleno conhecimento do estilo e da técnica do impressionismo.

Em verdade, o Mestre de Giverny, iniciado na pintura paisagística por Jean-Barthold Jongkind e Eugène-Louis Boudin, que foram os precursores imediatos do impressionismo, afastadas as suas origens remotas nas estampas japonesas de Kokusai e de Hiroshige, na arte de Claude Lorrain, Eugène Delacroix, Goya, Velazquez e William Turner, foi, sem sombra de dúvida, o chefe da escola impressionista, impondo-a até os seus últimos dias de vida, sem jamais ter feito quaisquer concessões às imposições da moda e da crítica de arte contemporânea. A coragem, a perseverança e a genialidade, características de sua personalidade, fizeram com que a sua pintura obtivesse quinze anos após a histórica Exposição de 15 de abril a 15 de maio de 1874, em Paris, a sua consagração oficial. Dotado de rara sensibilidade, tinha uma extraordinária percepção visual, o que levou Paul Cézanne a exclamar “ –Monet é um olho, o olho mais prodigioso desde que existe a pintura” – ao contemplar e examinar as obras do pintor de Giverny. Como nenhum outro artista soube reproduzir os reflexos efêmeros da superfície das águas e das folhagens sobre as quais a sombra e a luz tecem arabescos, de que são exemplos os quadros “A Canoa sobre o Epte”, e “Ponte Chinesa sobre a lagoa das ninféias de Giverny”, existentes no Museu de Arte Assis Chateaubriand. E foi por essa razão que Bozo & Marchais afirmaram que “a arte de Claude Monet se concentrou integralmente na existência da luz: as cores se tornaram mais claras e sofreram uma interpenetração, enquanto que os contornos foram submetidos a uma espécie de desintegração. Os grandes êxitos de Claude Monet, soube ele conquistá-los através de suas paisagens, muito embora na reprodução de personagens mantivesse o mesmo nível de técnica e de sensibilidade, sem fazer quaisquer concessões ou transigir com os seus princípios, mantendo, superiormente, a estética do impressionismo puro. E foi por essa razão que Claude Monet afirmou, sem sombra de dúvida, inconscientemente, a vontade do artista, dirigida no sentido de fazer prevalecer a sua personalidade; para ele o tema era secundário, pois o essencial era a própria sensação, dando, assim, prioridade à emoção e tornando o público a testemunha de seus estados de alma”, tal como observou Raymond Gogniat.

Pierre-Auguste Renoir foi, justamente, o contrário do mestre de Giverny, pois a sua personalidade artística se caracterizou por uma série de hesitações que fraturaram a unidade de sua obra sem, todavia, despojá-la de grandeza. Após ter estudado e examinado as obras primas dos grandes mestres conservadas nos museus, sem rejeitar as lições de Ingres, pendeu para o romantismo de Delacroix e para o realismo de Courbet . Tornando-se amigo de Claude

Monet, foi seduzido pela pintura ao ar livre, consagrando-se ao impressionismo. Nessa fase autenticamente impressionista, Renoir se dedicou a paisagem, tendo por temas os aspectos da floresta de Fontainebleau, quando, então, revelou sua mestria na composição e na reprodução das variações da atmosfera e da luz, distinguindo-se ainda pela desagregação das pinceladas, destinadas a dar maior ritmo e vibração às suas criações, de que é exemplo a tela “O pintor Lecoeur em Fontainebleau”, existente no Museu de Arte Assis Chateaubriand.

A sua linguagem plástica fazia resplandecer a vida, a alegria, a luz do sol. Com domínio absoluto de todos os segredos do desenho e dos mais altos valores picturais, Renoir sabia animar as formas, que, entretanto perdiam a nitidez dos contornos, sob a pressão cromática de seus toques impregnados de sombra e luz, o que, aliás, ocorria até mesmo na reprodução de personagens, como podemos verificar da tela “Dama sorrindo”, do acervo do antigo Museu de Arte de São Paulo.

Mas, foi um pintor eternamente subjugado pela hesitação, por isso que dominado pela preocupação de não romper com a lição dos antigos mestres, até mesmo quando se consagrou totalmente ao impressionismo. E foi por esse motivo que, em 1883, disse a Vollard que, realmente, a sua obra havia sofrido uma ruptura, confessando textualmente: “Caminhei até o fim do impressionismo e agora constato que não sei mais nem pintar, nem desenhar; em uma palavra, eu me encontro num impasse”. Mas Renoir consegue transpor o obstáculo, voltando-se para Rafael e Igres, período em que as suas obras revelam a preocupação do artista com os valores táteis, dando as suas obras uma forma escultural que lembra Rodin e Maillol. Animado por uma explosão de sensualismo (René Huyghe revela que, certa vez, o pintor confessara que “faisait l’amour avec son pinceau”). Renoir se dedica aos nus de mulher, quando então modifica o estilo, criando uma pintura monumental na qual as imagens têm mais precisão sem que, todavia, as formas deixem de ser definidas mais pela cor, o que revelava a marca do impressionismo. As suas telas “A banhista com o cão grifo”, “Grande nu sentado” e “A banhista enxugando-se”, adquiridos pelo Museu Assis Chateaubriand, são exemplos de sua inspiração sensual e de esquemas formais e típicos que caracterizaram essas obras de Renoir. Em todos os nus femininos, revestidos de alto sensualismo e de raro realismo, dado o respeito do pintor à irregularidade das formas naturais, são notáveis a repartição e o equilíbrio das massas, a orientação das linhas de força e a expressão pictural, elementos que, por sua natureza, revestiram as suas obras de um caráter monumental.

A melhor definição de sua obra de arte foi dada por Lionello Venturi, ao fazer um cotejo entre Rafael e Renoir: “Seu sentimento de beleza universal não existe um acabamento tão preciso como o de Rafael. Seu sentimento pela monumentalidade não é expresso pelas linhas de contorno, como em Rafael, mas por meio do volume do corpo. O caráter indeterminado do tema, que não era nem uma ninfa, nem uma Madona, mas simplesmente um nu de mulher, libertou a imaginação de Renoir de toda e qualquer limitação arqueológica

exterior, permitindo-lhe pensar em termos de beleza eterna. Enfim, esta beleza eterna é simplesmente toda a carícia íntima da luz espalhada sobre as coisas da terra, mas criada por Renoir... Ademais, tudo sorri nas suas pinturas: os olhos, de uma mulher, como as vestes que tombam de suas espáduas, uma árvore como uma flor, os objetos animados como os objetos inanimados. Este sorriso que é um sorriso de simpatia e de participação à vida cósmica, é a grandeza da arte de Renoir”. E acrescentamos: de Pierre-Auguste Renoir e também de Claude Monet que enriquecem o patrimônio artístico nacional no Museu de Arte Assis Chateaubriand.

Lista das imagens:

1. “As Banhistas” - Edouard Manet (1832 - 1883);
2. “A Canoa sobre o Epte” - Claude Monet (1840 - 1926);
3. “A Banhista com o Cão Grifo” - Pierre Auguste Renoir (1841 - 1919).

Assis Chateaubriand, o criador de museus de arte no Brasil VIII - Correio Braziliense, edição 02600 de 08/06/1968

O Museu de Arte Assis Chateaubriand, além da representação da pintura impressionista propriamente dita, que, a rigor, não foi fruto de uma escola, por isso que lhe faltou unidade de esquemas e de princípios, a despeito de seus fundamentos científicos, apresenta ainda um reflexo de neo-impressionismo, movimento através do qual o impressionismo deixou de ser instinto e intuição e passou para o plano da razão científica, substituindo o empirismo de suas descobertas à sistemática de suas aplicações.

Com efeito, o impressionismo, posto houvesse resultado do poder de criação e da intuição dos artistas que, de certo modo, acompanharam Claude Monet, no último quartel do século XIX, teve tecnicamente, um suporte nas descobertas científicas ocorridas no Oitocentos, notadamente no campo da ótica fisiológica, quando aplicou, empiricamente, a teoria de Louis Chevreul sobre o contraste simultâneo das cores. Como não ignoramos, de acordo com essa teoria, a decomposição do espectro solar, obtida mediante o desfazimento da convergência produzida pelo cristalino do olho humano, excluído o índigo que é uma variante do azul, apresenta seis cores divididas em dois grupos distintos: as primárias que são o amarelo, o vermelho e o azul; e as binárias que são o verde, formado pelo amarelo e azul; o violeta, construído pelo azul e o vermelho; e o laranja resultante da mescla do amarelo e do vermelho. Partindo dessa divisão, a teoria do contraste simultâneo das cores chega à conclusão de que uma binária é exaltada quando colocada junto a uma primária não componente daquela cor; por exemplo, a cor de laranja é realçada quando posta junto a cor

azul que passa a funcionar como complementar, do mesmo modo por que o vermelho é complementar do verde e o violeta tem no amarelo a sua complementar. E Chevreul ainda constatou que as cores complementares se destroem na medida em que são misturadas em quantidades iguais, produzindo o cinza incolor. Ora, o impressionismo se valeu desses princípios gerais para eliminar o cinza incolor, passando a usar cores puras, cuja vibração fica a depender da maior ou menor aproximação das cores binárias e complementares no espaço pictorial. E daí o emprego de toques de pincel, leves e finos, por vezes lembrando vírgulas, e com o que é obtido um fracionamento quase imaterial. Mas esse método impressionista era simplesmente empírico porque dava apenas aos pintores os recursos de ordem técnica necessários para que reproduzissem mais pelo instinto e pela intuição a primeira impressão visual, a sensação ótica dos espetáculos da natureza, razão por que “a temática autenticamente impressionista sempre foi a paisagem”, como observou Robert Stoll, muito embora houvesse guardado fidelidade à impressão sensorial, resolveu, todavia, dar prioridade àqueles processos científicos, utilizando-se rigidamente dos recursos da teoria “dos contrastes simultâneos das cores”, de Louis Chevreul, da lei dos “Círculos cromáticos harmônicos” de Charles Henry, e dos princípios das “equações luminosas” de Nelson Rood, dando-lhes, com um espírito cartesiano, uma sistemática aplicação. E a Georges Seurat coube impor essa nova estética, levando ao extremo a análise ótica da realidade, descoberta por Claude Monet. Dominado pela ânsia de obter uma arquitetura da cor, após haver estudado todos aqueles processos científicos sobre luz e a cor, Georges Seurat verificou a decomposição da luz em pequenas manchas de cor, quando incidindo sobre os objetos, e resolveu deslocar o processo retinano do olho humano para a tela, decompondo os seres e as coisas em pontos luminosos e distintos, cujas unidades concretas são recompostas pela percepção visual do espectador. Como bem o diz Michel Florisoone, “o olho humano que sabe fazer a análise da paisagem, deve ter capacidade para recompor a síntese ao nível de sua retina, se lhe são oferecidos a uma distancia conveniente os elementos reunidos mas distintos. Portanto, o quadro impressionista, é formado pela justa posição de tons puros cuja composição conforme as leis (...) complementares (...) forma a aparência da grandeza da atmosfera luminosa e que (...) têm a missão de amalgamar (...) as leis fisiológicas que (...) a fim de (...) luminosidade ambiente, por essa razão, um quadro impressionista, sobretudo, quadros neo-impressionistas surgem como um (...) de partículas coloridas, de manchas, de pontos infinitamente multiplicados, simbolizando, também, a dissociação da matéria. Georges Seurat a (...) sua estética, afirmou, em resumo, que o divisionismo tinha por fim “assegurar todos os benefícios da luminosidade, da harmonia e da coloração através da (...) análise ótica dos pigmentos (...) pigmentos puros (todas as tintas de prisma e todos os seus tons a separação dos diversos elementos (...) cores da iluminação e duas (...) condições e equilíbrio desses elementos e sua proporção (segundo as leis do contraste, da (...) e da (...) relação) a escolha de (...) proporcionais as dimensões dos quadros, sendo que o pontilhismo não representaria mais do que a preferência do pintor em colocar a cor na tela por meio de pequenos pontos (...) assim ao processo secundário da execução.

Como logo estamos a ver, tratava-se de um verdadeiro código do impressionismo, tanto assim que o pintor divisionista, antes de começar a trabalhar na tela, deveria harmonizar a sua composição, adaptando as linhas (ângulos e direções, e claro escuro de tons, as côres (tintas) ao caráter que ele desejasse, que tivesse prevalência da sua obra pictural. Assim o divisionismo foi, portanto, a classicização do impressionismo com regras mais rígidas do que os cânones acadêmicos e que se voltou para a perfeição das formas e dos volumes, conjugada ao jogo das linhas horizontais e verticais, das ondulações lineares, das curvas e dos arabescos na construção arquitetural de suas composições. Não resta a menor duvida que “a obra de Georges Seurat foi essencial por sua coesão muito pessoal dos novos (...) êle (cerca de 20 palavras ilegíveis) - Todavia, não podemos negar que despojou de sinceridade do impressionismo de Claude Monet e de Eugène Degas, eis que o divisionismo o intelectualizou, fazendo prevalecer a (...) sôbre a arte. Como bem o disse (...) Venturi “por mais sinceros que sejam os interêses morais intelectuais não devem desviar do curso do processo artístico, o desenvolvimento do sentimento e da imaginação.” O processo artístico deve ser natural, ou seja, espontâneo como o crescimento de uma árvore e o (...) de uma flôr, com efeito, a rigidez dos cânones do divisionismo, (...) liberdade do poder (...) do artista, que foi um dos (...) do impressionismo.

Mas a verdade é que a mensagem de Georges Seurat foi acolhida por Paul Signac, Henri-Edmund Cross, Du (...) na França, por Theo Van (...) e Anna Bock, na Bélgica, por Vittore Grubicy, Giovanni Ciolina, Gaetano Previati, Giuseppe Pellizza da Volpedo, Angelo Morbelli e Carlo Ferrara, na Itália, além de Camille Pissaro, na França, e Elyseu Visconti, no Brasil, pois êsses dois pintores geniais também tiveram seus períodos dedicados ao divisionismo.

Não obstante a impossibilidade quase absoluta de aquisição de obras dos pintores neo-impressionistas, conservadas avaramente em coleções particulares e em museus, o Professor Pietro Maria Bardi conseguiu obter para o acervo do Museu de Arte Assis Chateaubriand, uma tela representativa do neo-impressionismo, como seja a “Paisagem”, de Caetano Previati, na qual podemos entrever a técnica divisionista na decomposição da luz e na colocação das côres e dos tons puros, muito embora a linguagem divisionista para êsse notável pintor italiano haja sido uma técnica executada com esmerada precisão, mas sem a autêntica participação poética que encontramos nas obras de Georges Seurat, de Paul Signac, de Giovanni Segantini e de Vittore Grubicy.

Entre o impressionismo e o neo-impressionismo surge a grande figura de Paul Cézanne, cuja carreira artística está inteiramente compreendida ao Oitocentos, muito embora a consagração de sua arte magistral tenha ocorrido no primeiro quinquênio do século XX.

No primeiro período, sob a influencia de Tintoretto, Velazquez e Poussin, o pintor de Aix-en-Provence executou cenas imaginárias, cujas composições se caracterizavam por uma

pintura pastosa e uma violenta oposição entre a sombra e a luz ao mesmo tempo em que submetia as formas a um processo de simplificação. Posteriormente, tornando-se amigo de Camille Pissaro e de Armand Guillaumin, passou a conviver com esses dois pintores impressionistas em Auvers-sur-oise, onde se dedicou à paisagem, descobrindo as cores claras e luminosas da atmosfera e seus reflexos na natureza. Por essa razão, Paul Cézanne participou de exposições impressionistas, dando um tratamento mais rico à matéria, muito embora revelasse um certo toque clássico no equilíbrio das linhas e na irradiação das cores, não se preocupando muito com os efeitos transitórios e os reflexos da luz.

Mas as dificuldades econômicas e as frustrações resultantes de seu estado de inquietação, fizeram-no voltar a Aix-en-Provence onde tomba no esquecimento. Mais tarde, após receber a herança de seu genitor, Paul Cézanne volta a Paris e passa a analisar os fenômenos da sensação visual, levando essa análise ao extremo a fim de dirimir o seu conflito interior que era o de conjugar as formas geométricas à intensidade da cor, na conquista de uma fórmula que pudesse enfeixar em uma unidade autônoma absoluta, o plástico e o pictural, dando à pintura um ritmo arquitetural.

E, justamente, a época em que Paul Cézanne toma consciência da posição que deveria assumir na colisão entre o impressionismo e o divisionismo, destinada a dar execução à sua idéia de “fazer do impressionismo uma coisa sólida e duradoura como a arte dos museus”. Realmente, o pintor de Aix-en-Provence percebera que o impressionismo sacrificara a forma ao introduzir na pintura novas realidades como fossem a luminosidade e a vibração. Não ignorou que “o desenho exprime a lei que preside à produção do objeto e lhe confere uma estrutura, pois somente na medida em que também se manifesta, cooperando na elaboração do objeto, a intenção de representar, é que aparece o desenho ao sentido de uma técnica de representação”, como bem o diz Mikel Dufrenne, não obstante o fato de “a obra própria do pintor seja a de apresentar a forma tão-somente pela cor”, segundo Alain. E foi por esses motivos que Paul Cézanne resolveu dar maior plasticidade às suas composições, restabelecendo as estruturas formais, posto que as submetendo a um processo de simplificação que, aliás, já se insinuava na sua obra anterior, criando conceitos e idéias sobre uma nova organização material e sensorial. E, daí, haver estabelecido esse sistema de esquema plásticos e picturais: “Tratar a natureza através do cilindro, da esfera e do cone, tudo posto em perspectiva a fim de que cada face de um objeto ou de um plano se dirija a um ponto central. As linhas paralelas ao horizonte dão a extensão, seja de fragmento da natureza, seja, se assim entenderdes melhor, do espetáculo que o Rater Omnipotentes A eterie Deus desenrola diante de nossos olhos. As linhas perpendiculares a este horizonte dão a profundidade. Ora, a natureza, para todos nós, está mais na superfície do que na profundidade, motivo por que se impõe a necessidade de introduzir nas vibrações da luz representada pelos vermelhos e amarelos, um grau suficiente de azulados para fazer com que se sinta o ar”. Essa técnica estava a revelar que, na pintura, não poderiam ser negligenciados os elementos

plásticos, muito embora devam eles ser absorvidos pelos elementos picturais. Comentando aquele ensinamento, Lionello Venturi observou, com muita acuidade, que por meio dessas palavras, Cézanne nos esclareceu sobre o seu processo criador. Através da sensação da cor, ele fazia passar sua emoção para atender finalmente à construção geométrica da natureza baseada no cilindro, na esfera e no cone, colocando-os em perspectiva. Mas, uma vez realizada essa construção, era preciso dar-lhe vida mediante vibrações luminosas obtidas com vermelhos e amarelos em contraste com sombras azuladas. E assim encerrava o ciclo pictural”.

Paul Cézanne foi, realmente, um criador genial. Como bem diz Jean Cassou, “a obra de Cézanne foi mais de um pensamento em ação porque também foi criação”. Teve conhecimento pleno da verdade ótica das coisas e dos seres e da aparência com que eles se nos revelam à percepção visual, mas não desprezou a estrutura sintática das formas muito embora as simplificasse em um processo de despojamento no qual intervinha a emoção interior, não fosse “o artista um receptáculo de sensações”. Suas nítidas aplicações das escalas cromáticas, suas estruturas vigorosas dotadas de raro poder de síntese e de pureza geométrica, deram nova significação à sensação visual, revestindo suas obras de um aspecto arquitetural. A consciência moral, a idéia universal e a tragédia cósmica que animam todas as suas composições, foram o resultado de longas experiências e mediações das quais soube extrair as lições eternas que revestiram de imortalidade as suas obras.

Um dos grandes méritos do Professor Pietro Maria Bardi foi o de trazer, com o apoio do gênio de Assis Chateaubriand, para o acervo do antigo Museu de Arte de São Paulo, cinco telas de Paul Cézanne que além de serem consideradas pelos historiadores e críticos de arte como obras primas do pintor de Aix-en-Provence, revelam as características dos períodos de evolução do seu poder de criação. A tela “O negro Scipião” revela a harmonia de uma plástica vigorosa, muito embora demonstre ainda a sua hesitação entre a cromática de Edouard Manet e a violência dos contrastes entre o claro e o escuro. O quadro “Paul Alexis lê um manuscrito para Emile Zola”, correspondente ao período de sua pintura “couillarie”, pastosa, violenta, sombra lembrando Courbet, mas apresentando um grande vigor de construção. Por sua vez, a tela “L’ Estaque” reflete um aspecto paisagístico desse recanto do Golfo de Marselha. Nessa composição, o estilo é dilargado e as pinceladas oblíquas e paralelas revelam a aproximação do pintor com o impressionismo e como que anunciam as suas noções de ritmo através de deformações construtivas que se abrigam em referências geométricas das quais os planos, as linhas e os volumes respondem a uma concepção arquitetural. Por sua vez, a tela “Retrato de Madame Cézanne em Vermelho” marca o período em que o artista procurava resolver o problema da colocação de personagens na paisagem e reflete, outrossim, a sua hesitação entre a visão analítica e a visão lírica, em termos de composição plástica e pictural. Finalmente, o quadro “O Grande Pinheiro” já revela um movimento barroco, haja vista para a ondulação dos galhos e das ramagens, nos quais as linhas são absorvidas pela cor. Nessa composição devemos destacar a orientação lógica das relações e das proporções das curvaturas típicas do

estilo barroco, a repartição e o equilíbrio das massas e o alto lirismo que, atendendo a sua aspiração épica e ao seu sentimento panteísta, dominou as últimas composições do mestre genial de Aix-en-Provence.

A presença dessas grandes obras-primas de Paul Cézanne no acervo do antigo Museu de Arte de São Paulo constitui uma das maiores contribuições de Assis Chateaubriand à posição assumida pelo Brasil no concerto das artes plásticas da civilização contemporânea: o privilégio de possuir o maior museu de arte na América Latina.

Lista das imagens:

1. “O Grande Pinheiro” - Paul Cezanne (1839- 1906);
2. “Paisagem” - Gaetano Previati (1852 - 1920);
3. “Retrato D’Madame Cezanne em Vermelho” - Paul Cezanne (1839 - 1906)

Assis Chateaubriand, o criador de museus de arte no Brasil IX - Correio Braziliense, edição 02606 de 15/6/1968

No Museu de Arte Assis Chateaubriand, a presença de Elyseu Visconti tem uma dupla significação, por isso que marca a sua cooperação na formação do antigo Museu de Arte de São Paulo, pois, em seu atelier, Assis Chateaubriand traçou os primeiros planos para a formação dessa instituição, ao mesmo tempo em que documenta, historicamente, o papel desempenhado por esse artista magistral, o pintor mais pintor do Brasil na primeira metade do Século XX, no florescimento do modernismo em nosso País.

Em verdade, o mestre Elyseu Visconti, cuja personalidade artística sempre revelou um raro sentido de vanguarda, pode e deve ser considerado o pintor que, entre nós, teve a coragem de revelar que a liberdade do poder da criação, de pensamento e de ação, impõe, necessariamente, a rebelião contra o dogmatismo dos cânones e das fórmulas convencionais. É que no marasmo do academicismo decadente na civilização europeia, no qual se estiolava a pintura brasileira, Elyseu Visconti, na primeira década do Novecentos, resolveu consagrar-se ao impressionismo, impondo-o com autenticidade no ambiente artístico nacional. Mas o seu impressionismo não foi o de Claude Monet, nem o de Paul Cézanne. Com raro domínio dos mais altos valores plásticos e picturais, esse pintor magistral, fiel às suas concepções estéticas, sem fazer quaisquer concessões, após um processo de pesquisas sobre o despojamento das formas e a aplicação e a repartição das zonas cromáticas no espaço pictorial, rompeu com os cânones acadêmicos e não se cingiu aos princípios absolutos da arte impressionista e da técnica adivisionista para criar, afinal, o seu impressionismo.

E quando afirmamos que criou o seu impressionismo é que temos para nós que o mestre imortal soube conjugar a perfeição das formas à plenitude dos efeitos da cor e da luz para que as suas composições tivessem a maior organização material e sensorial. Concebeu as formas e a sua diluição para revelar a aparência do real, tal como exsurge do instinto e da intuição, da sensação interior, sem todavia, negligenciar no desenho, pois não ignorava que Degas, segundo nos conta Paul Valéry, “(...) amia que o desenho não é a forma, pôsto deva ser a maneira de ver a forma”, o que, aliás, levou André Lhote a afirmar, por sua vez, que “pintar é vivificar o desenho, fazendo com que floresça a forma”. E foi por essa razão que Elyseu Visconti, partindo do princípio de que “a linha e a cor, muito embora sejam abstrações humanas, constituem os maiores elementos da linguagem do pintor”, enunciado recentemente por H.L.C. Jaffé, fêz com que a estrutura linear, o linearismo botticeliano que êle submeteu a uma revisão substancial, fôsse absorvida pela repartição e, pela divisão de tôdas as zonas cromáticas e de tôdas as equações luminosas que se revetiram de maior riqueza por sua adequação ao colorido, à luminosidade e à transparência atmosférica de nossa natureza tropical, e com o que criou “a música do quadro” de que nos falou Delacroix.

No Museu de Arte Assis Chateaubriand, a presença de Elyseu Visconti se faz através dos quadros “Retrato de Meu Filho” e “Retrato de José Vieitas”, em cujas composições se reflete o talento dêsse pintor, que, entre nós, foi, incontestavelmente, o maior de nossos tempos.

Mas, prosseguindo na revelação das representações de tôdas as correntes estéticas existentes no Museu de Arte Assis Chateaubriand, somos obrigados a revelar que, após o apogeu do impressionismo de Claude Monet, do divisionismo de Georges Seurat e da reformulação que lhes foi dada por Paul Cézanne, na França, e por Elyseu Visconti, no Brasil, afloraram artistas que, isoladamente, se entregaram a novas experiências destinadas a reencontrar a vida interior, procurando revelar, objetivamente, o subjetivismo de suas inspirações, de suas tragédias e de suas inquietações para que a pintura tivesse significação de ordem espiritual.

Foi a germinação do simbolismo, na qual floresceu a personalidade trágica de Vincent van Gogh que, se revoltando contra a imposição da carreira de pastor, depois de ter sido “marchand de tableaux” com seu irmão Theo van Gogh (o único que, na época, jamais deixou de crer na genialidade dêsse grande artista que marcou um capítulo na história da arte), tudo abandonou para enfrentar a miséria, a fim de atender à sua vocação de pintor, cuja obra é, sem sombra de dúvida, uma lição eterna de renovação fundamental da arte pictorial a atravessar os séculos.

No início de sua carreira, Van Gogh, revelando ainda a influência dos resíduos do evangelhismo patriarcal, teve por temática a vida dos pobres e dos trabalhadores, atingidos duramente pela miséria e pelo abandono, e os interiores de velhas casas nas quais se

escondiam a pobreza e a humildade, o que emprestava às suas composições um acentuado sabor de protesto social. Tecnicamente, os seus trabalhadores refletiam uma lenta e penosa execução: a matéria era densa e sombria, mas o desenho já se revestia de violência e de impetuosidade. Os temas e as deformações das figuras humanas anunciavam a influência de Honoré Daumier, enquanto que as oposições de sombra e luz evocavam Frans Hals e Rembrandt, como podemos verificar da tela “Os Comedores de Batatas” que marcou o fim desse período de Van Gogh, dedicado ao realismo. Mas, após estudar desenho conscientemente, o célebre pintor se instalou em Paris onde travou amizade com Emile Bernard e Paul Gaughin e, através de Paul Signac, descobriu o impressionismo, quando passou a usar o divisionismo. Todavia, liberto da educação holandesa, acadêmica e tradicional, Van Gogh chegou à conclusão de que a pintura deveria ser a representação do mundo como expressão de uma vida interior: e renunciou à temática fundada em problemas sociais para dar às suas trágicas emoções uma forma plástica e pictural. Dirigindo a sua arte no sentido de um exaltado expressionismo, Van Gogh como que faz uma patética reivindicação contra o impressionismo, pôsto se utilize de seus meios de expressão pictural com o emprêgo das côres puras, tanto assim que, se libertando da rigidez dos cânones divisionistas, não obstante compreender a vinculação das formas aos efeitos de luz e da côr, lançava separadamente os toques de pincel, dispondo-os de acôrdo com a sua imaginação, haja vista para o quadro “Auto-retrato” no qual as pinceladas são colocadas em círculos concêntricos como que formando uma aureola compacta em tôrno da cabeça, o que revela o ímpeto de suas criações.

Entretanto, sua amizade com Paul Gaughin, fá-lo ultrapassar o divisionismo, levando-o a simplificar as formas e a preferir as zonas cromáticas aos efeitos de luz. Por sua vez, as formas e as côres não eram mais imaginadas com a intenção de reproduzir os espetáculos, porque foram erigidas em uma simbologia de seus estados de alma transformados em altos valores plásticos e picturais. Van Gogh não pintava ciprestes, oliveiras, trigais, céus e sóis, mas os equivalentes picturais das significações que êsses elementos naturais tinham para a sua sensibilidade envolvida de trágicas e desesperadas alucinações. Como bem disse Lionello Venturi, a partir desse momento, “as emoções de Van Gogh se revestiram de uma fôrça heróica e a simplificação de suas côres e de suas formas, teve o sentido de uma concentração de expressão”. Realmente, daí em diante, Van Gogh passou a fazer de todos os aspectos da natureza e de tôdas as figuras humanas, isolada ou conjugadamente, os símbolos de suas íntimas tragédias, através de uma linguagem plástica e pictural, na qual a linha e a côr funcionavam como signos de comunicação sensorial. E foi por essa razão que êsse pintor genial, como observou Alberto Martini, “deixou em cada uma de suas pinturas um testamento espiritual: não havia paz na sua alma enfêrma; árvores e flôres, homens e trigais sofriam o seu sofrimento, contorsionando-se e consumindo-se na mesma dor”, o que, aliás, confirma a

própria confissão de Van Gogh, segundo a qual “as pinturas têm a sua vida própria que vem inteiramente da alma do pintor”.

Por meio do desenho e da cor, Van Gogh transpôs para as suas obras a confusa e alucinante agitação de sua vida psíquica, fazendo-o através do movimento de suas composições caracterizadas pela contorsão das linhas, pela transformação de ciprestes em tochas acesas, pela calcinação das oliveiras, pelo incêndio dos trigais, pelos fogos de artifício, como que produzidos por astros em céus de azul cobalto. A distribuição das zonas cromáticas, sugerindo as impressões da natureza vista pelo prisma de suas alucinações, revela o seu simbolismo; a movimentação característica da composição de tôdas as suas paisagens, demonstra o seu lirismo barroco.

Na arte magistral de Van Gogh tudo foi símbolo a revelar uma auto-biografia plástica e pictural, o que levou Marcel Brion a afirmar com muita razão: “Dentre todos os pintores, Van Gogh é, certamente, o que poderia ter a sua biografia escrita através da descrição das paletas sucessivas que ele empregou. A própria evolução de seus sentimentos depois de suas ilusões messiânicas de Borinage até o suicídio pela convicção de que “o sofrimento do homem não teria fim”, no Campo de Auvers, é narrada pela sucessão de seus quadros que traduzem em formas e em cores a progressão do drama de que sempre foi possuído e que jamais lhe deu tréguas”.

Mas a verdade é que, não obstante (senão mesmo em razão deles) os males de natureza psíquica de que foi portador, Van Gogh se tornou o pintor mais genial da segunda metade do Século XX e se projetou, historicamente como o verdadeiro precursor do expressionismo. Com efeito, como afirmou Raymond Cogniat, a verdade é que “Van Gogh, na sua exasperação mística, nos seus arrebatamentos, nas deformações que impôs à natureza onde ardem as árvores, se contorsionam os ramos, se estilhaçam os sóis, preparou o aparecimento do expressionismo que, exarcebando ainda êsses elementos acabou na representação grotesca de pessoas e de acontecimentos para reproduzir uma humanidade desajustada”.

Com o apoio incondicional de Assis Chateaubriand que fêz questão da presença de Van Gogh no antigo Museu de Arte de São Paulo, o Professor Pietro Maria Bardi teve o mérito de selecionar obras-primas desse pintor magistral para o acervo da instituição, as quais refletem, por suas características, os períodos de sua evolução sob os ângulos plásticos e pictural.

Assim é que, além da “Natureza morta com flores” e de “O Escolar”, retrato de Camille Roulin, também denominado “O Filho do Carteiro” ou “Gamin au képi”, sobressaem os quadros “O Banco de Pedra”, “Passeio ao Crepúsculo” e “A Arlesiana”.

A tela “O Banco de Pedra” é um fragmento de paisagem vista por Van Gogh da janela de seu quarto na Clínica de Saint Remy, e revela o período em que o pintor, acometido de crises de agitação, constorsionava os troncos das árvores e, utilizando as pinceladas curtas,

como que formava redemoinhos para revolucionar os chãos; as perspectivas são projetadas sem penetração, esfumando-se os contornos na composição. Na tela “Passeio ao Crepúsculo”, Van Gogh demonstra a sua técnica na colocação das figuras humanas na paisagem sem incidir na terceira dimensão. Essa obra pertence à série das oliveiras calcinadas, dos pinheiros erguidos como tochas para os céus nos quais a lua é fracionada em reflexos de iluminação: o emprêgo das volutas dão um movimento barroco a essa composição revestida de alto lirismo. Finalmente, a tela “A Arlesiana” é um dos retratos de Madame Ginoux, proprietária do Café de Saint Rémy. Nessa obra Van Gogh revela a forma pela qual atingiu a beleza física além da beleza moral. Para descrevê-la, damos a palavra a Lionello Venturi que, ao examinar a série das arlesianas, deu a um quadro indêntico essa exata interpretação:

“Trata-se de uma beleza diferente da de Rafael, ainda mais distante do que a de Renoir ou de Toulouse-Latrec. Ela não tem a atração paga de Renoir nem a nota bizarra de Lautrec: sem ser uma Madona ou uma Santa, de qualquer forma está animada por um sentimento cristão. Não é nem um nu nem uma artista, mas uma camponesa no seu traje típico de Arles. Ela está sentada simplesmente diante de uma mesa, posando para o seu retrato. A razão é natural: êle participava da vida cotidiana de uma camponesa e dêsse amor pelos humildes que é essencialmente cristão. A visão de Van Gogh é mais abstrata do que a de todos os artistas que o precederam depois da Idade Média. Não lhe interessavam o relêvo plástico nem os volumes cromáticos: nada mais do que as zonas planas de côr, não sendo mais do que indireta sua relação com a sombra e a luz. Sua harmonia se funda no contraste das cores e êsse contraste se situa, justamente, nos azuis do vestido e dos cabelos sôbre o amarelo do fundo. A harmonização das côres sem luzes e sem sombras havia sido abandonada desde o Século XV. É preciso remontar-nos a Simone Martini para encontrarmos uma harmonia de espécies de côres sem nenhum interêsse pelos efeitos de luz. Simone empregou o fundo ouro, símbolo do paraíso, Van Gogh usou do amarelo que poderia ser a tinta de um muro: de qualquer modo êle fica nos limites da sua experiência da realidade. Ademais, muito embora a harmonia de suas côres não tenha os efeitos de luz, a verdade é que nela se verifica não ter sido vã a experiência secular entre a sombra e a luz, experiência que Simone Martini não pôde imaginar. É que as diferentes espécies de côres de Van Gogh são distribuídas em lugares do espaço pictorial onde elas passam a exercer a função simbólica de sombra e luz”.

E eis, em resumo, a presença gloriosa de Vicent Van Gogh no Museu de Arte Assis Chateaubriand.

Mas, paralelamente a Vicent Van Gogh, aparece a figura de Paul Gaughin que, abandonando o emprêgo, sua mulher e os filhos de seu casal, resolveu, um dia, dedicar-se à pintura, atendendo à sua íntima vocação. Sob a influência direta de Camile Pissaro, seu iniciador, interessou-se pelo divisionismo para, em seguida, consagrar-se ao “cloisonnisme” ou sintetismo inventado por Emile Bernard. O sintetismo constituiu um método de pintar com tintas lisas como ocorre com as estampas japonêsas, encerrando por um risco forte de

gravador as côres que deviam ter um alto grau de intensidade. Gaughin desenvolveu a idéia, realçando-a com um raro poder de criação e por essa razão foi seduzido pelos poetas simbolistas, sendo introduzido por G. A. Aurier no Café Voltaire, recebido por Carrière, Charles Morice e Jean Moréas e, finalmente, sagrado chefe do simbolismo pictural.

Georges Albert Aurier publicou então o manifesto da pintura simbolista que, em resumo, ditou as seguintes regras: “A obra de arte deve ser: 1° idealista visto como seu único fim será a expressão de uma idéia; 2° simbolista por isso que deverá expressar essa idéia através de formas; 3° sintética porque a pintura deverá compor essas formas, êsses signos de acôrdo com o modo de compreensão geral; 4° subjetiva visto como o objetivo não será considerado como tal mas como signo de idéia percebida pelo pintor; 5° decorativa porque a pintura decorativa propriamente dita, tal como foi concebida pelos egípcios, mas provavelmente pelos gregos e os primitivos, nada mais é do que a manifestação da arte subjetiva, sintética, simbolista e idealista. Mas o artista dotado de todos êsses dons não será mais do que um hábil pintor se não fôr animado de emotividade, dessa emotividade tão digna e tão que faz estremecer a alma diante do drama inconstante das abstrações”.

Paul Gaughin, que era uma personalidade dotada de rara sensibilidade estética, soube utilizar essa técnica, transpondo com alto poder de síntese para as suas telas o misticismo, a sensualidade e o instinto dos povos primitivos em cujo seio se integrará ao viver nas ilhas dos mares do Sul.

Em verdade, na pintura de Gaughin não se encontra a idéia universal e a visão estrutural da de Cézanne, que deu origem ao cubismo, nem a tragédia cósmica de Van Gogh que, ao transmitir às formas da natureza as vibrações psíquicas de seus estados de alucinação, submetendo-as a um processo inconsciente de deformação, anunciou o expressionismo: mas na arte do pintor que assimilou os costumes selvagens da Polinésia, tornando-se um pirotécnico da côr, dêsse artista que, sem perder a noção funcional da linha, tinha “o sentido musical da côr a que êle mesmo se referiu certa vez, estava o germe do fovismo. Como observou René Huygue, Gaughin pressentiu que “se a côr está particularmente habilitada a falar diretamente à alma a linguagem das emoções, a linha, cuja missão principal é a de dar intenligência às formas, também não é desprovido do poder de sugestão”.

E é por essa razão que os estados de alma de Gaughin, êle sabia transpô-los para as telas em cujas composições avultam figuras imóveis, monumentais, intemporais, nas quais se sente o calor sensual dos corpos nus, e se reflete a exuberância da vegetação tropical, além de elementos que, muitas vêzes, não são da natureza porque surgidos de sua imaginação para exercer nas funções de símbolos de sua religião, o que levou Marcel Brion a dizer que, na arte de Gaughin, a estática monumental dos corpos, semelhantes aos das estátuas maciças que tem no solo as suas bases fortes e proibidas, empresta uma aparência de magestade clássica às suas personagens”. Ademais, em tôdas as suas obras a simplificação das linhas não destrói a

nitidez dos contornos em que são encerradas as formas, e a eleição das tintas puras com tonalidades quentes, fazendo com que o sol seja verde ou amarelo, as sombras azuladas se tornem azuis, revela a conquista da música do quadro, motivo por que em todas as suas composições o símbolo e o real encontram um equilíbrio que garante a autenticidade de sua poética pictural.

Para o antigo Museu de Arte de São Paulo, o Professor Pietro Maria Bardi selecionou grandes obras de Paul Gaughin, que foram doadas a essa instituição graças a uma grande cruzada encetada e concluída pelo gênio de Assis Chateaubriand.

Trata-se de três telas representativas dos ângulos da arte de Paul Gaughin. Na tela “José e a mulher de Putifar”, a composição se reveste de um certo classicismo, eis que o tema implicou em uma pintura de interior, e revela uma tendência linear ingresca; no entanto, sentimos o encerramento das formas nos riscos fortes comuns à gravura, êsse “cloisonnisme” que se estende aos objetos e aos planejamentos. Em “O Pobre Pescador” é mantida a nitidez dos contornos lineares, principalmente da figura humana bem colocada na paisagem e notamos o sentido evangélico da composição. Finalmente, no “Auto-retrato”, quadro também denominado “Gólgota”, a figura do pintor domina o plano pictorial, destacando-se ao fundo duas cabeças, uma de frente e outra de perfil, a lembrar divindades criadas por sua exótica imaginação, o que empresta à composição um simbolismo de evangelhos...

A presença dessas obras-primas de Vincent Van Gogh e de Paul Gaughin, que marcaram dois capítulos decisivos na evolução da pintura ocidental, enriqueceram sobremodo o acervo do Museu de Arte Assis Chateaubriand, pois se trata de dois pintores geniais que contribuíram decisivamente para que o poder de criação artística na França, durante o Século XIX, pudesse ser paragonada à fecundidade criadora da Itália da Renascença.

Lista das imagens:

1. “A Arlesiana” - Vincent Van Gogh (1853- 1890);
2. “José e a Mulher de Putifar” - Paul Gaughin (1848 - 1903);
3. “Auto Retrato” - Paul Gaughin (1848 - 1903)

Assis Chateaubriand, o criador de museus de arte no Brasil X - Correio Braziliense, edição 02612 de 22/06/1968

No Museu de Arte Assis Chateaubriand a presença de Paul Gaughin carrega, naturalmente, a de Pierre Bonard e a de Edouard Vuillard que integraram o simbolismo na pintura do século XIX.

A história da civilização nos revela que, em todas as épocas, há uma conotação entre a literatura, a música e as artes plásticas nos sucessivos processos de revolução estética e cultural, em face do fenômeno sociológico de que a criação artística está, genericamente, compreendida no contexto dos vários sistemas de estrutura social.

O simbolismo, que foi uma reação contra o realismo, constituiu um movimento tipicamente internacional que se desenvolveu no fim do Oitocentos com a poesia maldita de Baudelaire, Verlaine e Rimbaud, com a poética mística de Maeterlinck, com as divagações de Mallarmé e com a música de Debussy. E na ânsia de uma conscientização da arte simbólica, surgiu, então, uma verdadeira filosofia do simbolismo, através de várias obras, entre as quais se destacaram “La Littérature de tout à l’heure”, de Charles Morice, o “Traité Du Verbe”, de René Ghil e “L’Art Symboliste”, de Georges Vanor, não podendo, por outro lado, ser esquecida a contribuição de Stéphane Mallarmé com “Divagations” e de Paul Verlaine com “Les Poètes Maudits” para maior concretização do movimento. E, paralelamente, na pintura, tivemos as normas estabelecidas no manifesto “Le Symbolisme em Peinture”, de Georges-Albert Aurier, a que já nos referimos anteriormente, e que tiveram por finalidade transpor os princípios impostos à literatura para a arte pictural. E então, as gerações daquela época viram transformados em composições picturais vacilações de estados de alma; sugestões de idéias cósmicas; nuanças; alucinações sensoriais; assonâncias rítmicas; magia de temas; deformação da realidade pelo sonho e pela estilização; diluição de linhas e de formas; enfim, símbolos como meios de expressão estética e de comunicação sensorial.

Foi nesse clima que Paul Gaughin reuniu em seu derredor vários pintores, dentre os quais se destacou Paul Sérusier que deu origem ao “nabis” (do termo hebraico “Nabiim” que significa profetas) e de cujo grupo participaram, ainda, Pierre Bonard, Edouard Vuillard, Maurice Denis, Felix Vallotton, Paul Ranson, Xer Xavier Roussel, Henri-Gabriel Ibels e outros mais. Paul Sérusier, bacharel em ciências e letras, dedicado aos estudos de estética e de filosofia, foi o porta-voz de Paul Gaughin, estabelecendo para o “Grupo Nabis” normas destinadas a propor um ideal de arte pura, de certo primitivismo, rica de conteúdo moral e que, através de símbolos, deveria constituir uma perene vocação dos mais altos conceitos espirituais. Mas o seu grande teórico foi Maurice Denis que, além de pintor, era excelente escritor, a quem coube formular, sistematicamente, as novas tendências do simbolismo pictural. Havendo escrito notáveis páginas sobre arte. Maurice Denis teve uma frase que se tornou célebre e constituiu o tema nuclear da arte contemporânea: “Um quadro, antes de ser um cavalo de batalha. U’a mulher nua ou uma história qualquer, é, essencialmente, uma superfície plana coberta de cores de certo modo conjugadas ordenadamente”. Mas como pintor, Maurice Denis se preocupava demais com os efeitos decorativos, requintando na nitidez dos contornos das zonas cromáticas nas quais encerrava as formas, e na harmonia das curvas, das espirais e dos arabescos que mais tarde vieram caracterizar o “art nouveau” do fim do século XIX. Desse modo, apóstolo da espontaneidade, a sua arte não refletiu essa

espontaneidade. Por sua vez, Paul Serusier imitava o estilo e a técnica do pintor das ilhas dos mares do Sul; as suas composições revestidas de um certo abstracionismo se destacavam pela oposições das zonas coloridas intensamente, abordando temas místicos. Felix Vallotton foi um artista apaixonado pela música, razão por que apresentou, por vezes, uma pintura abstrata, na qual as formas eram apenas sugeridas pela cor, o que lhes emprestava um sentido musical, mas, a exemplo de Henri-Gabriel Ibels, explorou as cenas dramáticas e satíricas: tecnicamente, a fatura era lisa e desbotada, usando do “cloisonnisme” para delimitar as figuras e os objetos no espaço pictorial. Paul Ranson revelava a elegância da sinuosidade das linhas, enquanto Ker Xavier Rousee com uma paleta luminosa e serena compunha paisagens de céus azuis, abordando temas da mitologia para expressar a sua imaginação.

O “Grupo Nabis” não constituiu, entretanto, uma unidade ontológica, visto como os seus participantes se expressavam mais de acordo com os seus temperamentos e técnicas muito pessoais do que mesmo em consonância com as teorias rígidas do simbolismo, tanto mais quanto eles se dividiam em neo-impressionistas, neo-traditionalistas, sintetistas e místicos, muito embora procurassem exprimir através de símbolos as suas idéias e impressões. Dessarte, atendiam à palavra de ordem de Paul Gaughin, ao manifesto de Georges-Albert Aurier, a determinadas normas ditadas por Maurice Denis, dentre todos os mais intelectual, bem como ao japonismo, mas, ao mesmo tempo, também se voltavam para a concepção arquitetural de Paul Cézanne e para o princípio de que o segredo do estilo, da obra de arte, estava na realização do conceito de que “para todas as idéias sempre existe um pensamento plástico que lhes dá tradução”, enunciado por Puvis de Chavannes, o que, aliás, importava em emprestar uma certa ordem clássica ao simbolismo. Em resumo, como observou Jean Cassou, “havia entre os “nabis” uma aceitação de certo modo maliciosa da realidade contemporânea, de seus costumes, de suas ruas parisienses, como também, de suas intimidades burguesas, e, contraditoriamente, um cuidado pela pureza que se manifestava, essencialmente, na sua técnica, na sua rutura com o impressionismo, nas suas elucidações e nas suas simplificações”. Realmente, na arte dos “nabis” havia a ousadia e a tonalidade quente das cores puras e a idéia bi-dimensional de Paul Gaughin; o culto da natureza e o construtivismo de Paul Cézanne; o caráter decorativo e alegórico da pintura de Puvis de Chavannes; e, finalmente, a poesia interior de Odile Redon que, amigo de Stephane Mallarmé, Paul Verlaine e Francis Jammes, já havia criado anteriormente o seu simbolismo quando transportou o conceito de que “a pintura não é, unicamente, a representação do relevo, mas a da beleza humana com o prestígio do pensamento” para todas as suas composições nas quais a reprodução da realidade exterior era acompanhada subscientemente pela realidade interior.

Todavia, não podemos negar ter sido o “nabisme” um movimento válido no plano histórico e cultural, pois influenciou decisivamente nas grandes revoluções estéticas da primeira metade do Novecentos, desde o momento em que marcou o advento das tonalidades puras e

intensas e de suas inseparáveis justaposições sobre o espaço pictorial, dirigidas pela prevalência de imaginação sobre a realidade. Como observou Maurice Raynal, ao abordar o “nabisme” e sua influencia na arte de hoje em dia, “não se tratava então de ficar fiel à observação da realidade, mas de inventar, e, segundo Albert Aurier que condenava o impressionismo, de exigir da arte a materialização do que de mais divino existe no mundo: a Ideia. E aí é que se presente o primado do espírito invocado por Matisse em seus conceitos e em suas obras, ainda mais acentuado pelo cubismo, esse primado espiritual que dominou toda a pintura da primeira metade do século XX. Com efeito, o simbolismo, através dos “nabis”, ainda teve o condão de impor a espiritualização, sobre a realidade material, essa consciência psicológica das linhas de força dos aspectos da humanidade e da natureza, o prestígio da representação pictural dos estímulos exógenos depois de captados e filtrados pela introspecção e no que foram mestres Pierre Bonnard e Edouard Vuillard.

E justamente outro mérito de Assis Chateaubriand e do Professor Pietro Maria Bardi foi o de enriquecer o acervo do antigo Museu de Arte de São Paulo, com obras-primas de Edouard Vuillard e de Pierre Bonnard que deram ao “nabisme” a sua forma mais autêntica e válida ao explorar os temas fundados na natureza e nos aspectos da vida cotidiana e da intimidade familiar.

Edouard Vuillard, a exemplo do que ocorreu com Pierre Bonnard, abandonou as teorias de Paul Sérusier, de Albert Aurier e de Paul Gauguin, em nome da liberdade do poder de criação. Com um domínio absoluto sobre o desenho e a eleição das cores e de todas as gamas tonais, Edouard Vuillard revelou um perfeito equilíbrio, uma suave harmonia em suas obras, nas quais um japonismo como que espiritualizava as suas composições. A intimidade discreta das casas residenciais, os objetos familiares, as figuras humanas em seus interiores decorados sem pretensão constituíram a sua poética pictural. Sob a elegância dos arabescos e das zonas de tons neutros muito bem equilibrados, a sua pintura a “main levée” se revestia de diafaneidade e de encantamento. E essa ânsia de espiritualização das coisas e dos seres foi que conduziu, naturalmente, Edouard Vuillard a um processo de simplificação que reduzia os objetos e as imagens aos elementos essenciais das linhas e das cores que se perdiam na fuga dos contornos, criando, por vezes, deformações que, todavia, não prejudicavam a construção. Edouard Vuillard destacou-se pelo tratamento do desenho, da composição e da matéria pictural, de que são exemplos os quadros “Retrato da Princesa Bibesco”; “Yvonne Printemps e Sacha Guitry” e, principalmente, “O vestido estampado”, existentes no Museu de Arte Assis Chateaubriand. E é na presença dessas obras que podemos compreender facilmente a afirmação de que “a obra de Edouard Vuillard faz pensar em u’ a musica de câmara penetrante e irresistível na sobriedade comovedora de sua profundidade”, feita por Maurice Raynal.

Por sua vez, Pierre Bonnard soube colher do “nabisme” os elementos fundamentais da superfície plana, da simplificação dos molados, da composição em duas dimensões, estudando-os em função da técnica das estampas japonesas, recorrendo ao desenho para que

as formas obtivessem o máximo de concentração. Foi um prestidigitador das cores que escapavam, raras e quentes, de sua “main levée”, numa verdadeira magia de gamas tonais de rara pureza; tinha a riqueza da condensação da expressão das sensações, comum à pintura de cavalete, e a visão ampla que exige as grandes superfícies próprias da decoração. A rigor, foi um impressionista a serviço do simbolismo, visto como se, por um lado dirigiu toda a sua estética no sentido da prevalência da liberdade da imaginação sobre a realidade da natureza e da humanidade, por outro lado a sua pintura foi influenciada pelo japonismo, e pelo desenvolvimento das últimas conquistas do impressionismo, indo até mais longe do que os impressionistas na expressão pictural da sensação. Ademais, Pierre Bonnard possuía, como notou Jean Cassou, “um olho de poeta feito particularmente para comover-se ao tomar contacto com a natureza”. As formas das nuvens, os arabescos das folhagens, as reverberações da luz, a intimidade dos interiores, os corpos de mulher exerciam sobre a sua sensibilidade uma inquietante fascinação, constituindo pretextos para a explosão de sua poética pictural, motivo por que “a sua obra foi, até o último dia, o mais comovente cântico de amor a natureza, à mulher, às flores, à luz e à vida”, como bem o disse René Hyghe.

E no Museu de Artes Assis Chateaubriand, através do quadro “Nu” de Pierre Bonnard, temos um reflexo na arte maravilhosa desse pintor que foi “o poeta da percepção visual”, como bem o denominou Pierre Corthion.

Antes de revelarmos a representação do “fauvisme” e do expressionismo que marcaram o triunfo da sensação, através da emancipação da cor e do paroxismo da deformação, preferimos apresentar as obras da pintura primitiva ou ingênua existentes no acervo do Museu de Arte Assis Chateaubriand.

Como não ignoramos, o primitivismo é um fenômeno internacional que ocorre, até mesmo com frequência, nos países que já possuem uma tradição artística original. É a criação puramente instintiva que “irrompe da ponta dos dedos”, como dizia Henri Rousseau, e, portanto, sem os estímulos de qualquer didática, tendo por fonte única a vocação pessoal. Uma espécie de “catharsis” que se faz através de representações pictoriais. O primitivismo vem, dessarte, comprovar que a pintura pode constituir um meio de expressão individual para todo aquele que, em virtude de uma vocação congênita, possa fazê-la espontaneamente, sem passar pelos cursos de iniciação, aprendizagem e de técnicas destinadas à aquisição de uma formação artística e cultural. Para os “naifs”, a pintura é uma linguagem para a reprodução de suas emoções e de suas visões imaginárias e jamais para a representação de sensações picturais. Não se trata, pois, de “um fenômeno social”, como pretende Anatole Jakowsky, por isso que os pintores ingênuos e primitivos sempre sugeriram em todas as épocas, sem conotações com os processos de desenvolvimento político, econômico e social das civilizações. E quando sentimos, hoje em dia, como observou Jean Cassou, que “o esforço da pintura, depois das revoluções do século XIX, tem sido dirigido no sentido da conquista de sua autonomia, procurando emancipar-se da obrigação dogmática de produzir uma imitação

mais ou menos exata, mais ou menos convencional da realidade exterior”, melhor compreendermos o primitivismo que, sob certos aspectos, influenciou nas revoluções estéticas do século XX.

O exemplo mais eloqüente do primitivismo que não leva a arte à degradação, é o caso de Henri Rousseau que veio demonstrar que, posto excepcionalmente, a mais bela pintura pode ser executada por quem ignore as técnicas do desenho, do emprego das cores, da colocação das zonas cromáticas e, finalmente, do sentido estrutural da composição. Com efeito, apesar de sua indigência em matéria de princípios elementares da arte pictural, o Douanier Rousseau usou inconscientemente de recursos técnicos dos quais se utilizaram anteriormente Giotto e Poussin para sugerir a essência de elementos da natureza, tendo até mesmo atingido o simbolismo no quadro “Le Rêve de Yawdigha” que representa uma mulher nua deitada em um canapé colocado no meio de uma floresta virgem, principalmente quando dele temos a interpretação de sua composição: “É claro compreender que o canapé está na alcova; o resto é o sonho de Yawdigha”. Depois de Henri Rousseau haver sido revelado por Alfred Jarry e Guillaume Apollinaire, os críticos de arte descobriram outros artistas populares como Seraphine Louis, Camille Bombois, Louis Vivin, André Bauchant e outros mais.

A arte ingênua da França está representada no Museu de Arte Assis Chateaubriand através do quadro “Nus” de Suzanne Valadon, e da tela “Sacré Coeur de Montmartre e Château de Brouillards”, de seu filho Maurice Utrillo.

Suzanne Valadon, de origem humilde, vivendo em Montmartre, foi sucessivamente, costureira, acrobata de circo e modelo de Puvis de Chavannes, Toulouse-Lautrec, Renoir e Degas. Após o nascimento de seu filho Maurice, de pai ignorado, mais tarde por Miguel Utrillo y Moulines reconhecido oficialmente, Suzanne Valadon passou a desenhar sem a menor formação de base técnica e cultural. Toulouse-Lautrec descobriu os seus primeiros desenhos que foram comprados por Degas que a encorajou, orientando-a no sentido da gravura. Mas toda sua congênita vocação era a pintura na qual “foi a perfeita encarnação de autodidata”, por isso que “ninguém lhe deu lições que, aliás, por ela jamais foram solicitadas; sua aprendizagem se fez por meio de experiências estritamente pessoais e de exames atentos das investigações de seus contemporâneos”, dí-lo o seu mais recente biógrafo Yves Bonnat. E é por essa razão que não se vê na pintura de Suzanne Valadon qualquer imitação. Em seus primeiros óleos sobre tela há, paradoxalmente, conotações evocatórias de Puvis de Chavannes, Toulouse-Lautrec, Renoir, e até mesmo de Paul Gouguin. Mas, quando adotou as cores puras e intensas, colocando-se instintivamente entre os “fauves”, Suzanne Valadon atingiu a emancipação, adquirindo definitivamente o seu estilo ingênuo, o que levou Jean Cassou a afirmar que “se há um pintor que mereça o título de ingênuo, é justamente Suzanne Valadon com a qual atingimos a noção do naif que é essencial à pintura francesa, senão mesmo à civilização. Com efeito, na arte de Suzanne Valadon tudo é de uma rara ingenuidade, desde a esquematização do traço e da cor até o hieratismo e a deformação das

figuras humanas, haja vista para a sua obra “Nus” existente no Museu de Arte Assis Chateaubriand.

Em Maurice Utrillo, “o pintor de instinto”, como o denominou Germain Bazin, vamos encontrar um academismo folclórico que escapa ao conhecimento de quaisquer fórmulas convencionais. A sua temática tem por fontes os “bistrot”, as casas sórdidas, os velhos depósitos de vinho dos arrabaldes desencantados de Paris, os aspectos das ruas de Montmartre, e, quando não, os castelos e as catedrais que ele somente conhecia através de cartões postais.

Perseguido desde a infância pelo vício da embriaguez, a sua vida foi toda dedicada ao vinho, ao absinto, ao fumo e à pintura. Mas co contrário do que afirmaram muitos críticos de arte, Maurice Utrillo foi um grande pintor naif, muito embora sua arte resultasse de explosões do automatismo do inconsciente, haja vista para a segurança e a rapidez com que pintava ao ar livre, apesar de seu permanente estado etílico, razão por que até hoje constitui um mistério o equilíbrio plástico e pictural que caracterizou todas as suas composições nas quais, além dos temas arquitetônicos, havia uma extraordinária concepção arquitetural. Foi um mago da cor branca que, por sua natureza, se reveste de dificuldade para ser erigida em valor pictural. Mas, em Maurice Utrillo, como bem o diz Pierre Corthion, “o branco toma todos os tons, bebe3 todas as luzes, recebe as águas, os choques, os arranhões, passando do frio ao calor, do seco ao úmido, do claro ao sombrio do fosco ao brilhante, do supremo ao banal. E toda essa gama superior e material, o pintor a cerca e a sustenta com castanhos encarnuçados, separa-a com verdes ácidos e vermelhos violentos, dando às suas difusões uma profundidade singular. E, daí, sentirmos em sua pintura um pouco de Vermeer e de Corot, muiito embora Maurice Utrillo ifnorasse as suas obras.

E foi por todas essas razões que a esse pintor naif, dominado por uma sensualidade intensa, direta e animal, foi conferida uma posição única na historia da pintura contemporânea, asserção que se confirma diante do quadro “Sacre Coeur de Montmartre er Château de Brouillards existente no Museu de Arte Assis Chateaubriand.

A pintura ingênua e primitiva do Brasil também está representada no antigo Museu de Arte de São Paulo, onde podemos ver o poeta Menotti del Picchia que, através de sua tela “Composição”, revela o tempo em que se dedicou à pintura metafísica de que é mestre Giorgio de Chirico. Outrossim, está presente José Antonio da Silva, um dos nossos maiores pintores primitivos, equiparado por Anatole Jakowsky à artista ingênua Grandma Moses, dos Estados Unidos. Antigo trabalhador rural, as suas telas “Colheita de algodão”, “Homens serrando toras”, “Flagelação de um negro”, “Fazenda de gado e São Jorge e o Dragão”, refletem a vida dos campos e o misticismo de sua gente. Rafael Borges de Oliveira, através de suas obras “Vista de Salvador” e “Oxosse em sua caçada”, reproduz a policromia festiva de sua terra e o culto fetichista afro-brasileiro arraigado na Bahia. Cassio M’Boy com a

composição “A Fuga para o Egito” coloca a sua arte primitiva a serviço de uma heráldica, ilustrando o folclore do interior. E, finalmente, Zacharias Autuori revela em duas paisagens o seu primitivismo pictorial.

E assim se vai desenrolando o panorama da história comparada das artes, através do tempo e do espaço, no Museu de Arte Assis Chateaubriand.

Lista das imagens:

1. “Nus” - Suzanne Valadon (1865- 1938);
2. “Nu” - Pierre Bonnard (1867 - 1947);
3. “Sacré Coeur de Montmartre et Chateau des Brouillards” - Maurice Utrillo (1882 - 1955);
4. “O vestido estampado” - Edouard Vuillard (1868 - 1940)

Assis Chateaubriand, o criador de museus de arte no Brasil XI - Correio Braziliense, edição 02618 de 29/6/1968

1º parágrafo - ilegível

2º parágrafo - ilegível

Todavia, a verdade é que a côr já vinha procurando a sua “personificação” no romantismo de Eugène Delacroix, no realismo de Édouard Manet, no impressionismo de Claude Monet, no divisionismo de Georges Seurat, e, até mesmo, na reformulação da pintura impressionista, preconizada por Paul Cézanne para quem a forma atinge a sua plenitude quando se reveste de maior riqueza a côr. E esse processo de emancipação (...) acentou ainda mais (...) Vincent van Gogh ao afirmar que “a pintura, no seu estado atual, promete tornar-se mais música e menos escultura”, em resumo, propõe-se a ser cor da mesma forma por que Paul Gaughin já evocara “o papel musical que a cor iria futuramente, desempenhar na pintura moderna”. Por sua vez, o “nabisme” também dirigiu sua técnica no sentido daquela “personificação” da cor, principalmente através da pintura de Maurice Denis, de Edouard Vuillard e de Pierre Bonnard que, na França, foi o pintor mais pintor da primeira metade do século XX.

Mas o “fauvisme”, por não ter constituído, propriamente, uma escola ou sistema, se ressentiu de homogeneidade, como observou Joseph Emile Muller, eis que se subdividiu em grupos de artistas de várias tendências e se impôs independentemente de doutrinas, de teorias

e de manifestos. Como bem o disse o seu crítico e historiador Jean Leymarie “o fauvisme – manifestação súbita da cor e da posse subjetiva da superfície – cuja coesão se tornou menor em razão de seu caráter passional, do número de seus participantes e da desigualdade de suas personalidades, não oferece um aspecto instantâneo e subsumido a uma esquematização. Ele se desenvolve menos por um processo de pesquisa orgânica do que por uma sucessiva ampliação, pois resulta de uma série de explosões, de início descontínuas e intermitentes, que, finalmente, se cingem e se fundem em um suntuoso flamejamento. Três grupos principais, nos quais Van Dongen, de origem holandesa, se integra isoladamente, contribuem, na França, para a sua formação: os alunos do Atelier de Gustave Moreau e da Academia Carrière (Matisse, Marquet, Camoin, Manguin, Puy), de audácias animadas de premeditação: a dupla impetuosa de Chatou (Vlaminck e Derain), de imediato desprendimento, e o último a converter-se, de filiação impressionista, o trio do Havre (Friesz, Dufy, Braque). Temperamentos jovens, arrebatados e diferentes, essencialmente individualistas é óbvio que as interpenetrações se multiplicam progressivamente nos locais comuns de aprendizagem, de trabalho e de luta, e se unificam, afinal, graças ao prestígio e à atividade dominante de Matisse, o mais velho de todos, reconhecidamente, o iniciador e o animador do movimento”.

Com efeito, o “fauvisme” jamais poderia ter sido erigido em uma escola ou em sistema, por isso que entre os “fauves” sempre se verificou uma diversidade de temperamento e de gosto, cada um deles carregando organicamente os resíduos das correntes estéticas a que haviam pertencido anteriormente, além da ambição individual de criar novas formas de expressão de sugestões através da conjugação de diferentes zonas de cor. Ademais, o movimento “fauve”, a rigor, foi uma reação contra o impressionismo muito embora adotasse os mesmos temas: contra o simbolismo, julgado um processo literário de pintura, posto conservasse a maneira sintética de cercar as formas, a voluntariedade das deformações subjetivas e a técnica da separação das camadas de tinta da mesma cor, lançadas no espaço pictorial, e atendido, ao mesmo tempo, a deformação objetiva de Paul Gauguin. E foi por essa razão que Pierre Corthion disse, e bem, que “influenciado pelo Extremo-Oriente, o fauvisme reconduz à superfície e ao volume colorido as manchas separadas do pós-impressionismo; exalta a personalidade, mantendo-a em um constante entusiasmo pela cor, em um estado comparável à violenta efusão de Van Gogh. E, então, assistimos a uma explosão de cores vivas, de toques de tintas ainda um pouco à maneira dos neo-impressionistas, posto que, de propósito, menos sistematicamente divididas, mais monumentais, e com os planos vermelhos, amarelos e azuis, bem colocados, vibrando de vigor e de intensidade meridional. O fauvisme é um momento selvagem e ardente da pintura. Deixando de ser bastante formal, a técnica dá pábulo à espontaneidade dos movimentos. Com pinceladas compactas de tinta, um pouco à imagem de Epinal, as formas essenciais são cercadas, o que empresta um ar de similitude aos quadros de todos os adeptos do movimento. Tudo é visto plenamente como um décor no sentido oriental do termo”.

Entretanto, não podemos negar que no movimento “fauve” houve dois denominadores comuns: a rejeição dos artifícios tradicionais e a poética pictural. Efetivamente, a pintura passou a impor-se por si mesma, pois à cor foi dada uma missão capital como seja a de fornecer uma serie complementar de valores, caracterizando-se pela liberdade de expressão, não mais das visões do real, mas das sugestões oferecidas pelo contacto da sensibilidade humana com a realidade natural, operando-se a transformação plástica e pictural da paisagem, da figura humana, dos objetos e de suas cores e tons em equivalentes sugeridos pela imaginação. A estética “fauve” se distinguiu, outrossim, pelo abandono da representação clássica da perspectiva e de seus sucedâneos, o modelado, o claro-escuro, o volume, o “trompe l’oeil”, pela oposição às nuances da paleta impressionista, pela rejeição da evocação realista da natureza. As formas plásticas passaram a ser sugeridas e absorvidas pela cor que sofria processos de transposição, a fim de que os elementos picturais pudessem explodir na tela, saindo dos tubos de tinta como “cartuchos de dinamite”, para usar da expressão de André Derain. E, em consequência, o espaço passou a ser criado pela aproximação e a oposição das diferentes zonas sem quebra do princípio da bi-dimensionalidade. As linhas dos contornos se diluíram para que os ritmos cromáticos dessem às formas uma maior orquestração, enquanto que a luz e a cor não se vincularam mais à realidade temporal. Por outro lado, a unidade do movimento “fauve” ainda se reflete no modo de apresentação da figura humana, dos objetos e dos aspectos da natureza, que deixaram de ser observados naturalisticamente: foi criada uma realidade sartreana da imaginação que passou a ter uma interpretação plástica e pictural através da linha e da cor.

E, justamente, essa espécie de ecletismo foi a causa determinante da influencia do movimento “fauve” na eclosão das revoluções estéticas representadas pelo expressionismo, pelo cubismo e pelo abstracionismo.

Assis Chateaubriand, que tinha uma rara sensibilidade estética, deu todo apoio ao Professor Pietro Maria Bardi que conseguiu selecionar para o antigo Museu de Arte de São Paulo uma excelente representação do “fauvisme”, razão por que se encontra, atualmente, em seu acervo obras-primas de Henri Matisse, Albert Marquet, Achille-Emile-Othon Friesz, Maurice de Vlaminck.

A maior figura do movimento “fauve” é, inquestionavelmente a de Henri Matisse que, partindo do princípio de que “a composição é a arte de coordenar de um modo decorativo os diversos elementos de que dispõe o pintor para expressar sentimentos”, conseguiu transportar para as suas telas as sugestões da realidade exterior por meio de um complexo de signos feitos à sua imagem, visto como dava aos pretextos de suas criações os ritmos que eles causavam a sua sensibilidade.

Henri Matisse revelou desde a adolescência a sua vocação para a pintura, razão por que, depois de fazer um curso de artes em Cateau-Cambrésis, no norte da França, sua cidade

natal, teve permissão paterna para radicar-se em Paris, onde, após passar pela Academia Julian, ingressou no Atelier de Gustave Moreau, travando amizade com Albert Marquet, Georges Rouault, Henri Manguin e Charles Camoin. Frequentou o Museu do Louvre para examinar e estudar as grandes obras dos gênios da pintura e da escultura, copiando Poussin, Veronese, Ruysdael, Chardin e Fragonard, ao mesmo tempo em que aprofundava seus conhecimentos sobre o impressionismo de Claude Monet, o divisionismo de Georges Seurat, o pontilhismo de Paul Signac e o impressionismo arquitetural de Paul Cézanne. Com a morte de Gustave Moreau, o mestre mais liberal, Henri Matisse ingressou na Academia Carrière onde encontrou André Derain e Maurice de Vlaminck. Por sua vez, as exposições retrospectivas de Van Gogh e Gauguin lhe abriram maiores perspectivas para explorar a cor, conduzindo-o a sérias investigações e reflexões.

No entanto as suas primeiras obras ainda revelavam a influência do neo-impressionismo, haja vista para a tela “Luxe, Calme, Volupté”, que é uma autêntica profissão de fé divisionista ao abordar um velho tema pastoral. Essa obra, não obstante as indicações iconográficas, não é arcadiana no sentido de Nicolas Poussin ou de Puvis de Chavennes, mas, realista, sob o prisma da concepção contemporânea de Édouard Manet. O rigor clássico da cena é dominada pela emancipação das cores que não reproduzem as dos elementos naturais que serviram de pretexto para a sua concepção. Os traços apenas sugerem as formas e as cores assumem a riqueza do espectro solar; um ritmo harmonioso de curvas, oblíquas e verticais é compensado pelo percurso das diagonais. Todavia, Henri Matisse já caminhava abertamente para o “fauvisme”, visto como essa composição apresentava uma síntese de suas experiências do divisionismo no que tange às linhas e aos contrastes das gamas tonais, ao mesmo tempo em que revelava a exaltação das cores que, além de não reproduzirem as da natureza, tinham por função capital construir as imagens e definir as formas. Foi, diante dessa tela, que Raoul Dufy confessou ter sido conquistado “pelo milagre da imaginação introduzida na linha e na cor”.

Mas a personalidade de Henri Matisse se afirmou ao consagrar-se ao “fauvisme” que, para ele, como bem o diz Jean Laymarie, “não foi mais do que uma eterna experimentação livre e variada do desenho e da cor dirigidos no sentido do máximo de concisão e de expressão”. Nessa época, a sua pintura se caracterizou pela simplificação da forma e pela emancipação da cor, que passou a ter o seu valor próprio em todas as suas aplicações, o que revela o método cartesiano desse pintor genial. Senhor de uma técnica magistral, construía formas maciças e arquitetônicas encerradas por fortes contornos, ao mesmo tempo em que, através de traços elípticos, formava verdadeiros hieróglifos e flexíveis arabescos, e com o que realizava um trabalho de purificação. Em certas obras contemporâneas do cubismo, revelou maior tendência para a esquematização, pois, então, se aprofundou na redução das formas, a figura geométrica; no entanto, as cores sempre foram conservadas em alto grau de intensidade para que pudessem ser erigidas em signos plásticos e picturais. Como bem o disse Jean

Cassou, “Matisse, à força de equivalentes, de metáforas, de hipérboles, de elipses e de síncopes, construiu uma linguagem, ou melhor, uma retórica ao reduzir o mundo dos objetos a um estrito conjunto de signos plásticos”. Realmente, para Henri Matisse, as linhas e as cores sempre tiveram a função simbólica de exprimir intensamente as sensações, cujas formas eram feitas à sua imagem, o que importava em revestir as suas obras de um certo intelectualismo. Todavia, teve o mérito de jamais recorrer a teorias científicas para usar de complementares e realizar deformações objetivas destinadas a revelar o subjetivismo de suas impressões. E assim, Henri Matisse, conseguiu, por meio da emancipação cromática e da simplificação formal, liberar suas sensações poéticas, dando-lhes uma personalíssima expressão plástica e pictural. Daí, haver Pierre Corthion afirmado com toda razão: “A morte de Matisse deixou em seus rastros uma impressão de empobrecimento. Ele foi uma das glórias do mundo e para a França, a França da pintura, um dos mais justificados orgulhos. Com êle, a cor teve ressonâncias imprevistas, o desenho foi enriquecido de ritmos até então ignorados, a forma passou a falar uma nova linguagem”.

Mas, Henri Matisse está vivo no Museu de Arte Assis Chateaubriand, através de suas obras “Paisagem da Bretanha”, e “O Torso de Gesso”, cujas composições revelando dois ângulos de sua estética, ilustram essa síntese crítica de sua obra que tanta influência exerceu na evolução da pintura contemporânea.

Albert Marquet, grande amigo e companheiro de Henri Matisse, também integra a representação do “fauvisme” no Museu de Arte Assis Chateaubriand.

Aluno de Gustave Moreau que o aconselhava a desenhar em plena via pública e a frequentar o Museu do Louvre, onde copiava Corot, Lorrain e Poussin, esse magnífico pintor adquiriu uma visão de extraordinária acuidade e um raro sentido de objetividade. Diante de um motivo, depois de considerá-lo longamente, partia para o “croquis” e a “pochade” e, somente depois de haver dominado todos os esquemas típicos e formais da concepção, realizava definitivamente a composição. Representou no “fauvisme” o que esse movimento teve de menos audácia, menos violência, menos arrebatamento, por isso que soube conjugar, alternadamente, a sua ousadia meridional às limitações impostas pela razão e com o que emprestou uma justa medida às suas obras, nas quais se nota mais “uma certa predileção pela unidade harmoniosa dos tons do que pelas suas combinações sinfônicas”, tal como observou Maurice Raynal. Com uma absoluta mestria do desenho, mantinha uma perfeita conjugação entre o olho e a mão, razão por que, em Albert Marquet, “essa função orgânica de desenhista, o pintor exercia igualmente; olho e mão, para estabelecer as linhas da paisagem, os valores de seus diferentes planos, a tinta de suas águas e de seus céus, os efeitos de sua iluminação, têm um ritmo igual”, segundo exata observação de Jean Cassou. A tela “Marinha”, existente no Museu de Arte Assis Chateaubriand, é um reflexo muito nítido desses grandes valores plásticos e picturais de Albert Marquet.

Maurice de Vlaminck, que foi violinista e escritor, além de pintor, revelou desde cedo a sua revolta contra quaisquer limitações à liberdade de expressão plástica e pictural. Companheiro de André Derain, com quem pintava ao ar livre, em Chaiou, adere, desde logo, às idéias de Matisse, mas dominado pelo instinto, se entrega ao “fauvisme” até as últimas consequências. Ao contrário da pintura de André Derain, que apresenta uma orquestração equilibrada de côres e de massas, a de Vlaminck é mais produto puro de instinto, de seu temperamento violento, de sua forma de ser, tanto assim que fazia explodir as côres com exacerbado vigor; era o triunfo irracional da côr elevada ao seu mais alto grau de intensidade, a sacrificar a estrutura de suas composições “fauves” que, por vêzes, se ressentem de equilíbrio arquitetural. Como bem o disse Jean Leymarie, “vinculada unicamente ao seu temperamento, a sua fôrça inicial, que o conduziu subitamente ao vértice, acabou por levá-lo bem depressa à falta de vitalidade e às lindes de uma visão que quase não se transformava, limitando-se a registrar sumariamente sensações violentas com uma angústia elementar e uma alegria brutal”. Mas, ao sentir que não poderia aumentar a sua fôrça de expressão, e ao convencer-se de que a pintura é feita de incessantes criações, Vlaminck resolveu mudar de estilo, inspirando-se em Paul Cézanne, passando a construir com valôres estruturais as suas composições. São dêsse período as telas “Marinha”, “Paisagem Hiberna” e “Paisagem”, existentes no Museu de Arte Assis Chateaubriand. E é, justamente, em face dessas obras, estranhas à época “fauve”, que não podemos negar a originalidade autêntica de sua arte, tanto assim que “mesmo na via cezaniana, um Vlaminck permaneceu original”, como afirmou o seu historiador Maurice Genevoix.

Finalmente, o arrebatamento lírico do movimento “fauve” teve um outro aspecto na pintura de Achille-Emile-Othon Friesz que, através de sua obra “Paisagem de pôrto”, está presente no Museu de Arte Assis Chateaubriand.

Othon Friesz, nascido no Havre, foi orientado por Charles Lhullier em sua cidade natal. Posteriormente, radicando-se em Paris, foi aluno de Bonnat, tendo pintado com Georges Braque e Raoult Dufy. Mas, frequentava o Museu do Louvre, copiando Delacroix, Veronese e Rubens, o que, por certo, influiu nas suas tendências românticas e barrocas. Mais tarde, aderindo às idéias de Henri Matisse, Othon Friesz abandonou o impressionismo para consagrar a sua arte às deformações objetivas e às violências cromáticas do “fauvismo”. E em suas paisagens, realizou o que êle considerava o ideal do movimento: dar o equivalente da luz solar graças a uma técnica feita de orquestrações coloridas e de transposições passionais resultantes da emoção causada em contacto com a natureza. Mas, não obstante ter adotado a exasperação da côr e o “staccato” da linha, Othon Friesz jamais abandonou os resíduos barrocos, construindo com sólidas estruturas as suas composições, o que levou Maurice Raynal a afirmar que “o seu universo era uma Arcádia”, não obstante sua filiação à estética do “fauvismo”, na qual a sua virtuosidade técnica lhe permitiu a execução de grandes obras.

Eis, em resumo, a esplêndida representação do movimento “fauve” no antigo Museu de Arte de São Paulo, criado pelo gênio de Assis Chateaubriand, cuja personalidade foi animada pela ânsia de prestígio artístico e cultural do Brasil no concerto universal.

Lista das imagens:

1. “Marinha” - Albert Marquet (1875- 1947);
2. “O Torso de Gesso” - Henri Matisse (1869 - 1954);
3. “Paisagem Hiberna” - Maurice de Vlaminck (1876 - 1959).

Assis Chateaubriand, o criador de museus de arte no Brasil XII - Correio Braziliense, edição 02624 de 6/7/1968

O triunfo da sensação no plano plástico e pictural atinge o paroxismo com o expressionismo que é, em verdade, uma corrente estética dirigida no sentido do subjetivismo e na qual se mesclam, igualmente, “um espírito de reforma e de revolução, uma ânsia de eternidade e o sentido da presença de Deus”, como bem observou Kasimir Edschmidt ao sentir que a arte expressionista, tanto na literatura como na pintura, procurava transmitir, por meio de palavras e de imagens, uma idéia cósmica de concepção universal.

Em síntese, podemos destacar várias causas imediatas do fenômeno da eclosão do expressionismo pictural: a publicação das cartas e as exposições retrospectivas de Van Gogh, em cujas obras esse pintor genial simplificava as cores para criar um novo espaço simbólico e deformava as figuras humanas e as paisagens, no transporte para as telas, para que refletissem, simbolicamente, os seus estados psíquicos, a sua eterna tragédia interior, e com o que criou uma estética mística e sobrenatural, tanto assim que Max Pechstein, certa vez, exclamou: “Van Gogh foi um pai para todos nós”; a arte versátil do belga James Ensor, na qual eram amalgamadas a deformação fantástica e satírica, a realidade poética e a lírica de um estranho mundo interior, e que, segundo o seu crítico e historiador Paul Haesaers, “afastou os resíduos do romantismo, transfigurou, dissecou e desossou, à sua maneira, o impressionismo, abrindo caminho para uma arte de estilo mais alto, de gratuidade e de aguda expressão, ou seja, para o fovismo, o expressionismo, o dadaísmo e o surrealismo”; e, finalmente, a estética do norueguês Edward Munch, “o grande visionário que até mesmo nas maiores realidades introduzia um ar de pânico e de angústia” ao conceber as suas criações, como bem o disse Jean Cassou; esse pintor levou o seu simbolismo a um alto grau de exasperação através de uma pintura na qual as cores, envolvendo as formas, não apagavam, todavia, a sugestão de seu estilo linear; mais do que a sua técnica, a temática de Edward Munch simbolizou os conflitos de sua época marcada por agitações psicológicas e sociais, razão por que a sua concepção da arte considerada como concretização das aspirações da humanidade, foi absorvida pelo expressionismo.

Apesar de ter sido um fenômeno europeu-septentrional, a verdade é que coube à Alemanha o primado da grande revolução estética, deflagrada em Dresden, no fim do primeiro quinquênio do Século XX, através do movimento denominado “Die Brücke” (A Ponte), organizado por Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt Rottluf e Fritz Bleyl, os quais um ano após, receberam a adesão de Emil Nolde, Max Pechstein e Otto Muller. Com efeito, não podemos negar que “Die Brücke” preparou, através de movimentos convergentes e sucessivos, a grande revolução plástica e pictural que foi o “expressionismus”, dando-lhe uma expansão internacional, haja vista para “Der Blaue Reiter” (O Cavaleiro Azul), a “Neue Sachlichkeit” (Nova Objetividade), o realismo expressionista do México e, finalmente, o expressionismo do Brasil, trazido por Lasar Segall, que pertenceu ao grupo germânico, e por Anita Malfatti, os quais, entre nós, empunharam a bandeira da renovação da arte plástica e pictural.

O expressionismo marcou o renascimento do espírito romântico, a reação da sensibilidade e da imaginação contra o naturalismo, uma revolta contra o impressionismo, a necessidade interior de manifestar, esteticamente, a miséria e as iniquidades sociais, as angústias, os desesperos e as paixões da alma humana, fazendo-o com uma violência explosiva e brutal na previsão de uma catástrofe universal que, afinal, eclodiu com a I Guerra Mundial; e, também, a ânsia de revelar a incapacidade de aceitar a vida nas condições em que ela era dada à humanidade, enfim, um espírito de revolta que já se fazia notar no teatro desesperado de August Strindberg, nos dramas de Ibsen, nos romances de Heinrich Mann e de Knut Hamsun, na obra de Rainer Maria Rilke, anatematizando a degradação espiritual, e nos quais sentíamos a preocupação de estabelecer uma nova relação entre o homem e a comunidade, entre o homem e Deus. Na pintura, essa tendência, essa forma de ser que se insinuara bastante na arte de Van Gogh, de Edward Munch e de James Ensor, assumiu maiores proporções, através dos artistas germânicos, irmados em “Die Brücke”, principalmente depois que se transferiram para Berlim, onde tiveram o respaldo do jornal “Die Aktion” (A Ação) e da revista “Die Neuw Kunst” (A Arte Nova), na mesma época em que os pintores que haviam organizado “Der Blaue Reiter” (O Cavaleiro Azul) expunham as suas obras na Galeria “Der Sturm”, definindo o segundo grupo do expressionismo alemão.

Tematicamente, o expressionismo partiu do princípio de que os problemas individuais somente seriam válidos na medida em que refletissem os problemas universais, e, por essa razão, os pintores expressionistas se voltaram para os aspectos da pobreza, da loucura, da prostituição, enfim, das misérias que integram “a condição humana” de que nos fala André Malraux, e, quando não, procuravam transpor para as suas obras o misticismo, a espiritualidade, a introspecção.

Tecnicamente, o expressionismo se distingue pela deformação subjetiva, modificando a aparência dos seres e das coisas, transformando a linha e a côr, a forma e o conteúdo espacial para traduzir as reações íntimas do artista criador em contacto com os problemas

humanos, políticos, econômicos e sociais ou com os fenômenos místicos e espirituais. O problema do conteúdo é solucionado através de alterações formais e espaciais que, pôsto hajam sido exasperadas até seus últimos limites pelo expressionismo que se propôs à representação subjetiva das íntimas sensações escondidas nas profundezas da alma humana, ocorreu em pretéritas correntes estéticas “nas quais como base sólida do conteúdo é colocada a emoção”, como observou Charles Morey. Dessarte, no expressionismo, o pintor não é um reproduzidor de figuras, de objetos e de paisagens, mas um visionário, pois, o seu fim não é o ato de representação mas o ato de criação interior. Como bem o diz B. S. Myers, “o artista expressionista sempre subordina à sua violenta necessidade de extravasamento, à sufocação de seu grito (“gebalter Schrei”) as considerações de ordem estrutural. Portanto, no expressionismo, o artista não sofre o fenômeno hegeliano da síntese entre o “eu” e o “não-eu”, por isso que, excitado pelo objeto de sua concepção, com êle se confunde em uma unidade ontológica, através de um processo de “Einführung”; agrega o seu estado de alma a tôdas as suas criações, cujo objeto, para atendê-lo, sofre tôdas as deformações, o que, aliás, se justifica desde o momento em que não ignoramos que a arte expressionista vive de explosões. E por essa razão foi que Marcel Brion afirmou, com muita acuidade: “O quadro expressionista, no conjunto do movimento, é, plástica e picturalmente, uma explosão. A forma se desagrega por que não pode resistir ao ímpeto da paixão que vive no seu interior. Obedecendo à autonomia dessa paixão, ela não representa nem o que o artista vê, nem o que êle imagina, pois reproduz um irreal arrebatado que é a materialização de um impulso inconsciente. A paisagem e o retrato são os espelhos dos arcanos do consciente. É uma sucessão de gritos, que não tem capacidade para disciplinar nenhum esforço de colocação, nenhuma vontade arquitetural”. Realmente, no expressionismo, não há um código, disciplinando a ordem plástica e pictural, visto como constituindo a projeção de paixões, a criação e a execução da obra de arte expressionista, são ordenadas de acôrdo com uma lógica personalíssima de símbolos que, muitas vezes, dificultam a comunicação dialogal.

Todavia, devemos fazer uma distinção. Os artistas que constituíram “Die Brücke” (Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt Rottluf, Erich Heckel, Emil Noide, Max Pechstein e Otto Muller) e, posteriormente, a “Neue Sachlichkeit” (Otto Dix e George Grosz), assim como Oskar Kokoschka, que fez do expressionismo um movimento internacional, se dedicavam mais à temática fundada nos desequilíbrios políticos, econômicos e sociais, reagindo de forma rude e brutal, “demoníaca”, para usar expressão Ludwig Grote, enquanto que os artistas que integraram “Der Blaue Reiter” (Wassily Kandinsky, Franc Marc, Paul Klee, August Macke, Lyonel Feiniger e Alexei von Jawlensky), embora procurassem exprimir as mesmas emoções, se entregavam mais aos misticismo e à introspecção, reagindo de modo mais sutil, razão por que revestiam as suas composições de maior harmonia plástica e pictural.

Infelizmente, não obstante todos os esforços despendidos por Assis Chateaubriand e pelo Professor Pietro Maria Bardi, não foi possível trazer para o acervo do Museu de Arte Assis Chateaubriand obras representativas do expressionismo germânico, muito embora essa estética pictural tenha no grande Lasar Segall uma esplêndida representação. Todavia, a arte expressionista européia está refletida nas telas “O Vendedor de Gado”, de Marc Chagall, “A Grande Árvore” de Chaim Soutine e “Os Soldados”, de Mihail Fiodórovic Larionov.

Marc Chagall, que conta atualmente com 81 anos de idade nasceu em Vitebsk, na Rússia, onde sua infância foi iluminada pela atmosfera do “guetto”, pela poética folclórica e pelos ritos da religião judaica que influíram, decisivamente, na formação de sua sensibilidade artística e de seu poder de criação. Depois de aprender desenho em sua cidade natal, completou os estudos na Academia Imperial de São Petersburgo. Em 1910, graças ao mecenato do advogado Winaver, o jovem pintor russo chega à França, instalando-se na célebre “La Ruche”, em Paris, onde trava amizade com Blaise Cendrars, Guillaume Apollinaire, Roger de la Fresnaye e Amadeo Modigliani. Em contacto direto com as mais novas tendências da arte moderna, após estudar o fovismo, o expressionismo e o cubismo, resolve “lavar as mãos” para usar da expressão por demais repetida pelo próprio Chagall. E, então, ao mesmo tempo que traz para a Escola de Paris “a inquietude eslava sob a forma de uma espécie de supranaturalismo que confunde o mundo do sonho com o do real”, como observou Germain Bazin, faz florescer toda a sua poética pictural através do expressionismo, tanto assim que jamais deixou de ser um expressionista mesmo quando preparou o surrealismo ou quando se socorre, instintivamente, da técnica do fovismo e do cubismo para dar às suas composições uma expressão maior. Com efeito, Chagall, quando recorre às estruturas geométricas, por meio do emprêgo de elipses, de ângulos retos e agudos, êle o faz, não para submeter as formas a um processo de simplificação, mas para dar mais força expressiva à projeção de suas imagens; quando usa da interpenetração de planos, êle o faz para dar uma espécie de continuidade espiritual às transições em que, geralmente, se desdobram, como se estivessem em um caleidoscópio mágico, os temas feéricos de suas composições. Por outro lado a sua paleta repleta de todas as gamas tonais, permite a êsse pintor genial criar sonoridades cromáticas, emprestando aos seus quadros um sentido musical.

Certa vez, Chagall fez esta confissão: “Tenho para mim que a arte deve ser um estado de alma”. E é, justamente, em função dos seus estados de alma que Chagall realiza a sua pintura magistral. Os seus sonhos de infância, as lendas de fadas, as fábulas, os aspectos variados do folclore do “guetto”, da alma popular e da vida rural de sua terra natal, os símbolos místicos de sua religião, são os elementos com que Chagall joga no seu processo de criação artística, os quais, através de seus valores plásticos e picturais, sofrem uma lírica transfiguração. Todavia, como bem observou Maurice Raynal, “não obstante o processo válido de “feérie” chagalliana ser aquêle no qual as pessoas, os objetos e os animais vivem constantemente nos céus”, a verdade é que Chagall não escapa à condição humana, razão por

que “seja ilustrando a Bíblia, seja pintando crucificações ou belos retratos de rabinos, em cujas obras se manifestam com uma rara nobreza as qualidades exigidas pela ordem clássica, êle se refugia em uma compassiva circunspecção, por vêzes, castigada pela dor, que lhe dita profundos acentos que a côr reveste de severas gamas tonais”.

O Museu de Arte Assis Chateaubriand apresenta um dos ângulos da pintura de Marc Chagall, fazendo-o através da tela “O Vendedor de Gado”, um aspecto da vida rural e da alma popular da Rússia de sua infância, em cuja composição sentimos o reflexo da genialidade da obra dêsse pintor magistral, na qual “pela primeira vez, podemos ver encarnada a alma religiosa e legendária do povo judeu”, como bem o disse Pierre Corthion.

O expressionismo ainda tem na referida instituição uma grande representação com a tela “A Grande Árvore”, de Chaim Soutine, uma das mais altas figuras dessa corrente estética, muito embora a história e a crítica da arte não hajam dado, até o momento, as verdadeiras dimensões do gênio criador e da capacidade plástica e pictural dêsse grande pintor.

Nascido em 1894, na cidade de Smilovitch, na Lituânia, Chaim Soutine faleceu, quando contava apenas 49 anos de idade, em Paris. Depois de haver cursado a Escola de Belas Artes de Minsk, emigrou para a França e se instalou, também, em “La Ruche”, onde conheceu Marc Chagall e Amadeo Modigliani, os quais, reconhecendo o talento do artista lituano, lhe deram apoio incondicional.

Para Jean Cassou, “a pintura de Soutine é um terremoto mental. Suas paisagens de Céret e de Cagner são agitadas por um movimento atoador, do mesmo modo pelo qual os corpos e as faces de seus personagens, se dilatam e se encolhem completamente. As deformações, com as quais a arte moderna tem, de certo modo, habituado o público, possuem quase sempre uma origem sistemática, intelectual e racional. As de Soutine têm uma origem nervosa. Elas são possuídas por crises histéricas e epiléticas”. Mas a verdade é que Chaim Soutine foi um grande pintor, igualando-se ao magnífico expressionista Oskar Kokoschka, no tumulto das linhas e das côres, que caracteriza as suas composições. Tão grande que, para êle, tanto os aspectos líricos da natureza e a monumentalidade mística das catedrais, como os animais abatidos e em estado de decomposição, constituíam matéria pictural que êle trabalhava com uma febre espiritual e uma frenética imaginação.

A obra de Chaim Soutine, existente no Museu de Arte Assis Chateaubriand, é uma paisagem em estado de convulsão, abalada por apocalíptica tempestade irreal, que faz lembrar uma simbólica evocação dos cultos antigos da grande árvore mágica. Essa tela tem tanto mais valor quando não ignoramos que, nos últimos anos de sua vida, Chaim Soutine procurou destruir tôdas as suas torturadas composições inspiradas nas paisagens de Céret e de Vagnes, onde estivera por conta de Zborowski, o “marchand de tableaux”, de Amadeo Modigliani.

Por sua vez, a presença de Mihail Fiodórovic Larionov no Museu de Arte Assis Chateaubriand, tem uma significação singular por isso que a tela “Os Soldados” executada em

1910, foi uma das últimas obras representativas da época em que se consagrou ao expressionismo. Nascido em 1881, na cidade de Tiraspol, na Rússia, fez os cursos de pintura, escultura e arquitetura, em Moscou, tendo falecido há quatro anos, em Fontenay-aux-Roses, na França. Pertenceu ao grupo “Der Blaue Reiter” quando, então, executou a composição expressionista pertencente ao acervo daquela instituição. Posteriormente, Larionov lançou o manifesto do raionismo e, a partir desse momento, as suas obras foram caracterizadas pela ausência de formas concretas, cuja abstração era conseguida por meio do jogo dinâmico de raios luminosos, distribuídos de acordo com as linhas de força essenciais da composição.

O expressionismo azteca, ou seja, o realismo expressionista do México, também está presente no Museu de Arte Assis Chateaubriand, através dos quadros “Las Ilusiones” e “Camponeses”, de Diego Rivera, e das telas “Presságio” e “Angústia”, de David Alfaro Siqueiros, “estes dois mexicanos que, bem estudados, são mais românticos e expressionistas do que realistas”, como bem o disse Marcel Brion, tanto assim que as suas obras fazem lembrar as de Georges Gorky, da “Neue Sachlichkeit” que não deixou de ser uma nova forma do expressionismo tedesco, o “realismo mágico” dirigido no sentido ativista do protesto social.

Diego Rivera nasceu em 1886, na cidade de Guanajuato, no México, em cuja capital faleceu há onze anos passados. Depois de haver cursado a Escola de Belas Artes do México, esteve na França, na Itália, na Alemanha e na Rússia. Em contacto com a Escola de Paris, abandonou o academicismo tanto assim que retornando à terra natal, resolveu consagrar-se ao expressionismo, realizando composições que se destacam pela utilização de cores vivas e cruas e pela construção de formas monumentais e de relêvos esculturais, tendo por temáticas o sofrimento da alma popular e os problemas relacionados a reivindicações sociais.

Por sua vez, David Alfaro Siqueiros, nascido em 1898, na cidade de Chihuahua, no México, após ter participado de revoluções, embarcou para a Europa, e, em Paris, encontrou Diego Rivera, com quem traçou, animado pelo exemplo das tradições pré-colombianas, o seu projeto de arte heróica e monumental. A pintura de Siqueiros sofre a influência do expressionismo e do surrealismo, mas a sua temática é, também, de natureza popular e de inspiração social.

Diego Rivera tem uma linguagem plástica de mais sabor popular, conjugada ao arcaísmo da tradição dos Mayas e dos Aztecas, razão por que não há o sentido da perspectiva nem a justaposição de planos na construção de todas as suas composições. Já, ao contrário, David Siqueiros revela uma personalidade dotada de maior estilo, realizando uma poética violenta de protesto social, em cuja pintura expressionista, na qual se insinua o surreal, revela um domínio mais seguro dos esquemas típicos e formais que devem presidir à arquitetura de qualquer obra de arte.

Mas, de qualquer modo, a verdade é que Diego Rivera e David Siqueiros, em igualdade de condições, renovaram a arte contemporânea do México, através de uma mensagem moral e social, revestida de altos valores plásticos e picturais, apresentando um expressionismo de natureza monumental e de relêvo escultural.

Lista de imagens:

1. “Angústia” - David Siqueiros (1898);
2. “Las Ilusiones” - Diego Rivera (1886 - 1957);
3. “O Vendedor de Gado” - Marc Chagall (1887);
4. “A Grande Árvore” - Chaim Soutine (1894 - 1943)

Assis Chateaubriand, o criador de museus de arte no Brasil XIII - Correio Braziliense, edição 02630 de 13/7/1968

O Museu de Arte Assis Chateaubriand, tem, ainda, uma esplêndida representação do expressionismo com a presença de obras-primas de Lasar Segall, a personalidade artística de maior genialidade que, entre nós, no Século XX, incluiu, decisivamente, na renovação do panorama de nossas artes plásticas e picturais.

Em verdade, “Die Brücke” (A Ponte) não se restringiu à obra dos organizadores desse movimento, como foi a de Ernst Ludwig Hirschner, Erich Heckel, Karl Schmidt Rottluf, Fritz Bleyl, Max Pecstein, Emil Nolde e Otto Muller, por isso que se desdobrou em “Der Blaue Reiter” (O Cavaleiro Azul), com Wassily Kandinsky, Paul Klee, Franz Marc, August Macke, Lyonel Feiniger, Alexeivon Jankelevitch, Alfred Kubin e Heinrich Campendonk; na “Neue Sachlichkeit” (Nova Objetividade) com George Gorsz e Otto Dix; e, finalmente, nos monumentalistas como Oskar Schlemmer, Georg Schrimpf e Alexander Hanoldt. Também teve o mérito de fazer discípulos geniais, como demonstra B. S. Myers, o qual, após afirmar que “tôda uma geração foi afetada pelas torções e atonalidades da “Brucke”, destaca a posição de alto relêvo de Lasar Segall no expressionismo alemão.

Lasar Segall nasceu em Vilna, na Lituânia, no ano de 1891, radicando-se no Brasil a partir de 1923, adquirindo logo depois a nossa nacionalidade. Em 1925, contraiu matrimônio com uma de suas discípulas, a jovem brasileira Jenny Klabin, dotada de rara inteligência e cultura invulgar, que se tornou célebre por suas versões para o nosso idioma, em alexandrinos perfeitos, de obras de Racine e Molière, e pela tradução do “Faust”, de Goethe, feita diretamente do original, e de cuja união teve dois filhos: Maurício e Oscar Klabin Segall. Mas, infelizmente, no dia 2 de agosto de 197, em sua residência, no palacete da Rua Afonso

Celso nº362, na Vila Mariana, em São Paulo, Lasar Segall veio a falecer, deixando, em matéria de pintura, gravura e escultura, uma obra monumental, toda ela constituída de peças de museu.

Lasar Segall foi uma vida gloriosa, toda dedicada às artes plásticas e marcada por um alto espírito de liberdade do poder de criação, por isso que, já aos dezesseis anos de idade, ingressou na “Konigliche Kaiserliche Akademische Hochschule fur Bildende Kunst”, de Berlim. Muito cedo, porém, o jovem artista, revelando o seu espírito de vanguarda, não se deixou dominar pelo academicismo, tanto assim que se aliou a Max Liebermann e a Lovis Corinth. E, contrariando os regulamentos acadêmicos, expôs na “Freie Sezession” de 1909, quando lhe foi outorgado o “Prêmio Lieberman”. Desligado daquela escola imperial, Lasar Segall se transferiu para Dresden, em cuja academia de belas artes foi admitido como “Meister Schuler”, com direito a um atelier individual e à mais absoluta liberdade de expressão. Nesse época já estava integrado na linha do movimento “Die Brücke”, participando ativamente do expressionismo na Alemanha, e travou amizade, sucessivamente, com George Gorsch e Otto Dix que, mais tarde, iriam ser os mestres do “realismo mágico” ou “nova objetividade” (“Neue Sachlichkeit”). Mas, em 1913, após uma estada na Holanda, Lasar Segall resolveu visitar o Brasil, realizando exposições individuais que causaram grande êxito tanto em São Paulo como em Campinas. E a aquisição total de suas obras, foi a semente que ele soube plantar em nossos chãos, dando origem à floração do modernismo no Brasil.

De regresso à Alemanha, em virtude de sua qualidade de cidadão russo, pois ainda não havia adquirido a nacionalidade brasileira, foi feito prisioneiro civil com a eclosão da I Guerra Mundial. Após o armistício, no mês de novembro de 1918, a imposição do regime social-democrático naquele país, cuja implantação não tinha raízes históricas, causou um sentimento coletivo de necessidade de expansão espiritual, concretizado no célebre “Novembergruppe” (Grupo de Novembro), constituído por personalidades exponenciais da pintura, da escultura, da arquitetura, da literatura, da música e do teatro, que caracterizavam a vida artística e cultural de Berlim. E, na constituição inicial do “Novembergruppe” estava Lasar Segall ao lado de Walter Gropius, fundador da “Bauhaus”, Erich Mendelsohn, Paul Cassier, Karl Schmidt Rottluf, Emil Nolde, Max Pechstein, Cesar Klein, Lyonel Feiniger, Erich Heckel, Karl Georg Heise, Georg Holb, Otto Muller, Karl Ernst Osthaus, Paul Zucker, a Princesa Mechtilde Lichnowsky e outras expressões da cultura germânica do início do Século XX. Esse mesmo grupo passou a integrar o “Arbeitsrat fur Kunst” (Conselho dos Trabalhadores de Arte), fundado em 1919, que empostou várias questões fundamentais sobre a criação, a promoção e a compreensão artísticas, além do problema relativo ao apoio que deveria ser dado às artes pelo Estado.

Mas Lasar Segall, recônditamente, continuava pesquisando e trabalhando incessantemente na conquista de seu expressionismo. A carta que Lyonel Feiniger lhe enviou de Weimar, datada de 25 de maio de 1919, fôra para ele algo de profético: “Suas obras

produziram em mim profunda impressão espiritual. Graças à sua mocidade e ao desapêgo da tradição, o senhor consegue uma espontaneidade que eu alcanço somente após mil lutas (e de um modo todo diferente). O futuro pertence ao seu poder de criação”. E foi por tôdas essas razões que êsse pintor magistral, cuja personalidade não admitia fazer transações nem concessões em questões estéticas e, muito menos, submeter-se a quaisquer convenções, não atendeu aos apêlos de Karl Schmidt Rottluf e de Kathe Kollwitz no sentido de demovê-lo de sua atitude, recusando ser membro permanente da “Berliner Freie Sezession”. E, finalmente, a exposição de suas obras no “Fokwang Museum”, de Hagen, na Vestfália, realizada em 1920, com o discurso de inauguração do historiador e crítico de arte Dr. Will Grohman, deu a um jovem de 29 anos de idade, uma projeção internacional.

Todavia, algo o prendia a nossa terra tropical, razão por que, renunciando a tôdas as glórias que o esperavam na Europa, Lasar Segall emigrou para o Brasil em 1923, adquirindo um ano após a nossa nacionalidade e constituindo família em nosso País, tendo ido apenas uma vez a Berlim, Stuttgart, Dresden, Roma, Milão, Paris, Nova York e Washington, para o fim de realizar exposições individuais da fase brasileira de sua pintura expressionista de alto nível internacional.

A sua atividade artística não sofreu quaisquer desfalecimentos e, pelo contrário, as suas pesquisas sôbre a humanidade, a nossa gente, os nossos chãos, os nossos céus, os nossos trópicos, fizeram com que Lasar Segall, conjugando à sua idéia cósmica uma força telúrica, se tornasse um mestre e precursor do modernismo no Brasil.

Lasar Segall foi, sem sombra de dúvida, entre nós, o maior pintor do Século XX, tendo exercido uma influência marcante na arte de Emiliano Di Cavalcanti, de Cândido Portinari e de Anita Malfatti. Com efeito, nenhum artista teve o privilégio de possuir tanta riqueza de esquemas típicos e formais, que envolvem “as formas picturais” e “as formas plásticas”, segundo a distinção de Lionello Ventura, à disposição de sua potencialidade de criação. Como não ignoramos, os esquemas típicos são estabelecidos pela aplicação do claro-escuro, da maior ou menor intensidade das côres puras e das gamas tonais e pela divisão das zonas cromáticas, destinadas a fixar um sistema de contrastes rítmicos que emprestam à obra não só o movimento como a composição; os esquemas formais são determinados pela orientação das linhas de força, o equilíbrio e a repartição das massas, dando à obra uma arquitetura geral.

E é por essa razão que, sob o ângulo plástico, Lasar Segall se distinguiu pela técnica com que sabia orientar as linhas de força essenciais, equilibrar os volumes e repartir as massas no espaço pictorial. Utilizava, à feição do estilo medieval, da projeção vertical para dar a tôdas as suas composições uma visão total, haja vista para os quadros “Favela” (1956) e “Paisagem Brasileira” (1925), bem como para a série das “Florestas” (1954-1955). Para estabelecer a perspectiva sem recorrer à repetição dos pontos de fuga, usava, magistralmente, da superposição de planos, por vêzes em forma piramidal, lançando-os para o alto do espaço

gráfico ou pictorial, como podemos verificar em “Êxodo” (1947) e “Gado em Pirâmide” (1946), e com o que não quebrava o princípio da bidimensionalidade. Outras vezes, se utilizava das diagonais, de certo modo à barroca, entrecruzando-as para dar maior amplitude às suas obras, como ocorre, por exemplo, com a grande composição “O Navio dos Emigrantes” (1939-1941), na qual “Lasar Segall força as fronteiras rígidas do domínio de ação do quadro”, como observou, com acuidade técnica, Waldemar George. Por sua vez, esse mago da plástica tinha mestria genial no equilíbrio das massas quando sempre partia de um ponto central ou de uma figura central que lhe servia de referência para determinar o volume e o relevo de cada um dos objetos e de cada uma das imagens a fim de integrá-los, proporcionalmente, no espaço pictorial, haja vista, novamente, para o quadro “Êxodo” (1947) e as paisagens de Campos de Jordão, notadamente as telas “Gado em Pirâmide” (1946), “Paisagem montanhosa com gado” (1948), “Gado ao Luar” (1950) e “Grupo de Bois” (1935). E assim, Lasar Segall criou através de uma inédita concepção, um novo sentido espacial de profundidade e de amplidão, no qual até mesmo os planos horizontais estão submetidos a uma superposição nitidamente vertical.

Por outro lado, as distorções dos contornos e das proporções que caracterizam as obras de Lasar Segall têm um sentido espiritual que, por vezes, atinge um alto misticismo. Como não ignoramos, na arte helênica, em que havia menos espiritualidade, a escala da figura humana sofria uma deformação por isso que a cabeça era diminuída em relação ao resto do corpo pois a escala da figura escultórica era aumentada em flagrante desproporção; na arte expressionista, ocorre o contrário pois a mudança da escala da figura humana se faz através do aumento da cabeça que funciona como símbolo de maior espiritualização. Assim, as torções e as atonalidades que notamos nas composições de Lasar Segall, somente poderão ser compreendidas pelos leigos ao terem de cór a sua definição de obra de arte: “...Dizia para comigo próprio que a obra de arte devia ser, antes de tudo, a exteriorização profundamente verdadeira de modo de ver e sentir do artista e que êsses elementos puramente individuais teriam de manifestar-se de maneira tão poderosa que fatalmente comunicassem ao observador o fluido de seu clima emocional-espiritual; que a missão do artista era a de perscrutar a sua natureza interior e dar forma e expressão à sua própria vida e realidade, enquanto a função da natureza visível seria a de fornecer-lhe os elementos básicos com que concretizar seu mundo intangível, elementos, êsses, passíveis de serem discriminados, acentuados, deformados ou transformados em concordância com sua visão pessoal”.

Sob o ângulo pictural, para que bem possamos compreender a forma pela qual Lasar Segall fugiu da sistemática exasperação da côr que caracterizou o expressionismo alemão, precisamos repetir a confissão por êle feita ao seu grande crítico e historiador, o Professor Pietro Maria Bardi: “Certo dia, pedaços de vidro de côr me ofereceram, sob a luz solar, a paisagem natal em vermelho, amarelo, verde e azul... Com êsses pedaços de vidro comecei o que, hoje, posso chamar a minha tradução do mundo em formas e côres. Diversas reações

psicológicas, que eram para mim estranhas emoções, podem ser agora lembradas. Olhando a paisagem através do prisma vermelho, eu me sentia abalado por uma grande exaltação, sentindo uma violenta transformação em tôdas as coisas. Tudo gritava em tôrno de mim, sob a mágica influência da côr deslumbrante. Já os vidros azuis e verdes me adormeciam na calma serenidade que a luz transformada projetava sôbre tôdas as coisas. E os vidros de tonalidades escuras, certos roxos, certos fumês, davam-me a penosa e triste impressão do panorama que era objeto do meu olhar. Habituei-me a procurar sentir essas impressões, e, às vêzes, até inconscientemente, tentava repeti-las quando certo estado de espírito, certa disposição psíquica o exigiam. Transpunha-me, assim, por meio das côres por mim escolhidas, a mundos alheios ao mundo real, os quais me proporcionavam uma variedade e riqueza de emoções inéditas”...

Esta confissão vem explicar o fenômeno da tradução em formas, côres e tons, de todos os seus estados de alma, cuja beleza Lasar Segall soube transportar para as suas obras a fim de revelar a sua “verdade interior” e com o que esse pintor genial veio confirmar o princípio de que “é belo tudo quanto procede de uma necessidade interior da alma; é belo tudo quanto é belo interiormente”, enunciado Wassily Kandinsky. Diante dos aspectos reais das misérias, das angústias e dos desesperos da condição humana ou em face dos espetáculos bucólicos da natureza, ao recriá-los subjetivamente e ao transpô-los para as suas composições, Lasar Segall lhes emprestava, picturalmente as côres e as tonalidades correspondentes às emoções por êle sentidas, razão por que na obra segalliana a forma e a côr sempre deixam transparecer o alto conteúdo espiritual de suas criações. E, dessarte, podemos, então, entender o motivo pelo qual Lasar Segall substituiu as côres puras pelos tons, dotando a sua paleta de uma extraordinária riqueza de gamas tonais. É que somente uma escala inesgotável de tonalidades, ao lado das côres puras, poderia servir de instrumento para representar os seus estados de alma, os pedaços de sua “vida interior” por êle vistos através dos “pedaços de vidro e côr” que ficam gravados, psiquicamente em sua personalidade. Por essa razão é que, sem uma análise profunda da obra segalliana, não poderão ser determinadas as enormes as enormes dimensões da riqueza de gamas tonais que constituem a escritura estética de tôdas as suas criações.

O espírito cartesiano não está presente na obra de Lasar Segall, como não estava, nem poderia estar na sua personalidade, tanto assim que em tôdas as suas composições, sem exceção, o conteúdo, a forma e a côr constituem uma unidade ontológica através de um processo de conjugação de todos êsses elementos sensoriais, plásticos e picturais. As formas absorvem o conteúdo e as côres anulam os contornos geométricos. Na sua pintura, “sem deixar de ser forma, a verdade é que a forma se transforma em côr”, para usar da expressão de Mikel Dufrenne. O conteúdo é absorvido pela forma e pela côr por isso que, através dêsses elementos plásticos e picturais, é que sentimos a mensagem poética, moral e social que nos envia o seu criador. Essa “feérie” policrômica obedece, todavia, à inexorabilidade das leis da composição, aos esquemas rítmicos e harmoniosos que emprestam às obras de Lasar Segall

uma melodia espiritual, o que Delacroix denominou “a música do quadro” e que corresponde ao “cântico do monumento” de que nos fala Paul Valéry. Tematicamente, a obra de Lasar Segall obedece, instintivamente, ao princípio formulado por Wilhelm Worringer, o qual, se inspirando em Henri Bergson, afirmou que “a base de toda e qualquer arte é subjetiva, motivo por que o elemento mais importante da criação é a intuição”. Em verdade, toda a sua estética expressionista é fundada em uma visão beatífica, irracional, fruto de uma percepção interior, de um processo de introspecção, que não permite situar Lasar Segall em qualquer uma das correntes do expressionismo em face da originalidade personalíssima do estilo de suas criações. Como bem o disse Guido Neumann, “... sem dúvida, ele é grande na arte do expressionismo - mas, também, é um estranho solitário. Dê-lo não haverá escolas pois ninguém poderia seguir os caminhos singulares de sua alma”...

Partindo do princípio da solidariedade humana, segundo o qual todos os problemas individuais somente são válidos na medida em que se constituem em reflexos dos problemas universais, Lasar Segall teve como fontes de inspiração criadora os sofrimentos e os temores da humanidade, em uma época sombria, caracterizada “pela padronização do homem, pela proeminência da mediocridade, pela destruição da terra, pela fuga dos deuses”, de que nos fala Heidegger, pois a sua arte se impôs pela nota altamente profética, mística e emocional, atingindo, muitas vezes, um sentido apocalíptico, na ânsia de representar a condição humana atingida pelas contingências das estruturas sociais.

Sob a legenda mística da alma religiosa do povo judeu, cujo estoicismo é de raro esplendor histórico, e na previsão das catástrofes que iriam abalar a humanidade, executou as suas primeiras criações. “A Viúva e o Filho” (1909), “O Talmudiano” (1911), “Cabeça de meu Pai” (1917) e as águas-fortes do álbum “Recordações de Vilna” (1917) são obras nas quais se insinua o presságio da tragédia que iria tombar sobre a raça judaica toda coroada por séculos de dor. As grandes porções da humanidade, abatidas por iniquidades sociais, estão refletidas nos quadros “Êxodo” (1947), “O Navio dos Imigrantes” (1939-1941) e “Interior dos indigentes” (1920). A desumanidade que caracterizou o tratamento dos prisioneiros de guerra, tem sua representação no grande quadro “Campo de Concentração” (1945). Por sua vez, “A Guerra” (1942) é uma obra na qual as mortes e as dilacerações são submetidas a um processo de integração arquitetônica, oferecendo-nos um espetáculo de arte abissal, a exemplo do que ocorre com o “Pogrom” que, envolvendo um anátema, apresenta uma composição estatuária que nos faz lembrar os mestres do “Quattrocento”. E, finalmente, mergulhou na alma do “Mangue”, cujas figuras reproduziu, despindo-as de sensualidade, para dar prevalência ao aspecto social da miséria e da degradação de que se reveste a prostituição.

Mas Lasar Segall não foi apenas o grande psicólogo dos dramas da humanidade. Também foi um grande poeta virgiliano ao voltar a sua percepção para as paisagens de Campos de Jordão. Cada uma de suas composições, que tiveram por temática as cenas de

rebanhos nas pastagens, são élogos de Virgílio, não fora “a pintura uma poesia que se pode ver”, como afirmou Leonardo Da Vinci.

Assis Chateaubriand, dentre os seus grande méritos, teve o de conseguir, facilmente, a compreensão da Senhora Luba Kablin que resolveu doar ao antigo Museu de Arte de São Paulo a tela “Interior de Indigentes” de Lasar Segall. Trata-se de uma de suas obras-primas da fase de “arte social”, que caracterizou, na década de 20, o expressionismo desse pintor genial. Em confronto com esta composição também se encontra, por empréstimo, no Museu de Arte Assis Chateaubriand a composição “O Menino e a Lagartixa”, correspondente à fase brasileira de Lasar Segall, e na qual a pintura é mais quente e o contraste das zonas cromáticas revestidas de alta vibração, é nitidamente tropical.

Por tôdas essas razões é que, através do Museu de Arte Assis Chateaubriand, podemos ter duas mensagens artísticas de Lasar Segall, cujo estilo e cuja estética o tornaram o pintor mais genial da arte moderna no Brasil, de que ainda é mestre e precursor por fôrça da imortalidade de suas obras nas quais há um perfeito condicionamento da criação poética à expressão plástica e pictural.

Lista de imagens:

1. “O Menino e a Lagartixa” - Lasar Segall (1891 - 1957); 2. “Interior de Indigentes” - Lasar Segall (1891 - 1957).

Assis Chateaubriand, o criador de museus de arte no Brasil XIV - Correio Braziliense, edição 02636 de 20/7/1968

O Museu de Arte Assis Chateaubriand completa, finalmente, a representação do expressionismo com a presença de obras-primas de Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Alberto da Veiga Guignard e Cândido Portinari, cuja enunciação observa a ordem cronológica da manifestação positiva da arte desses magníficos pintores nacionais, no panorama das artes plásticas e picturais do Brasil.

Não resta a menor dúvida que a Lasar Segall coube lançar a semente da arte moderna em nosso País, quando nos revelou, pela primeira vez, o expressionismo germânico, em sua célebre exposição realizada no período compreendido ente 2 de março e 5 de abril de 1913, no sobrado da Rua São Bento, nº85, em São Paulo, e cujas obras ficaram ente nós como um exemplo e uma lição. Com efeito, todos os expressionistas que surgiram a partir da segunda década do Século XX, trazem “uma raiz segalliana” como bem o disse Lourival Gomes

Machado, não só no que diz respeito à técnica do desenho, à riqueza das cores puras e das gamas tonais e à forma de composição, como também no que concerne aos aspectos humanos e nacionais, à integração das correntes imigratórias, às condições sociais e ao fenômeno telúrico da terra e da luz dos nossos trópicos.

Mas a verdade é que à Anita Malfatti coube erguer a bandeira da renovação de nossas artes plásticas e picturais com a inauguração de suas exposições, no mês de maio de 1914, no primeiro pavimento da “Casa Mappin”, à Rua 15 de Novembro n°26, em São Paulo, e, no dia 12 de Setembro de 1917, em um dos salões do edifício da Rua Líbero Badaró, n°111, também na capital daquele Estado.

Anita Malfatti, que nasceu na Paulicéia, em 1896, revelou a sua vocação para o desenho e a pintura, nos primeiros albores de sua adolescência, razão por que, tendo viajado para a Alemanha, acompanhando as suas colegas da Faculdade do Mackenzie, ali se deixou ficar por algum tempo, dividindo a sua vida, em Berlim e em Dresden, entre as suas visitas aos museus e as suas aulas com Lowis Corinth, justamente quando êsse grande pintor alemão, após um ataque de apoplexia, abandonara o impressionismo para consagrar a sua arte ao expressionismo, em cuja corrente estética a sua pintura se revestiu de lírica e patética exasperação, caracterizando-se pela deformação destinada a dar maior força expressiva às suas composições, e em cujo tumulto frenético de traços e de cores Oskar Kokoscka foi buscar inspiração. De regresso ao nosso País, a jovem artista realizou a sua primeira exposição, seguindo depois para os Estados Unidos, onde travou amizade com Juan Gris e Marcel Duchamp, quando então, após as experiências com a natureza, feitas sob a orientação de Holber Boss, “começa a lembrar do movimento dos músculos, da anatomia e da construção geométrica do desenho básico” e, sob a influência de Juan Gris, realizou o primeiro nu cubista e executou trabalhos para as revistas “Vogue” e “Vanity Fair”, conforme depreendemos dos depoimentos por ela prestados à Revista Anual do Salão de Maio (Rasm). Ao voltar definitivamente ao Brasil, fêz, por insistência de Di Cavalcanti, a exposição dos seus últimos trabalhos, nos quais revelava um perfeito equilíbrio arquitetural e uma rara força de expressão.

E não obstante a violenta crítica de Monteiro Lobato, que não compreendia a deformação que caracteriza o expressionismo e à qual não escaparam as artes plásticas no curso dos séculos ignorando a verdade enunciada por Paul Valéry, segundo a qual “em nossos tempos a definição do belo, não pode ser considerada senão como um documento histórico ou filosófico, visto como, tomado na antiga plenitude de seu sentido, êsse termo nobre já foi parar nas gavetas dos numismatas da linguagem, reunindo-se às outras moedas postas fora da circulação”, Menotti Del Picchia, dotado de rara experiência estética, reconheceu, ao contrário, que Anita Malfatti era “uma mulher singular que, quando não tivesse outro mérito, teria o de haver rompido, com a audácia de sua arte independente e nova, a nossa sonolência de retardatários paralíticos da pintura”.

Anita Malfatti foi, realmente, uma artista de grandes méritos, por isso que, através do expressionismo, dominando, magistralmente, o desenho e a côr, apresentou uma obra que até hoje se distingue pela fôrça da estrutura de tôdas as suas composições, como podemos verificar em “O Torso”, uma carvão-pastel, e em “A Bôba”, um óleo sobre a tela, existentes no Museu de Arte Contemporânea.

Por sua vez, no Museu de Arte Assis Chateaubriand, Anita Malfatti imortaliza a sua arrancada isolada no movimento de vanguarda que implantou o modernismo no Brasil, fazendo-a através da tela “A Estudante”, na qual sentimos o equilíbrio das linhas de fôrça, que orientam o elemento plástico, e as passagens das côres, que definem o pictural, além do processo de deformação dirigido, exclusivamente, no sentido de dar uma expressão psicológica à composição, o que, aliás, ocorria com a transposição de seus temas no espaço pictorial.

Di Cavalcanti (Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque Melo) nasceu no Rio de Janeiro, no Estado da Guanabara, em 6 de setembro de 1897. Tendo revelado desde menino a sua vocação, ingressou, aos dezessete anos de idade, na revista “Fon-Fon”, então dirigida por Gustavo Barroso, Martins Capistrano e Bastos Portela, para fazer caricaturas e ilustrações. Espírito profundamente boêmio, Di Cavalcanti dividia o seu tempo desenhando e pintando, lendo o simbolista Stephane Mallarmé e os “poetas malditos” Baudelaire, Verlaine e Rimbaud e frequentando os cabarés da velha Lapa, cujas mulheres eram seus modêlos e constituem até hoje as fontes remotas de uma de suas principais temáticas, a exemplo do que ocorrera, na segunda metade do Século XIX, com Toulouse-Lautrec que buscava no “Moulin Rouge”, na Ópera de Paris e no “bas-fond” os pretextos de suas criações.

Depois de sua estréia no “Salão dos Humoristas” de 1916, realizado, sob o patrocínio de Olegário Mariano e Luiz Peixoto, no Rio de Janeiro, Di Cavalcanti, acompanhando sua família foi para São Paulo, tendo ingressado na tradicional Faculdade de Direito das Arcadas e sido admitido no “O Estado de São Paulo”, tornando-se amigo de Júlio Mesquita, Nestor Pestana, Guilherme de Almeida e Ribeiro do Couto. Após a sua exposição de 1920, na Paulicéia, Menotti Del Picchia afirmou que Di Cavalcanti já “havia formado a sua estética”, era “um milagre de talento”, julgando-o “um dos artistas que mais honrarão, pela originalidade, e pela profundidade de sua arte, a pintura brasileira”, o que, aliás, se confirmou através dos tempos. No ano seguinte, Di Cavalcanti abandonou a Faculdade das Arcadas a fim de participar da preparação do movimento modernista, quando se aliou a Anita Malfatti, Vicente do Rêgo Monteiro, John Graz e Victor Brecheret, os quais, com o apoio do acadêmico Graça Aranha, do jurista Cândido Mota Filho, mais tarde Ministro do Supremo Tribunal Federal, do sociólogo Paulo Prado, do filósofo Godofredo da Silva Telles, dos escritores Oswald de Andrade, Mário de Andrade, René Thiollier e Raul Borba de Moraes, êsse último professor da Universidade de Brasília, dos poetas Menotti Del Picchia, Manuel Bandeira e

Augusto Frederico Schmidt, deram origem à Semana de Arte Moderna, inaugurada a 29 de janeiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo.

Posteriormente à eclosão desse movimento que se prolongou através de sucessivas manifestações na literatura e nas artes plásticas, em cujo período não pode ser esquecida a larga contribuição de Tarsila do Amaral, com o seu antropofagismo pictural, Di Cavalcanti, seguiu para a Europa, fixando-se em Paris, onde montou atelier individual e teve oportunidade de conhecer as mais novas tendências das correntes estéticas que surgiram na Europa, a partir do Século XX. Nessa ocasião, a obra correspondente às fases do cubismo analítico e do cubismo sintético de Picasso, exerceu uma certa influência sobre a arte de Di Cavalcanti que, então se afasta, definitivamente, da ilustração, tanto assim que, em Montparnasse, a sua pintura já se dirigia mais no sentido da “penetração e da verdade de preferência a uma arte de decoração e artifício, segundo nos relatava Sérgio Milliet, revelando, outrossim, o valor que o jôgo das grandes massas e dos relêvos iria ter no desenvolvimento da pintura nacional.

Depois desse primeiro contacto com a arte contemporânea, Di Cavalcanti passou a exercer a sua atividade artística no Rio de Janeiro, em São Paulo e em Paris, o que, aliás, caracteriza a sua atuação até o momento, tendo participado do movimento modernista de 1935, no Rio de Janeiro, no qual figuravam Lasar Segall, Oswaldo Goeldi, Cândido Portinari, Guignard, Quirino Campofiorito, Henrique Cavalleiro, Quirino da Silva e outros mais.

Atualmente, Di Cavalcanti é uma das grandes expressões de nossa pintura contemporânea, apresentando, tecnicamente, uma obra pictural que se destaca por um estilo original, uma ótima textura e na qual predominam as côres puras e quentes, por vêzes esmaltada, que revestem de imponência as suas composições; com um domínio absoluto sobre o desenho que, muitas vêzes, atinge um alto grau de geometrização, muito embora “geometrização não seja suficiente para estetizar”, como bem o diz Mikel Dufrenne, esse magnífico pintor sabe estabelecer o equilíbrio e a repartição de grandes massas, dando às suas obras um aspecto arquitetural.

Sob o ângulo plástico e pictural, Di Cavalcanti revela a influência do cubismo picasseano, haja vista para a tela “Três Figuras na Rua”; já nos quadros “Mangue” e “Mulata com gato preto”, podemos notar no fundo um despojamento arquitetônico no estilo de De Chirico; finalmente, o relêvo acentuado das figuras humanas, de que pode servir de exemplo o quadro “Samba”, empresta às suas criações um caráter monumental, no qual se distinguiu Diego Rivera. Já, ao contrário, no “Retrato de Noêmia”, de estilo puramente expressionista, faz lembrar a técnica de Lasar Segall. Mas a verdade é que tôdas essas influências, de que não escaparam os maiores gênios da pintura universal, tiveram o condão de formar um amálgama que, finalmente, deu causa à originalidade da estética de Di Cavalcanti.

Tematicamente, Di Cavalcanti, através de seu expressionismo, aborda, psicologicamente, a vida dos morros, das favelas, da gente humilde do litoral. O samba e o carnaval, em cujos temas exalta a figura da mulata, para a qual a sua arte reivindica a mesma grandiosidade das madonas do renascimento. E assim, apresenta uma pintura com um raro sentido de brasilidade autêntica, sem recurso a símbolos herméticos porque respaldada no realismo social e na qual a deformação funciona, conscientemente, para dar às suas criações um aspecto de monumentalidade.

O Museu de Arte Assis Chateaubriand apresenta um reflexo muito nítido do estilo e da técnica de Di Cavalcanti, fazendo-o através da tela “Cinco moças de Guaratinguetá”, um cântico plástico e pictural da vida popular do interior, na qual a conjugação dos ritmos típicos e formais dão à composição uma perfeita estrutura, revestindo-a de alta expressão.

Alberto da Veiga Guignard nasceu em Nova Friburgo, no Estado do Rio de Janeiro, em 1896, tendo falecido há seis anos passados, em Belo Horizonte, no Estado de Minas Gerais. Estudou em Munique, na Alemanha, tendo percorrido durante muitos anos todos os grandes centros turísticos e culturais do continente europeu, razão por que, somente em 1929, regressou ao nosso País, quando já era senhor de uma rara erudição. E, aproveitando todos os recursos de sua técnica e toda a sua experiência do “métier”, Guignard soube equacioná-los e adequá-los ao ambiente pátrio, reintegrando-se, imediatamente, na alma popular. As suas composições “Família do Fuzileiro Naval” e “Família na Praça”, bem como a série de retratos, quadros em que as figuras humanas são construídas de forma hierática, como que procurando demonstrar uma superioridade estranha às suas condições humanas e sociais, revelam o poder psicológico desse pintor, cuja estética expressionista era um instrumento de reprodução de caracteres e de almas.

Com uma mestria absoluta da arte do desenho, de que são exemplos os seus trabalhos a lápis e nanquim, nos quais reproduziu as igrejas barrocas de Ouro Preto, Sabará, Congonhas do Campo, Mariana e São João Del Rei, Guignard deixava, por vezes, surgir em sua pintura os riscos com que construía as suas composições.

A sua permanência naquelas cidades históricas de Minas Gerais, conduziu êsse pintor magistral para as paisagens, nas quais o seu expressionismo visionário atingiu uma lírica serenidade, visto com a sua imaginação criadora era conjugada à expressão plástica e pictural, principalmente quando os temas abordavam as festas juninas, nas quais as figuras humanas se mesclavam na natureza em festa, queimando fogos de artifício e soltando balões em torno das igrejas. Não resta a menor dúvida que, na maioria dessas composições, as paisagens são irreais, eis que os pretextos de suas criações, eram anulados e ultrapassados pelo seu poder de imaginação mas a verdade é que não podemos ignorar que “a expressão do mundo irreal une, deliberadamente, a criação poética à criação artística”, segundo bem o disse André Malraux.

Guignard tinha por técnica, iniciar as suas obras, desenhando a lápis a paisagem e anotando as cores, para, depois, executar a óleo as suas composições. E é por essa razão que, algumas de suas telas, lembram certos quadros de Lowis Corinth, executados na década de 20, nos quais a côr não chega a esconder os traços que determinaram a respectiva construção; outras vêzes, a coloração das figuras humanas, submetidas a um processo de redução proporcional nos vários planos das paisagens, evocam as composições bucólicas de Ernst Ludwig Kirshner.

O antigo Museu de Arte de São Paulo tem uma ótima representação da obra de Alberto da Veiga Guignard, através de dois óleos sôbre tela, como sejam as paisagens de “Ouro Prêto” e de “Sabará”, doações de Assis Chateaubriand que, dando um raro exemplo, se desfez de sua valiosa coleção particular para enriquecimento do acervo dessa instituição.

Cândido Portinari, um dos maiores pintores da América Latina, nasceu no dia 29 de dezembro de 1903, na cidade de Bradósqui, no Estado de São Paulo, havendo falecido no dia 8 de fevereiro de 1962, no Rio de Janeiro, no Estado da Guanabara.

Filho de um casal de humildes imigrantes italianos de Veneto, que se radicou naquela cidade, em cujos chãos escorria o ouro verde dos cafezais, Cândido Portinari descobriu a sua vocação quando, aos sete anos de idade, passou a auxiliar artesãos, vindos da Itália, que se dedicavam, profissionalmente, à restauração do estuque de ornatos e de imagens das fachadas das casas e das igrejas. Com dezesseis anos de idade, ingressou na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, conquistando a Medalha de Bronze do Salão Oficial de 1923. Cinco anos após, com o “Retrato de Olegário Mariano”, obteve o Grande Prêmio de Viagem ao Exterior, quando teve oportunidade de visitar a Itália, fixando-se, depois, em Paris e contraindo matrimônio com a jovem Maria Martinelli que foi, até os últimos momentos de sua vida, a companheira de tôdas as horas.

Sob o prisma plástico, Cândido Portinari com absoluta mestria das estruturas básicas do desenho geométrico e de todos os esquemas da flexibilidade linear, conseguiu destacar as suas obras pela segura orientação das linhas de fôrça essenciais e pela exata repartição das massas e dos planos, marcando com um estilo pessoal tôdas as suas composições eram sempre dominadas por um perfeito equilíbrio arquitetural. O traçado geral das linhas, animado por um extraordinário dinamismo rítmico, como podemos verificar dos desenhos feitos em Israel, permitia a êsse pintor distribuir os planos, sem recorrer à menor decomposição, em uma lógica matemática de relações e de proporções, com o que dava um ritmo musical às suas criações. E, daí, haver Ernesto Luraghi notado que, na arte de Cândido Portinari, “a formação do fundo por elementos geométricos que se entrecortam e, por vêzes, até invadem o primeiro plano”, revela “uma técnica que parece trazer a pintura abstrata para o campo do real e com a qual transmite às suas obras um movimento realmente inconfundível e singular”, forma pela qual podia “pintar, também, personagens e grupos imóveis em superfícies de enormes

dimensões, chegando a obter efeitos extremamente animados e obsessivos, coisa bem diferente da dinâmica da pintura futurista, obtida pela decomposição em planos sucessivos do tema e do respectivo ambiente”.

A tão discutida deformação portinariana das figuras humanas, não provinha da ignorância das regras fundamentais do desenho e das noções fundamentais da anatomia humana, pois resultava, esteticamente, da necessidade de dar maior expressão aos temas transpostos para o espaço gráfico ou pictural. Nessa altura, devemos revelar que razão alguma assiste a Lydie Kretovsky, quando afirma que “se o artista do passado recorria, inconscientemente, à deformação, para acentuar o expressionismo plástico de sua visão, o artista moderno revela uma tendência conscientemente desejada e dirigida no sentido da deformação, para erigi-la em princípio e transformá-la em cânone estético”. Não é verdade, por isso que, no expressionismo, a deformação não só vem atender à criação de uma estética nova, como também a necessidade de dar maior fôrça expressiva à visão plástica da percepção do artista criador. E, daí, ocorrer, muitas vezes, a conotação entre o trágico e a deformação, que notamos nas obras de Van Gogh, de Edward Munch, de James Ensor, de Max Beckmann, de Christian Rohlf, de Oskar Kokoscka, e de Cândido Portinari, principalmente nas telas que integram a série dos “Retirantes”, através da qual deu um raro vigor descritivo à pintura de protesto social.

Por sua vez, sob o prisma pictural, Cândido Portinari se distinguiu por sua indiferença pelas dissonâncias cromáticas, muito embora requintasse na harmonia musical da côr. Trabalhando preferencialmente, com as côres puras, sem, todavia, levá-las a um estado de exasperação que importasse na simplificação do desenho, fazia, magistralmente, com que elas se conjugassem às formas, tanto mais quanto não ignorava que “a forma é a quintessência do plástico, do mesmo modo por que a côr é a quintessência do pictural, como bem o disse René Huyghe. Por outro lado, tendo consciência de que a côr tem por finalidade dar vibração à composição. Cândido Portinari, dotado de uma riqueza infinita de esquemas rítmicos, sabia sugerir os relevos e as profundidades por meio de uma exata colocação das zonas cromáticas, de passagens de côres e gamas tonais e de contrastes de tintas quentes e frias, fazendo-o com a mesma desenvoltura tanto na pintura de cavalete, como na pintura mural.

Tematicamente, Cândido Portinari revelou uma extraordinária riqueza de vocabulário plástico e pictural, o que foi notado por Jean Cassou ao observar que “a imagética de Portinari é de uma fecundidade magnífica e de uma energia surpreendente”, através da qual sentimos “as suas qualidades de dramaturgia e de composição que somente podemos admirar nas grandes obras de nossas épocas clássicas”. Realmente, dotado de uma personalidade artística em que se mesclavam a fôrça telúrica, a visão cósmica universal, a unção mística e a integração na alma popular, Cândido Portinari conduzia o seu poder de criação das cenas de rua, das serenatas e do carnaval até os temas históricos e bíblicos e as mensagens de caráter social. E, justamente sob êsse último aspecto, devemos salientar a forma pela qual procurava,

habilmente, ressaltar as falhas das estruturas sociais, quando, então, revelava o mérito de fazer com que a poesia interior de sua imaginação e a sua estética pictural não fossem imoladas em holocausto à pintura de protesto social. Talvez por essa razão haja Raymond Cogniat afirmado ter sido ele “um dos raros pintores que conseguiram a difícil síntese entre as mais modernas expressões estéticas e as mais intensas angústias humanas”, ao julgar a obra desse artista genial que foi, indiscutivelmente, um dos maiores da América Latina.

O Museu de Arte Assis Chateaubriand apresenta uma rica e excelente representação da obra de Cândido Portinari através da qual podemos conhecer os vários aspectos da imagética e da arte magistrais desse gênio da pintura contemporânea: da fase mística, o quadro “São Francisco”; da série bíblica, as telas “O Sacrifício de Abraão”, “A Justiça de Salomão”, “As Trombetas de Jericó”, “Profeta” e “As Filhas de Lot”; da temática de protesto social, os quadros “Retirantes”, “Entêrro na Rêde” e “Criança Morta”; e, finalmente, os quadros “Retrato da Senhora Aimée” e “Retrato do Senhor Queiroz Lima”, nos quais são reveladas as altas qualidades de retratista de que era dotado a personalidade artística de Cândido Portinari.

Com exceção das telas “São Francisco” e “Retrato do Senhor Queiroz Lima”, as demais obras foram doadas pelos “Diários Associados” e pela “Rádio Tupi de São Paulo” ao antigo Museu de Arte de São Paulo, em virtude de deliberação de Assis Chateaubriand.

Lista de imagens:

1. “As Cinco Moças de Guaratinguetá” - Emiliano Di Cavalcanti (1897);
2. “Criança Morta” - Cândido Portinari (1903 - 1962).

Assis Chateaubriand, o criador de museus de arte no Brasil XV - Correio Braziliense, edição 02642 de 27/7/1968

O antigo Museu de Arte de São Paulo, cuja formação foi presidida pela sensibilidade artística de Assis Chateaubriand e pela experiência estética do Professor Pietro Maria Bardi, ainda nos oferece ótimos exemplos do cubismo, através da tela “O Atleta”, de Pablo Picasso, que também tem o seu “período azul” e o seu “período rosa” representados pelos quadros “Retrato de Mulher” e “A Toilete”, além de duas “Composições” de André Lhote, que foi considerado o príncipe da pintura moderna francesa, e da tela “Compoteira de Pêras”, de Fernand Léger.

O termo - cubismo - remonta a uma atitude de Henri Matisse que, em face de um quadro de George Braque, exposto no “Salon d’Automne” de 1908, falou de “pequenos

cubos”, de que se valeu o crítico de arte Louis Vauxcelles para usar das expressões “cubismo” e “bizarrias cúbicas”, no artigo publicado no “Gil Blas”, de 14 de novembro de 1908, ao criticar a exposição desse pintor, realizada na “Galerie Kahnweiler”, em Paris.

Mas a verdade é que, certo ou errado o epíteto, o cubismo representou a maior revolução artística sofrida pela pintura através dos tempos, por isso que foi um movimento dominado por uma firme vontade de metamorfose e de transmutação tonais de valores no plano plástico e pictural. Com efeito, a partir da segunda metade do Século XIX, as mais audaciosas inovações artísticas ficaram restritas a modificações introduzidas nas áreas da percepção e da representação: o impressionismo, recorrendo à reprodução da sensação visual causada, subjetivamente, à sensibilidade do artista criado que, então, submetia a forma à côr; o simbolismo, propondo uma arte pura, rica de conteúdo moral, à qual era dada a função de evocar, através de símbolos, os mais altos conceitos espirituais; o fovismo, consagrando a liberdade de expressão das sugestões oferecidas pelo contacto do espírito humano com a realidade natural e a substituição das côres e dos tons naturais por equivalentes sugeridos pela imaginação; o expressionismo, erigindo a deformação subjetiva à altura de valor plástico para traduzir, esteticamente, as reações íntimas do pintor em face de problemas políticos, econômicos e sociais e de fenômenos místicos e espirituais. Dessarte, logo estamos a ver que tôdas essas escolas ou estilos jamais tiveram a coragem de destruir, sistematicamente, os objetos a fim de substituí-los por um agenciamento de formas para o efeito de destacá-los da natureza, dando a mais plena autonomia ao poder de criação, destruição e re criação que caracterizaram o cubismo, cujas sínopes plásticas tiveram, aliás, conotações com as tonalidades da música moderna de após Strawinsky. E foi, justamente, por essa razão que, analisando a filosofia e a estética do cubismo, Marcel Brion afirmou que um dos erros da arte cubista, teria sido “a subordinação da sensibilidade e da capacidade sensorial ao puro intelecto da organização que isola o homem da natureza, igualando-o a Deus na espontaneidade e na autonomia da Criação”. Aliás, ao elaborar a doutrina do cubismo, Guillaume Apollinaire não negou essa pretensão ao dizer que “antes de mais nada, os artistas são homens que desejam ser transformados em seres inumanos”, motivo por que “o pintor deve, sobretudo, oferecer a si mesmo o espetáculo da própria divindade”.

Realmente, o cubismo, apesar de não haver quebrado a cadeia causal do processo de transformação das artes em geral, revolucionou de um modo absoluto a pintura tradicional, por isso que, plasticamente, determinou a fragmentação das formas naturais, destruindo os objetos para reconstruí-los através de um agenciamento de formas geometricamente puras; eliminou a convergência dos pontos de fuga; adotou a interferência das formas e a superposição de planos para sugerir a profundidade a fim de resolver o cruciante problema da inserção dessa mesma profundidade no plano da superfície pictorial; estabeleceu as ruturas súbitas dos planos geometrizados para o efeito de criar as “passagens” destinadas a dar aos pontos de fusão do processo de destruição sutil e parcial dos contornos, consagrado pelo

cezarianismo, um nôvo valor plástico de natureza capital, pois, na arte cubista, a “passagem”, como observou André Lhote, “é o signo, a expressão desenvolta e musical da atmosfera que desgasta a forma dos objetos, significando, dêsse modo, mais do que o quadro, um conglomerado de objetos unidos indissolúvelmente, ou seja, uma figura fechada composta de figuras abertas”. E, picturalmente, em seus albores, o cubismo preferiu a austeridade do cinza, do castanho, do verde e do ocre para a cromática de suas composições, repudiando a luminosidade e a exasperação da côr.

Por tôdas essas razões é que devemos concluir que, realmente, o cubismo foi a maior revolução estética de todos os tempos, visto como não ignoramos que, desde o Século XV, surgiram correntes artísticas que obedeceram a processos de transformações científicas, artísticas e sociais a até mesmo do mecenato, mas nenhuma delas teve capacidade e coragem para modificar os princípios fundamentais da pintura ocidental. A rebelião cubista que, iniciada na pintura, se estendeu à escultura, à arquitetura, às artes aplicadas e à estética industrial, foi tão violenta que levou John Goldin a afirmar, com muita propriedade, que, “no domínio das artes plásticas, o fio que, no curso de três séculos e meio, logou o “Quattrocento” ao impressionismo, é mais nítido do que a linha através da qual a pintura foi conduzida da arte impressionista ao cubismo”.

Todavia, muito embora haja sido uma reação contra o impressionismo de Claude Monet; contra o simbolismo de Pierre Bonnard; “graças ao qual nós aprendemos a ler as obras sem estrutura linear”, como observou Pierre Francastel; e contra o expressionismo de Van Gogh, a verdade é que o cubismo se voltou para a arte primitiva, pôsto seu interêsse não houvesse sido o de comunicar uma idéia por intermédio de um objeto, como pretendeu fazê-lo a escultura negra, mas o de transcrevê-lo ou de exprimi-lo por outra forma, em têrmos plásticos e picturais; para a ressurreição das formas, preconizada por Paul Cézanne; para o classicismo e a pureza formal de Georges Seurat; e, finalmente, para a abstração à qual não se elevou o fovismo de Henri Matisse e de André Derain. Ademais, o cubismo fêz com que a pintura passasse a revelar os elementos básicos que Leonardo da Vinci e, posteriormente, Albert Durer procuraram esconder, muito embora dêles se utilizassem, graficamente, nos esboços da construção de cada uma de suas composições: a relação harmônica, o traçado regulador, o número de ouro, a divina proporção de Fra Luca Pacioli. É que, em verdade, com o haver chegado a atingir a desintegração dos objetos e das figuras humanas para reconstruí-los sem as formas com que são apresentados pelo “homo faber” e por Deus, o cubismo usou de formas geometricamente puras, sublimando o desenho linear e dando um sabor ingresco a tôdas as suas composições.

Nessa altura devemos convir que a arte de Paul Cézanne, com os seus valôres cromáticos e suas misteriosas deformações que deram origem a novos princípios plásticos e picturais, foi a causa remota da formação do cubismo. Não assiste razão a Maurice Raynal quando afirma que, havendo o pintor de “Aix-en-Provence” falado em “cilindros, cones e

esferas”, teriam os cubistas “tomado a famosa frase de Cézanne ao pé da letra, tão-somente”. Mais do que essa expressão, o desenvolvimento daqueles princípios que emergiram de sua obra genial, através de um processo de pesquisas e experiências, foi que determinou a revolução estética imposta pelo cubismo. Esta conclusão tanto mais impõe quanto menos ignoramos que “Les Baigneuses” e “L’Estaque”, de Paul Cézanne, constituíram as fontes de inspiração das telas “Demoiselles d’Avignon”, de Picasso, e “Maisons à L’Estaque”, de Braque, as duas obras que marcaram o início dos estudos que culminaram na nova estética surgida no primeiro quinquênio do Século XX.

Mas, por ter sido uma corrente artística animada por um contínuo dinamismo e a cujos princípios fundamentais aderiram pintores ciosos de suas personalidades, o cubismo sofreu transformações ditadas pelos artistas que adotaram a técnica cubista como meio de expressão plástica e pictural, razão por que o processo da respectiva evolução é, geralmente, dividido em cubismo analítico, cubismo sintético e cubismo órfico.

No cubismo cezaniano vamos surpreender a arte cubista em seu processo inicial de elaboração, através das obras de Pablo Picasso e de Georges Braque. O célebre quadro “Demoiselles d’Avignon”, de Picasso, que não é propriamente, uma tela cubista pois a violência frenética da composição lembra o expressionismo, marca o ponto de partida da formação do cubismo, visto como põe em equação várias questões, que, mais tarde, vão encontrar solução, tais como as do problema espacial, haja vista para a colocação das figuras em um espaço de pouca profundidade, do despojamento dos pormenores, a angulação das formas e da distribuição das zonas cromáticas em substituição ao claro-escuro e da rejeição total do “trompe-l’oeil” além da tentativa de exprimir fôrças e volumes sem destacá-los do espaço pictorial. Por sua vez, a tela “Maisons à l’Estaque”, de Braque, já é uma composição mais cubista por isso que a cromática se restringe a uma conjugação austera do castanho, do verde, do cinza e do ocre; por outro lado, há uma disposição rígida de verticais e horizontais, quebrada por diagonais de 45 graus, as árvores tem reduzidas as suas folhagens para que seja realçada a geometrização das casas, transformadas em cubos e colocadas em planos superpostos para o fim de eliminar a perspectiva aérea, ao mesmo tempo em que as ruturas dos contornos e certas interferências de formas acentuam o plano da superfície pictorial.

No cubismo analítico, há o abandono completo da visão clássica até então em vigor, eis que são multiplicados os ângulos de visibilidade dos objetos e das figuras a fim de ser dada a cada um desses pretextos de criação artística uma nova representação global. O papel preponderante confiado aos planos em virtude da fragmentação dos volumes, oferece, então, aos pintores a idéias de livrar-se da perspectiva aérea a que estivera condicionada, desde o renascentismo, a pintura ocidental. Foram aumentados as imbricações e, conseqüentemente, a superposição de planos. Mas a simultaneidade e a fragmentação poliédrica dos volumes, como podemos ver, por exemplo, nas telas “Femme Nue”, de Picasso, e “Le Bougeoir”, de Braque, fizeram com que as obras cubistas se revestissem de hermetismo e de abstração,

tornando mais difíceis a percepção da distinção entre as linhas de contorno dos objetos e as de limite de planos, e a cognição da temática das concepções, não obstante a beleza dos elementos plásticos das composições.

No cubismo sintético é abandonado o método de observação empírica, operando-se um retorno à plasticidade mais rigorosa das formas e à maior liberdade de cromática e de luminosidade. A criação de imagens constituídas por signos coloridos, sucede à ambição de reprodução da realidade, notando-se uma orientação no sentido de determinar os caracteres essenciais que condicionam a existência dos objetos para reduzir em uma imagem todos êsses elementos existenciais. Nesse fase, como bem o diz Guy Habasque, o cubismo “passou do objeto-tipo para o objeto-princípio, ou seja, a entidade”. Com o cubismo sintético, surge a experiência das colagens, como podemos verificar nas telas “La Bouteille de Suze”, de Picasso, “Le Courier”, de Braque, e “La Bouteille de Banyouls”, de Juan Gris, quando, então, os papéis colados passaram a exercer uma função de expressão espacial.

Finalmente, no cubismo órfico, desaparecem a destruição e a reconstrução racional dos objetos, por meio da concretização de formas geométricas, por isso que o orfismo constituiu uma arte de pintar conjuntos novos com elementos não mais extraídos da realidade visual mas criados pela imaginação e dotados, esteticamente, de realidade. Ao definir o cubismo órfico, Guillaume Apollinaire declarou: “Êle reúne os pintores de caracteres bastante diferentes, os quais, em suas investigações, são animados por uma visão mais interior, mais popular, mais poética do universo e da vida. Essa tendência não é uma súbita invenção; ela é o resultado da evolução lenta e lógica do impressionismo, do divisionismo, do fovismo e do cubismo”. E, por sua vez, Wanord afirmou, que, em última análise, “o cubismo se dirige no sentido do desenho integral, o orfismo é uma investigação dirigida no sentido da pintura pura”. Com o orfismo, a arte cubista sofreu a sua última transformação, passando a aplicar as cores vivas e luminosas e tirando proveito da refração prismática da luz, de que são exemplos o quadro “La Conquête de l’air”, de Roger de la Frenaye, que se destaca pela articulação das imagens e a síntese dos planos, a tela “Soleil e Lune”, de Robert Delaunay, no qual o agenciamento circular das cores, empresta um toque abstracionista à composição.

Após essa síntese expositiva, podemos concluir que o cubismo foi uma corrente estética que viveu um processo de sucessivas reformulações pois a evolução de seus criadores, ao invés de representar um abandono, importou no enriquecimento e na imortalidade de seu vocabulário plástico e pictural. Com efeito, o cubismo na medida em que foi criando inéditas concepções do espaço, da forma e da cromática, foi consagrando técnicas plásticas e picturais que, ainda hoje, se impõem no domínio das artes em geral, principalmente na arquitetura e na estética industrial. Daí haver Elie Faure afirmado que “o cubismo preparou, entre os pintores, o renascimento do espírito arquitetônico, anunciando, na sociedade, a necessidade de construir mais casas do que sistemas”. E ainda mais eloqüente é a conclusão a que chegou John Golding, ao revelar a funcionalidade universal da estética

cubista e o caráter válido de seus efeitos através dos tempos: “Sua influência, por tôda parte e até os nossos dias, na pintura, na escultura, na arquitetura, nas artes aplicadas e na estética industrial, torna muito difícil a tarefa de colocar o cubismo em sua exata posição e de definir com tôda serenidade qual foi o seu papel na história da arte, muito embora deva aparecer, sem sombra de dúvida, ao futuro historiador, como um momento crucial da evolução da arte ocidental”.

Por essas razões é que o Museu de Arte Assis Chateaubriand conta com a presença de três criadores do cubismo, como sejam Pablo Picasso, André Lhote e Fernand Léger, cujas obras refletem diferentes fases dessa estética que revolucionou a arte contemporânea no limiar do Século XX.

Pablo Picasso nasceu no dia 25 de outubro de 1885, em Málaga, na Espanha. Filho de um professor de desenho, começou a pintar a partir de 1895, razão por que, aos 14 anos de idade, ingressou na Escola de Belas Artes de Barcelona. Em sua juventude dividiu o tempo, desenhando, pintando e frequentando os cabarés, cujos salões eram os centros da boêmia anarquista, artística e literária. Em 1900, emigrou para a França, instalando-se em um atelier do célebre “Bateau-Lavoir”, de Montparnasse, em Paris, travando amizade com os escritores Max Jacob e Guillaume Apollinaire e com os pintores Henri Matisse e Georges Braque. Daí em diante, iniciou uma carreira vertiginosa que, rapidamente, lhe deu projeção internacional.

O sentido proteiforme e intenso de sua atividade artística, Picasso no-la deu nessa confissão: “Tôda a minha vida de artista, não tem sido mais do que uma luta contínua contra a reação e a morte da arte”. Realmente, entre 1901 e 1904, vamos encontrá-lo no “período azul”, no qual um socialismo amargo conduziu a sua pintura sombria e triste para os temas da tristeza e da miséria humanas, de que é exemplo a tela “Retrato de Mulher”, existente no Museu de Arte Assis Chateaubriand. Já, ao contrário, os anos de 1905 e 1906 marcam o “período rosa”, de que é reflexo o quadro “A Toilette”, do acervo dessa instituição; nessa fase o pintor se inspirava na vida dos circos: silhuetas de dançarinas, de acróbatas e de “clowns”, quando, então, as suas composições apresentam um grafismo revestido de elegante harmonia de ritmos. A partir de 1907, Picasso iniciou as suas investigações plásticas que culminaram na criação da estética cubista, passando do cubismo analítico para o sintético do qual foi a maior expressão. Em 1921, sob a influência dos “ballets”, executou composições monumentais, ocorrendo, logo depois, a sua conversão à estética grego-romana, quando teve oportunidade de executar inúmeros desenhos a Ingres. Em 1925, para não tombar no neoclassicismo, o grande pintor espanhol incursionou pela surrealismo apresentando obras que são os resultados do inconsciente, do instinto e da intuição. Em 1936, sob o impacto da revolução espanhola, Picasso voltou à descolocação das figuras que são animadas de ritmos frenéticos, época em que compõe “Guernica”, concluída em 1937. Durante a II Guerra Mundial, êsse pintor genial ainda desagregou mais as imagens, caracterizando-se por um tumulto de desintegração de formas as suas composições. Depois de 1945, Picasso reconduziu a sua arte pelos caminhos já

percorridos, retomando com extraordinária virtuosidade tôdas as suas concepções estéticas, “entrando e saindo do cubismo, tal como qualquer um de nós entra e sai de uma casa de campo a cada verão”, como bem o disse Pierre Francastel.

O quadro “O Atleta”, executado em 1909, existente no Museu de Arte Assis Chateaubriand, corresponde ao período do cubismo analítico. Nessa tela, Picasso imaginou um espaço completamente nôvo, no qual os elementos cromáticos, situados sôbre o mesmo plano, animal a superfície pictorial. Não há o recurso dos pontos de fuga, ao claro-escuro, ao “trophe-l’oeil”. O jôgo cromático e a interferência de formas geometrizadas sugerem o relêvo e a profundidade. A perspectiva, ao invés de partir do quadro para o fundo, como ocorre na pintura clássica, parte da superfície da tela para a percepção visual do espectador.

Fernand Léger nasceu no dia 4 de fevereiro de 1881, em Argentan, na França, e faleceu em Gif-sur-Yvette, a 17 de agosto de 1955. Tendo iniciado a sua vida como desenhista-arquiteto e retocador de fotografias, foi aluno livre da Escola de Belas Artes de Paris, e trabalhou na Academia Julian e no Museu do Louvre. As suas primeiras obras foram executadas sob a influência da arte de Paul Cézanne. Posteriormente, juntando-se a Picasso e a Braque, resolveu participar das manifestações do cubismo, em cuja estética realizou as suas grandes composições.

Na tela “A Compoteira de Pêras”, existente no Museu de Arte Assis Chateaubriand, Fernand Léger demonstra o modo pelo qual, no quadro espacial livre, sem consideração a escalas, os elementos são colocados em planos superpostos determinados em um espaço sem linha do horizonte, permitindo uma visão global. Nessa composição ainda podemos notar a sua técnica no sentido de opor às curvas retas e às superfícies lisas às superfícies modeladas. Posteriormente, a sua pintura pendeu para uma certa abstração, sem, todavia, abandonar os volumes e os contrastes das formas, defendendo o princípio de que “as três grandes quantidades plásticas são a linha, a forma e a côr”, por êle enunciado na sua primeira conferência realizada na Academia Wasllieff.

André Lhote nasceu em 1885, em Bordéos, havendo falecido há seis anos passados, em Paris. Autodidata, mas dotado de rara erudição, êsse magnífico pintor foi exemplo típico do artista intelectual do Século XX, pois “tôda a sua obra sôbre a pintura representa um dos monumentos do pensamento francês”, como bem o disse Jean Cassou.

As suas investigações sôbre a integração da escultura na arquitetura, conduziram André Lhote para o cubismo, muito embora sempre houvesse tido a preocupação de conciliar a arte cubista com a tradição, tanto assim que as suas composições apresentam, geralmente, combinações barrocas de curvas paralelamente a uma cromática viva e a uma rara luminosidade. Voltado para a natureza, defendeu a prevalência do ritmo geométrico da forma sôbre a côr.

A tela “Composição”, existente no Museu de Arte Assis Chateaubriand, e que é objeto de reprodução, revela a forma pela qual André Lhote equilibrava as curvas nitidamente barrocas e as retas cubistas, estabelecendo uma perfeita conjugação. As ruturas dos contornos e a “decoupage” das zonas cromáticas, permitindo as “passagens”, sugerem o relêvo e a profundidade sem prejuízo do plano da superfície pictorial.

André Lhote foi o pensador do cubismo pois enquanto os demais pintores se entregaram à estética cubista, instintivamente, êsse príncipe da pintura moderna francesa realizou, cerebralmente, todos os princípios fundamentais dessa corrente artística que revolucionou a pintura do Século XX.

Lista de imagens:

1. “A Compoteira de Pêras” - Fernand Léger (1881 - 1955);
2. “Composição” - André Lhote (1885 - 1962);
3. “O Atleta” - Pablo Picasso (1885).

Assis Chateaubriand, o criador de museus de arte no Brasil XVI - Correio Braziliense, edição 02648 de 3/8/1968

O abstracionismo é uma expressão destinada a designar, especificamente, a corrente estética que tem por princípio fundamental rejeitar tôda e qualquer representação do mundo exterior, concebendo, portanto, a pintura como agenciamento de formas e de côres puras, que, em sua unidade e em sua conjugação, muito embora tenha velada a causa interior de sua criação, seja suscetível de determinar uma emoção estética à sensibilidade humana. Por essa razão é que, na arte abstrata, tôdas as criações resultam da tradução em imagens sem qualquer relação com o real, das visões que o artista possa ter em contacto com a natureza de explosões do automatismo psíquico; e, finalmente, da concepção rigorosamente intelectual de estruturas concebidas pela imaginação.

A expressão - arte abstrata - é discutível, como discutíveis são, aliás, todos os têrmos empregados para qualificar as correntes estéticas que foram surgindo através dos séculos, visto como, desde o momento em que se nos apresenta o objeto plástico ou pictural, fruto de uma concepção estética que “se manifesta sob o aspecto da estrutura”, segundo Max Bennse, não há mais que falar em abstração. Ademais, a rigor, a arte nunca poderá ser considerada abstrata por isso que as suas obras sempre revelam formas geométrais ou a-geométrais que podem surgir diretamente do inconsciente ou ser encontradas em arquétipos que nos oferecem as estruturas orgânicas e inorgânicas da natureza. Como bem o diz Maurice Raynal, “as

manifestações da estética na qual estão generalizadas as diferentes interpretações sob a legenda de arte abstrata, podem ser divididas em duas zonas: uma relativa e outra absoluta. A primeira extrai suas sugestões de um aspecto qualquer da realidade, enquanto que a segunda se inspira tão-somente em relações plásticas irreais porque inteiramente resultantes da imaginação”. Todavia, tanto não autoriza a crença errônea de que os fundamentos da arte abstrata seriam os de uma figuração gratuita de formas por isso que, em qualquer um daqueles tipos de criação artística, há uma transfiguração estética do fruto da imaginação ou da visão de um aspecto da realidade material, cujo processo obedece a uma técnica de transposição e a uma lógica de sensações. A pintura se torna abstrata à proporção em que se libera do objeto ou da figura, sejam êles imaginários ou reais. E, daí, a conclusão a que chegou Michel Seuphor, segundo a qual “o abstracionismo é uma pintura que está inteiramente liberta da tutela da figura e do objeto e que pode - tal como ocorre com a música - em uma total independência de toda e qualquer ilustração, história ou mito, representar os espaços incomunicáveis do espírito onde o sonho se torna pensamento, o signo se transforma em ser, a analogia se faz em ritmo e relação”. Realmente, a exemplo da música que se apresenta “como um discurso sonoro, um discurso que não tem a missão de dizer algo, de propor uma explícita significação, mas que joga com sons”, como o diz Mikel Dufrène, a arte abstrata vive sua de sua forma e das emoções que provoca através do ritmo e da harmonia cromática de suas composições, tornando-se dêsse modo, um tipo de arte confinada em seus próprios meios. Portanto, com o abstracionismo foi confirmada a predição de Gaughin, segundo a qual a pintura entraria em sua “fase musical” e “menos plástica e mais musical”, como, certa vez, escreveu Van Gogh. Na arte abstrata o ritmo das côres puras corresponde à harmonia dos sons musicais.

As origens do abstracionismo têm sido objeto de contradições históricas em face da estreiteza da faixa da contemporaneidade, dentro na qual surgiram as primeiras manifestações de arte abstrata, tôdas elas no período de transição das duas primeiras décadas do Século XX.

Na França, não obstante a opinião em contrário de Marcel Brion, o cubismo órfico abriu caminho para o abstracionismo através das composições que consagraram o triunfo da côr e da abstração. Aliás, o cubismo, destruindo o objeto para reconstruí-lo, improvisando, imaginariamente, a reconstrução sem aparente relação com a realidade objetiva, foi em verdade, uma das causas da arte abstrata, o que não passou despercebido para Michael Seuphor quando afirmou que “os pintores cubistas de 1909 descobriram, implicitamente, a inutilidade do objeto, tornando-se de fato os primeiros realizadores da arte abstrata”. Ainda mais, a tela “Caoutchouc” executada em 1909 por Francis Picabia, é uma forma de absoluta abstração, tanto assim que êsse pintor revelou a sua estética nêstes termos: “As formas e as côres libertadas de suas atribuições sensoriais uma pintura situada na pura invenção que recria o mundo das formas, segundo o desejo do artista e a sua imaginação”. Dentro do cubismo órfico, ainda encontramos Francis Kupka, com as suas fugas cromáticas e o seu estilo ortogonal e horizontal-vertical, haja vista a tela “Ordonnances en certicales”, executada em

1911, e para quem “se o homem cria a exteriorização de seu pensamento por meio de palavras, porque razão não poderá êle criar, na pintura e na escultura, independentemente das formas e das côres que existem em seu derredor?”. Por sua vez, Robert Delaunay, com os quadros “Formes Circulares” e “Disque”, concebidos e realizados em 1912, atingiu o abstracionismo quando recorreu ao puro ritmo circular das côres e aos contrastes simultâneos. Para êle, “representar é a base da plástica, mas representar não é copiar, nem imitar, mas criar”. E, interpretando essa definição, Guy Habasque frisou que, realmente, “na arte abstrata, as alusões às formas da natureza, são válidas na medida em que elas são completamente recriados; não é importante que a pintura seja abstrata, mas que a sua técnica seja abstrata, mas que a sua técnica seja anti-descritiva por isso que a técnica é o elemento decisivo da criação visto como por seu intermédio é que as artes sofrem o processo de renovação”. E, finalmente, Fernand Léger que, executando em 1913 a sua célebre tela “Constrastes des Formes”, na qual os elementos formais figurativos não têm valor de figuração pois funcionam, geométrica e cromaticamente, para dar uma nova expressão do espaço e do dinamismo, pendeu para a abstração.

Por outro lado, na Alemanha, a formação de “Der Blaue Reiter” (O Cavaleiro Azul), marcada pela exposição realizada a 18 de dezembro de 1911, na Galeria Tannhauser, reuniu, entre outros artistas, as personalidades de Wassily Kandinsky e de Franz Marc, os quais, desenvolvendo as idéias dêsse movimento, adentraram no abstracionismo, muito embora o genial pintor russo já houvesse revelado a arte abstrata na histórica aquarela executada em 1910 e que é uma composição mística, metafísica, sobrenatural. Todavia, as causas do abstracionismo germânico, ao contrário do que ocorreu com a arte abstrata dominada pelo espírito francês, apegada ao cartesianismo da distinção entre forma e conteúdo, surgido através de um processo de renovação contínua do cubismo que se dirigiu para exaltação da côr e a abstração, devem ser encontradas no respaldo que as concepções artísticas dos pintores de “Der Blaue Reiter”, notadamente de Wassily Kandinsky, encontraram na teoria estética esposada por Wilhelm Worringer, segundo o qual, em resumo, o fenômeno primário é o impulso no sentido da abstração, o desejo de liberar e desvincular o objeto de suas contingências materiais, e na definição da obra de arte como “um organismo autônomo”, devida a K. Fiedler.

Mas, em verdade, a maior expressão da arte abstrata está na personalidade de Wassily Kandinsky, não só pela vitalidade de tôdas as suas composições que “evocam a música de câmara com as formas musicais das fugas, dos estudos, dos trios, dos quatuors, das combinações de sons, obtidas segundo as regras da harmonia e do contraponto”, como bem o disse Maurice Raynal, como também por sua obra “Uber das Geitige in der Kunst” (Sôbre a Espiritualidade na Arte), em cujas páginas expôs todos os princípios fundamentais da estética do abstracionismo. Assim é que, a propósito do artista e da obra de arte, afirmou que “a obra de arte nasce do artista de maneira secreta e misteriosa. Destacada de seu criador, ela adquire

uma vida autônoma. A sua existência não é nem fortuita, nem inconsequente, pois é animada por uma força definida e efetiva, tanto material como espiritual; ela existe e tem o poder de criar uma atmosfera espiritual; e é sob esse critério que poderá ser julgada boa ou má uma obra de arte. Se a sua forma é pobre, ela se torna bastante fraca para provocar uma vibração espiritual”. E a sua explicação para a arte abstrata podemos encontrar nestes dois conceitos: “A forma, no sentido estrito da palavra, não é outra coisa senão a delimitação de uma superfície por outra superfície. E, aí, é que está a definição de seu caráter exterior mas toda coisa exterior também envolve necessariamente, um elemento interior. Cada forma tem, portanto, um conteúdo interior; a forma é a manifestação exterior desse conteúdo. Tal é a definição de seu caráter interior” “...Tudo quanto poderia dizer de mim mesmo e de minhas obras, não atingiria mais do que superficialmente a pura significação artística por isso que o espectador deverá aprender a ver em um quadro a representação gráfica de um estado de alma e não a representação de objetos”. E, realmente, em toda a sua obra, desde a fase geométrica caracterizada pelas séries que obedeceram aos títulos “Improvisation” e “Impression”, até o seu período geométrico, de que são exemplos as telas “Drei Ovale”, “Drei Strahlen” e “Unvollendetes Bild”, podemos sentir essa beleza espiritual que não foi mais do que o respeito de Wassily Kandinsky ao seu princípio de estética, fundado na necessidade interior e segundo o qual “é belo tudo quanto procede de uma necessidade interior da alma é belo tudo quanto é belo interiormente”.

A partir do abstracionismo de Francis Picabia, Robert Delauney e Francis Kupka, bem como de Wassily Kandinsky e Franz Marc, a arte abstrata adquiriu vários estilos sem, todavia, fugir aos princípios fundamentais da estética da pintura informal.

Assim é que surgiu o suprematismo, criado por Kasimir Malevitch que consagrou o princípio da desmaterialização, haja vista a tela que se resume na representação de um retângulo negro sobre um fundo branco, e, posteriormente, a composição constituída por um quadrado branco sobre um quadrado da mesma cor, distinguidos levemente por uma diferença quase imperceptível de tonalidade, através das quais o pintor russo pretendeu demonstrar que, por intermédio da fusão da matéria e da forma, o objeto pode atingir um estado de eliminação integral. Mas, em consequência, nas arquiteturas suprematistas, a economia da forma e da cor, impede a comunicação dialógica. Como bem o disse Marcel Brion, “cremos que dentre todas as obras abstratas, as de Malevitch são as menos comunicáveis por isso que nelas há uma exceção de toda e qualquer dialética, e, desse modo, as chaves do segredo somente poderão ser dadas pelo contacto das almas”. Todavia, devemos ponderar que algumas dessas chaves, podemos nós descobrir no seu livro “Die Gegenstandlose Welt” (O Mundo sem Objeto), em cujas páginas são reveladas a ética e a estética desse pintor do mais puro abstracionismo.

Por sua vez, o neoplasticismo, cujas idéias foram defendidas e exaltadas pela revista “De Stijl”, criada, justamente, para esse fim, é devido a Piet Mondrian. Caracteriza-se pelo

uso de três cores primárias, como sejam o amarelo, o vermelho e o azul e pelo uso exclusivo de ângulo reto na posição horizontal-vertical.

Através desse processo simplificado de traçado geométrico e de cromática, os objetos sofrem um despojamento total dirigido, conscientemente, no sentido da desnaturação. Daí, haver Micher Seuphor afirmado que, no neoplasticismo, são apresentadas “telas desmaterializadas, ascéticas, que traduzem o mínimo de presença carnal e o máximo de presença espiritual”. Piet Mondrian criou assim, uma arte abstrata arquitetural e estrutural, destinada a traduzir “a mais íntima construção de realidade”, como podemos ver, por exemplo, em “Broadway Boogie-woogie”, é uma orquestração dinâmica de linhas retas, cujos traçados obedecem aos princípios das leis universais que regem o cosmos. Theo van Doesburg seguiu a mesma concepção e, ao definir a arte como sendo “uma forma inorgânica nascida de impulsiva espontaneidade”, revelou toda a finalidade do neoplasticismo. E quando van Doesburg propôs uma inclinação de 45 graus para o ângulo reto a fim de obter um efeito ótico mais dinâmico, Piet Mondrian deixou de colaborar na “De Stijl”.

Após a II Guerra Mundial, a arte abstrata atingiu uma projeção internacional, dando origem ao tachismo e ao grafismo que passaram a constituir novas formas de abstracionismo pictural, quando, então, a pintura se situou na área da arte informal.

O tachismo é uma exasperação do abstracionismo informal por isso que se distingue por manchas (“taches”) que são lançadas na superfície da tela, atendendo a impulsos do automatismo psíquico individual, em cuja operação, muitas vezes, não há qualquer interferência intelectual. Georges Schneider, para quem a obra “somente começa a viver no momento da execução porque na criação de sua linguagem plástica intervém um automatismo de que é signo a hesitação”, como observou Raymond Bayer, representa o poder de criação sem interferência intelectual. Já, ao contrário, Pierre Soulages possui, como o diz Marcel Brion, “um temperamento romântico, uma natureza lírica”, razão porque comanda intelectualmente o automatismo psíquico, tanto assim que, além de geometrizar discretamente, sabe explorar o esplendor plástico da cor preta, que foi, aliás, uma das conquistas da arte abstrata.

Finalmente, a conjugação da “avant-garde” e da tradição estilística da pintura oriental, principalmente da caligrafia japonesa, cujo abstracionismo evocava verdades espirituais, deu origem ao grafismo que se distingue do tachismo porque, ao invés de usar manchas, o pintor se expressa graficamente, por meio de traços e de linhas, muito embora também resultem de certo automatismo psíquico todas as composições. Dentre os artistas compreendidos nessa nova tendência da arte abstrata, é Georges Mathieu o mais lírico adepto da poética do grafismo. Como dizem, e bem, Alberto Martini e Franco Russolli, “não há nenhum hedonismo na escritura cifrada de Mathieu para quem o traço é, de certo modo, a tradução da realidade, a transcrição imediata da emoção a elegância caligráfica à japonesa perde seu

aspecto decorativo para ser instrumento de conhecimento - conhecimento que, pôsto irracional, guarda seu poder de revelação”. Jackson Pollok é o representante da “action painting” na qual a arte informal, sob a técnica do grafismo, atinge o máximo de subjetivo e de irracional.

O abstracionismo está presente no Museu de Arte Assis Chateaubriand, através da tela “Harmonia em vermelho-branco-prêto”, de Alfred Otto Wolfgang Schulze Battman (Wols), considerado, pelo sentido universal de sua arte, uma das maiores expressões da pintura abstrata.

Wols nasceu em Berlim, no ano de 1913, tendo falecido, quando contava apenas 38 anos de idade, em Paris.

Após haver feito um curso na Bauhaus, de Dessau, com Wassily Kandinsky e Paul Klee, tornando-se amigo de Juan Miró, Max Ernst, Tristan Tzara e Alexander Calder, emigrou para a França, onde continuou pintando e fazendo fotografias para ganhar a vida, o que lhe valeu a nomeação para exercer as funções de fotógrafo oficial da Exposição Internacional de Paris. Com a eclosão da II Guerra Mundial, foi feito prisioneiro civil por ser cidadão germânico; mas pôsto em liberdade um ano após, logo recomeçou a pintar no Midi de la France. Em seu retôrno a Paris, travou amizade com Jean Paul Sartre e Simone de Beauvoir, operando-se, em seguida, a sua conversão ao abstracionismo, de cuja estética veio a ser uma das mais altas expressões.

Com efeito, a pintura informal foi uma violenta reação contra o abstracionismo construtivista que se baseava no valor absoluto da forma elevada a uma fria geometrização e submetida a um processo de desnaturação.

Foi o triunfo do automatismo psíquico o gesto que se faz forma e côr: o grito que explode em vibrações cromáticas sem a preocupação intelectual de qualquer organização material da composição. Mas, depois haver sofrido a influência do surrealismo de Juan Miró e de Max Ernst e do abstracionismo de Paul Klee e de Wassily Kandinsky, porque fosse dotado de altos valores plásticos e picturais, dos quais tinha um domínio absoluto, Wols soube elaborar o seu estilo, compondo quadros que se destacam por um perfeito equilíbrio formal e uma requintada organização material e sensorial, e nos quais uma poesia cósmica empresta às suas criações a marca da imortalidade.

A tela “Harmonia em vermelho-branco-prêto”, existente no Museu de Arte Assis Chateaubriand, é uma das grandes pinturas de Wols, êsse artista genial que se engajou no abstracionismo, fazendo-o honestamente, “por inspiração criadora”, segundo a expressão de René Huyghe obra que, por seu valor estético, representa dignamente a arte abstrata contemporânea. Essa conclusão tanto mais se impõe quanto menos ignoramos que Michel Seuphor, com a sua autoridade, afirmou que “tôdas as grandes pinturas de Wols, compostas por um número incalculável de pequenos traços, formando uma massa homogênea de

variados aspectos, figuram entre as mais formidáveis e as mais raras obras de arte abstrata”. E Marcel Brion veio confirmar esta asserção ao fazer a análise crítica da obra e da personalidade de Wols, nos seguintes termos: “ O drama expressionista dos personagens, vivendo de explosão em explosão, encontra em Wols a sua mais assombrosa expressão. Nada é gratuito, nada é fortuito na arte informal de Wols. Nesse pintor, que devia morrer jovem, como que consumido pelo sombrio fogo de artifício de seu drama, não se trata de pintura automática mas de passagem imediata da emoção à ação. Essa obra tem a beleza dos cataclismas, a intensidade dos mais dilacerantes dramas da humanidade. O historiador de arte tem o direito de verificar o que de vontade, de espontaneidade ou de acaso existe em um quadro informal. As obras de Wols carregam o signo da fatalidade, o consentimento incondicional às tempestades e aos turbilhões do destino”.

E Wols, êsse pintor genial, está presente no Museu de Arte Assis Chateaubriand, para representar o abstracionismo, com uma obra que nos dá a impressão de conservar, nos esquemas típicos e formais da sua composição, o sôpro vital de um cosmos em estado de desintegração.

Lista de imagens:

Harmonia em vermelho-branco-prêto - Wols (no jornal foi divulgada somente a imagem, sem informações de título e autoria da obra)

Assis Chateaubriand, o criador de museus de arte no Brasil XVII - Correio Braziliense, edição 02653B de 10/8/1968

Durante a I Guerra Mundial, o dadaísmo foi um movimento artístico e literário surgido do encontro de vontades dirigidas no sentido do niilismo, do protesto e da revolta anárquica contra todos os tipos de convenção social e moral, e que explodiram na consciência de escritores e de artistas de várias origens culturais, os quais não compreendiam as causas que haviam levado uma sociedade que soubera glorificar o homem com todos os seus valores espirituais e erguido monumentos destinados a perpetuar o esplendor de uma civilização, a recorrer à violência da guerra, em cujo cáos destruía tudo quanto fôra erigido para consagrar a dignidade eterna dos povos cultos. E por essa razão foi que o dadaísmo resolveu adotar como princípio fundamental a abolição da lógica, do passado arqueológico, do presente e da razão, o que fêz com que Robert-Dessaignes, o seu melhor historiador, afirmasse que êsse movimento fôra “uma revolta do indivíduo contra a sociedade, contra a arte e contra a mora”, enfim, uma tentativa de liberação das palavras e das formas, das artes e dos valores

espirituais, resultantes de convenções sociais, estéticas e morais, e de exaltação do culto do irracional.

Portanto, havendo sido o resultado de componentes de uma conflagração mundial, o dadaísmo quase assumiu um caráter universal, tanto assim que o “Grupo Dada” foi fundado em Zurick pelo escritor alemão Hugo Ball, o poeta romeno Tristan Tzara e o pintor alsaciano Hans Arp; em Berlim, pelo escritor tedesco Richard Hulsenbeck que emprestou ao dadaísmo um sentido mais político e social; em Colônia, pelo pintor Max Ernst; em Hanover, pelo pintor Kurt Schwitters; e em Nova York, pelos pintores Marcel Duchamp, o criador dos “ready-made”, Francis Picabia e Man Ray.

Após o armistício, a rutura entre Tristan Tzara e André Breton, causada pelo antagonismo das posições por êles assumidas em face do processo transitório de restauração da estabilidade econômica, política e social, posterior ao término da conflagração mundial, deu causa ao surrealismo, cuja expressão foi empregada pela primeira vez por Guillaume Apollinaire para designar determinadas tendências artísticas afloradas pelo dadaísmo. Entretanto, a origem oficial dessa corrente estéticas data de 1924, ano que marcou a divulgação do histórico “Manifesto do Surrealismo”, de André Breton, o maior teórico e animador dessa grande revolução artística do Século XX. A partir desse momento, o surrealismo tomou corpo e unidade com a adesão dos poetas Paul Eluard, Louis Aragon, Philippe Soupault e Benjamin Péret e aos quais se vão juntar aos pintores Hans Arp, Max Ernst, Marcel Duchamp, Francis Picabia, Man Ray, Joan Miró, Salvador Dali, Yves Tanguy, André Masson e Pablo Picasso que resolvem acolher na primeira exposição surreal o criador da “pintura metafísica”, Giorgio de Chirico que, através de suas concepções, nas quais a fuga plástica das almas de suas imagens e o despojamento arquitetural das arcadas, dão uma feição espectral às suas composições, foi, em verdade, o grande precursor do surrealismo nas artes plásticas e picturais.

O Surrealismo surgiu no momento em que foram reveladas as descobertas científicas de Einstein, de Helsenberg, de Broglie e de Freud, as quais inauguraram uma nova concepção do mundo, da matéria e do homem quando introduziram os princípios da teoria da relatividade, da ruína da causalidade, do poder do inconsciente, derrubando conceitos tradicionais das ciências humanas e das ciências exatas. Sigmund Freud, da Escola de Viena, analisando o sonho perpétuo dos esquizóides, encontrou na libido a explicação para o fenômeno da criação das obras de arte; e, partindo da concepção aristotélica da “katharsis” como meio de purificação, concluiu que o artista encontra na sua libido uma satisfação fictícia, criando imagens, por isso que, através da arte, são atingidos os arcanos secretos do nosso ser. André Breton aproveitou a teoria freudiana para dar ao surrealismo a seguinte definição: “Automatismo psíquico através do qual se propõe exprimir gráfica, verbalmente ou por outra forma qualquer, o funcionamento real do pensamento, na ausência de qualquer controle exercido pela razão independentemente de toda preocupação estética e moral”.

Essa posição radical do surrealismo, caracterizada pelo desprezo das construções fundadas na lógica e na reflexão e pela temática respaldada nas visões fantásticas ou maravilhosas dos sonhos, dos estados mórbidos, do inconsciente e do irracional e da exasperação sexual, bem como na destruição da vida e da razão, levou Albert Camus a afirmar que os surrealistas “acreditando poder exaltar a morte e o suicídio, seriam niilistas” e Ernest Gegenbach a concluir que “os surrealistas se reuniram em torno de Lúcifer”.

Todavia, Ferdinand Alquiê, o mais imparcial filósofo do surrealismo, aproveitando-se da confissão de que, em verdade, havia “uma desproporção flagrante entre a envergadura das aspirações do homem e os limites individuais de sua vida”, feita por André Breton, perguntou a si mesmo “se o humanismo surrealista não teria razões profundas no desespero, não obstante o seu propósito fundamental”. Realmente, para André Breton, tal como ocorria com Kirkegaard, a realidade era uma falsa realidade, o mundo objetivo era uma decepção, razão por que procurou atingir a existência verdadeira através de um permanente esforço no sentido de reunir os valores eternos que estão nas profundezas ignotas do ser humano, e, daí, “o pessimismo vital do surrealismo”, de que nos fala Maurice Nadeau.

No curso da análise superficial das correntes estéticas que marcam a transformação das artes plásticas através dos tempos, representadas no Museu de Arte Assis Chateaubriand, já tivemos oportunidade de defender a tese de que sempre ocorre um paralelismo entre as descobertas científicas, as modificações políticas, econômicas e sociais, a renovação do pensamento filosófico e o aparecimento de novas escolas e novos estilos nas artes plásticas e picturais. Consciente ou inconscientemente, o artista dá forma às suas obras de acordo com os valores materiais e espirituais dominantes na época de sua criação. O pintor Franz Marc, uma das mais notáveis figuras de “Der Blaue Reiter”, disse, certa vez, que “os grandes artistas não procuram suas formas nas sombras do passado, mas sondam, tanto quanto lhes é possível, o centro de gravidade de seu tempo”. E outra não foi a conclusão de Kandinsky: “Cada época recebe sua dose de liberdade estética, motivo por que até mesmo o gênio mais criador não pode transpor o limite dessa liberdade”. Na época em que André Breton, repudiando o aspecto niilista do dadaísmo, criou o surrealismo, Freud já desenvolvêra a psicanálise, método de psicologia clínica que consiste em revelar, por meio de diferentes processos fundados no jogo da associação, a existência de recordações, desejos, imagens e frustrações enfiados em conjuntos de idéias subscientes (complexos), cuja presença ignorada pelo consciente é causadora de distúrbios psíquicos e físicos, mas que, trazidos à tona da consciência, deixam de produzir efeitos. André Breton resolveu usar o processo da livre associação freudiana e da escritura automática na qual as palavras e as formas são sugeridas pelo inconsciente sem qualquer controle do consciente; e, para levar o surrealismo à pintura, trouxe à colação a arte visionária de Chagall, muito embora esse grande pintor russo não transponha completamente o limiar que o separa do inconsciente pois sempre “conserva um dos pés sobre a terra de onde ele extrai a sua energia vital”, como bem o disse Herbert Read, e a pintura metafísica de

Giorgio de Chirico, nas quais as figuras humanas como que são privadas de suas almas e a arquitetura das cidades sofre um despojamento sepulcral. Em consequência, na pintura surreal, inexistindo interação entre o inconsciente e o consciente, não pode haver a determinação do sentido das imagens e da significação das composições em relação ao espectador e ao próprio criador que, não obstante a distinção entre a fase inconsciente da criação e a fase consciente da execução, se contenta com a apresentação pictural das visões de seus sonhos e de suas alucinações, por vezes provocadas pelo uso de substâncias psicotrópicas, e até mesmo da loucura que deveria ser considerada “a expressão da mais pura razão”, como, um dia desejou Paul Eluard...

Por essas razões foi que, indiscutivelmente, a psicanálise exerceu uma influência decisiva sobre determinados pintores, na segunda década do Século XX, os quais, abandonando os pretextos de criação artística, existentes no mundo exterior se voltaram para a realidade do mundo interior, dando uma representação plástica a todos os objetos de suas visões escondidas nas mais profundas regiões da psique, e, conseqüentemente, criando uma arte onírica, fantástica, abissal, tôda feita de símbolos que escapam à compreensão humana pois o seu significado está restrito à psicologia da criação das obras de arte. Com efeito, como observou, com muita propriedade, Frank Elgar, “no seu violento desejo de remontar às fontes primárias da criação, os surrealistas foram, naturalmente, conduzidos a explorar o sonho e o inconsciente, a preconizar o recurso à espontaneidade infantil, às faculdades sobrenaturais, e a reivindicar para êles mesmos o prestígio do maravilhoso, da féerie, os mistérios das magias primitivas e das antigas hierofanias”. E é por esse motivo que no surrealismo, “o processo de representação consistente na projeção de uma imagem interior, absolutamente independente de tôda e quaisquer incitação exterior, e que se utiliza de formas puramente imaginárias, não naturais, da conciliação de figuras humanas e imaginárias, da metamorfose ou da transfiguração do natural em imaginário ou da deformação”, como bem o disse Marcel Brion.

Sob o ângulo estritamente plástico e pictural, não tem, pois, razão Jean Cassou quando afirma que “o pintor surrealista não maneja com formas plásticas mas tão somente com imagens”. E não tem porque, em termos de pintura, as imagens não deixam de ser, na realidade, formas plásticas, sendo até mesmo de salientar que, no surrealismo, há pintores que requintam em dar um toque ingresco às suas composições. Outrossim, não é absoluta a afirmação feita por Frank Elgar, segundo o qual, “negligenciando, deliberadamente, as conquistas da arte moderna, particularmente, do fovismo e do cubismo, os pintores surrealistas foram obrigados a retomar os meios fornecidos pela tradição, pois, em verdade, enquanto assumia o compromisso de tudo destruir, o surrealismo se afirmava conservador no domínio do plástico e do pictural”. Não é absoluta porque, quando se trata, por exemplo, de composições de Paul Delvaux e de René Magritte, estamos, realmente, diante de um neoclassicismo a serviço do surrealismo. A construção dos quadros obedece aos cânones neoclássicos, muito embora sejam surreais os temas das criações. No entanto, quem poderá

negar a poética e os valores plásticos e picturais que afloram de “La Magie Noire”, de Magritte, e de “La Ville Inquiete”, de Delvaux, em cujas composições a cerne dos nus femininos se faz mármore a fim de revesti-los de inocência edênica e de frescor virginal? Mas, quando nos encontramos diante dos quadros de Joan Miró e de Yves Tanguy, dúvida alguma poderá haver sobre a aplicação das conquistas da arte moderna pelos pintores surrealistas visto como, nessa hipótese; o mais puro abstracionismo está a serviço do surreal.

Por outro lado, pouco importa que no “métier” do pintor surrealista “a operação consista em reunir imagens de maneira desconcertante com o propósito de desconcertar o mundo exterior”, para usar da expressão de Jean Cassou ao censurar a pintura surreal. E pouco importa visto como o processo inconsciente da criação não pode ser modificado pelo processo consciente da execução, mesmo porque essa desordem de imagens, por vezes resultante de hibridismo, é uma das características do surrealismo pictural. Aliás, foi justamente por essa razão que Salvador Dali resolveu a sua vontade de “sistematizar a confusão e, dessarte, ajudar a desacreditar o mundo da realidade”. Ademais, no momento em que a pintura passa a ter uma exata correspondência com o equilíbrio do mundo exterior, já não mais poderá ser considerada surreal.

Em conclusão, não podemos negar que, em verdade, o surrealismo, tanto figurativo como abstrato, ao erigir o inconsciente em fonte de inspiração criadora, enriqueceu a capacidade humana de expressão plástica e pictural, dilargou o universo interior do artista criador, dando uma nova abertura ao poder de criação no panorama da pintura contemporânea.

O Professor Pietro Maria Bardi, contando com o apoio de Assis Chateaubriand que sempre teve por escopo fazer do antigo Museu de Arte de São Paulo um centro de representação de tôdas as correntes estéticas, obteve para o respectivo acervo três obras bem significativas do surrealismo: as telas “Bryce Canyon Translation”, de Max Ernst, “Composição”, de Joan Miró, e “Coupe de Doute”, de Victor Brauner.

Max Ernst nasceu em 1891, na cidade de Bruhl, próximo de Colônia, na Alemanha, tendo estudado filosofia na Universidade de Bonn. Autodidata, consagrou a sua arte ao expressionismo germânico, havendo participado de uma exposição na Galeria “Sturm”, em Berlim. Com a colaboração de Arp e Baargeld, fundou o “Grupo Dada” em Colônia. Em 1922, ao fixar residência em Paris, travou amizade com André Breton, Paul Eluard, Louis Aragon, Philippe Soupault, Benjamin Péret e de Chirico, aderindo ao surrealismo. Nessa época, para atender às suas obsessões, Max Ernst reuniu ao acaso desenhos que havia feito por meio de “frottage”, aproveitando objetos ásperos, tecidos grossos e folhas vegetais, quando, então, descobriu que êsse agenciamento casual fazia lembrar paisagens abissais. A “frottage” foi o equivalente do automatismo gráfico, liberto de qualquer interferência do controle da razão e de qualquer preocupação estética, preconizado pelo surrealismo.

Posteriormente utilizou a colagem, sem a função de integração plástica tal como ocorria com o cubismo, mas para a formação automática de composições de conteúdo patético e sobrenatural. Todavia, a partir de 1936, Max Ernst revelou o domínio dos mais altos valores plásticos e picturais, executando composições como “La Ville” e “L’Oeuil de Silence”, nas quais um caos de formas híbridas ou um despojamento sepulcral empresta uma fôrça cósmica as suas criações que evocam universos existentes nas zonas ignotas do inconsciente, do sonho e da imaginação. A sua obra, “contraditória, rebelde e desigual”, para usar de sua expressão, é, entretanto, de rara monumentalidade, tanto assim que Max Ernst conquistou o Grande Prêmio da Bienal de Veneza de 1954 e, cinco anos após, foi honrado com uma exposição retrospectiva no Museu Nacional de Arte Moderna de Paris.

A tela “Bryce Canyon Translation”, executada em 1946 por Max Ernst, é uma das obras-primas do surrealismo. Nessa composição podemos sentir o vigor de sua imaginação visionária pois se trata de uma paisagem mágica a lembrar visões de pesadelos, mistérios de estranhas hierofanias e tragédias cósmicas, em face da irrealidade total das imagens antropomórficas dominadas pelo “mandala” lunar o símbolo da espiritualização. E, ao mesmo tempo, apreciar o deslumbramento daquelas altas qualidades de Max Ernst: “audácia e segurança no desenvolvimento do traço, disciplina sintética e poder de expressão”, postas em relêvo por Maurice Raynal.

Joan Miró nasceu no ano de 1893, em Barcelona, na Espanha. Com 14 anos de idade, ingressou na Escola de Belas-Artes de Barcelona, cursando mais tarde a Academia Gali. Mas, rebelde ao ensino oficial, abandonou os estudos acadêmicos, passou a trabalhar e a estudar sozinho, ocasião em que travou amizade com Dalmau, diretor da mais importante galeria de arte de sua cidade natal, onde realizou a sua primeira exposição individual. Em Paris, Maurice Raynal resolveu apresentar Joan Miró, fazendo-o através de uma exposição na Galerie La Licorne. Após ter sofrido a influência de Van Gogh, de Henri Matisse e de Albert Marquet, consagrou a sua arte ao cubismo, em cuja estética a sua personalidade artística não encontrou uma perfeita adequação. Mas, em 1924, tornando-se amigo de André Breton, Paul Eluard e Louis Aragon, aderiu ao surrealismo. Nêsse momento, o seu estilo se tornou verdadeiramente pessoal. Na abstração surreal, êsse notável pintor catalão passou a desenvolver uma arte onírica, na qual as formas filiformes, prendendo elementos que fazem lembrar amebas, dão as suas criações um toque de espontaneidade infantil não obstante o rigor da geometrização e o lirismo da côr. Mais tarde voltou para a figuração e fez surgir imagens em cuja constituição orgânica, de natureza híbrida, se mesclam o homem e o animal, haja vista a tela “Composição”, existente no Museu de Arte Assis Chateaubriand. Finalmente, retornou à abstração com a série intitulada “Constellations”, cujas composições se destacam pela harmonia musical das zonas cromáticas, o que levou Maurice Raynal a afirmar que “o lirismo da côr retoma em Miró a significação no ponto em que os fauves deixaram Matisse”, equiparando o grande pintor catalão a Fernand Léger e a Paul Klee.

Victor Brauner, que nasceu no ano de 1903, em Piatra-Neantz, na Romênia, após fazer, em Bucarest, quando contava apenas 21 anos de idade, uma exposição de sua pintura, causando verdadeiro escândalo, emigrou para a França. Em Paris, reencontrou seu compatriota Constantin Brancusi, o grande escultor romeno que tinha por divisa “trabalhar como um escravo, comandar como um rei e criar como um Deus”. A sua amizade com Yves Tanguy, faz com que Victor Brauner se consagre ao surrealismo. Sua pintura tem por temática o fantástico que explode do inconsciente e cuja imagética psicanalítica, muito embora a influência pela arte primitiva, se reveste de efeitos sobrenaturais, como podemos ver da tela “Coupe de Doute”, existente no Museu de Arte Assis Chateaubriand.

A sua presença nessa instituição tem tanto maior significação quando menos ignoramos que Victor Brauner marca a sobrevivência do surrealismo com uma obra constituída de personagens fantasmagóricos, na qual se sente o eco de profundas angústias humanas que se libertam com exasperação. E foi por essa razão que André Breton afirmou que “diante da pintura atual de Victor Brauner minha alegria participa do sagrado respeito que se tem pela religião”.

Lista de imagens:

1. “Bryce Canyon Translation” - Max Ernst (1891);
2. “Coupe de Doute” - Victor Brauner (1903);
3. “Composição” - Joan Miró (1893).

Assis Chateaubriand, o criador de museus de arte no Brasil XVIII - Correio Braziliense, edição 02659 de 17/8/1968

No curso das primeiras décadas do Século XX, em Paris, um certo número de artistas vindos principalmente da Europa Central ficou radicalizado em Montparnasse. Inicialmente, êsse grupo se restringiu ao russo Marc Chagall, aos lituanos Max Band e Chaaim Soutine, ao polonês Moise Kisling, ao búlgaro Pascin (Julius Pinkas) e ao italiano Amadeo Modigliano, os quais se juntaram, posteriormente, os espanhóis Pablo Picasso e Juan Gris, o italiano Gino Severi e os franceses Georges Rouault e Maurice Utrillo. Não resta a menor dúvida que a causa primária da formação do grupo, foi, indiscutivelmente, o espírito que, tem terra estranha, sentiram a necessidade do calor humano da solidariedade. Mas a verdade é que êsse grupamento, porque se caracterizasse pela mais absoluta independência intelectual e por um trabalho individual sem vinculação a quaisquer movimentos oficiais, logo perdeu a sua origem racial, atraindo artistas de várias nacionalidades e religiões, ao mesmo tempo em que

se transformava em um “foyer” de experiências e de pesquisas no campo das artes plásticas em geral.

E assim, nasceu a Escola de Paris - expressão que resultou de um abuso de linguagem por isso que não se tratou jamais de uma instituição livre de ensino ou de aperfeiçoamento, de uma nova corrente estética e, muito menos, do encontro de vontades dirigidas, coesamente, no sentido de uma revolução no plano das artes plásticas e picturais. A Escola de Paris surgiu, pura e simplesmente, da reunião de artistas das mais diversas origens culturais, das mais díspares personalidades e dos mais diferentes temperamentos, os quais, em dado momento, procuraram a capital da França que se tornara o centro de tôdas as revoluções estéticas eclodidas a partir da segunda metade do Século XIX. Paris, vestindo as roupagens de uma cultura universal, exibindo a história da evolução das artes, que, no silêncio dos museus, já falava a linguagem de todos os tempos, através de obras-primas dos gênios da pintura e da escultura, e dando uma abertura para tôdas as experiências e revoluções artísticas e para tôdas as manifestações da liberdade do poder de criação, era, como ainda o é realmente, a cidade européia que, pela autoridade de sua tradição cultural, poderia acolher tôdas as inovações estéticas e impô-las à civilização mundial.

Naquela época, tal como observou, com muita propriedade, Germain Bazin, “a invenção da linguagem plástica, que é a de nossos tempos, foi objeto de uma competição universal da qual participaram, notadamente, os espanhóis, os eslavos e os artistas da Europa central. Em consequência, o individualismo exasperado que impediu cada artista a criar seu próprio estilo, tornou difícil uma análise da arte contemporânea visto como as concentrações em grupos sempre foram transitórias e seguidas imediatamente de dispersões”. Mas, justamente, essa independência do poder de criação, essa concentração e essa dispersão constituíram o clima espiritual que caracterizou a Escola de Paris. Com efeito, ela foi um estado de espírito que até hoje anima a vida artística por isso que dela saíram as figuras mais representativas do expressionismo, do fovismo, do cubismo, do surrealismo, do abstracionismo e até mesmo da nova figuração, haja vista a atual “Renascença da Escola de Paris” em face da “persistência das investigações, dos intercâmbios artísticos, dos esforços, das mais vigorosas personalidades que, animadas por uma paixão mais forte do que o egoísmo, deixam uma mensagem estética que proclama o amor de uma vida nova”, como o disse André Parinaud.

A Escola de Paris tem sido o pedestal de glórias e o túmulo de frustrações. Por ela passaram inúmeros artistas, pôsto que transitoriamente. Muitos atingiram em vida, o triunfo imortal, como, por exemplo, Marc Chagall, Pablo Picasso, Georges Rouault Victor Brauner e Juan Gris; outros porém somente o tiveram depois da morte, como ocorreu com Pascin que se suicidou em 1930; com Utrillo que, vítima de uma congênita embriaguez, morreu em 1955; e com Amadeo Modigliani que, duramente castigado pelo tuberculose e pelo alcoolismo, viu seus últimos dias no Hôpital de la Charité, em Paris, no dia 25 de janeiro de 1920.

Mas, não obstante a heterogeneidade dos estilos de todos os artistas da Escola de Paris, a verdade é que se torna possível ao historiador colocá-los em cada uma das correntes estéticas que surgiram através dos tempos, como, aliás, tivemos oportunidade de fazer ao longo desse trabalho sobre as representações das escolas artísticas, existentes no Museu de Arte Assis Chateaubriand.

Há, todavia, um artista que, em virtude de seu ecletismo, não pode ser situado em qualquer das correntes estéticas que renovaram as artes plásticas a partir do Século XX. É Amadeo Modigliani que, através das suas telas “Retrato de Diego Rivera”, “Retrato de Senhora G. van Mayden”, “Retrato de Leopold Zboroeska”, “Retrato de Madame Chakowska” e “Renée”, está presente naquela instituição.

Amadeo Modigliani nasceu em Livorno, na Itália, no ano de 1884. Descendente de família judaica, filho de um velho banqueiro arruinado por uma liquidação falimentar, teve, entretanto, a sua vocação descoberta por sua genitora que fez com que ele conhecesse os museus da península itálica e frequentasse as Escolas de Belas-Artes de Florença e Veneza. Aos vinte e dois anos de idade chegou a Paris, instalando-se na Rua Coulaincourt, próximo do célebre Bateau-Lavoir. Três anos após, fixou residência e passou a manter o seu atelier individual na Cité Falguière, quando a sua boêmia e a sua beleza aristocrática tornaram Amadeo Modigliani uma figura de legenda. Integrou-se na Escola de Paris ao fazer amizade com Pablo Picasso, Chaim Soutine e Moise Kisling, bem como o escultor Constantin Brancusi que o iniciou na escultura. Nesse período, os ídolo pré-helênicos, a arte negra e as simplificações do escultor romeno exerceram decisiva influência sobre Amadeo Modigliani, cujas obras escultóricas se destacavam pela dureza e pela angulosidade das linhas e se revestiam de um certo hieratismo. Mas, logo depois abandonou a escultura para consagrar a sua arte à pintura. Até 1910, as suas obras tinham o caráter decorativo do “art nouveau” e revelavam um certo academicismo. Todavia, tendo acolhido as lições de Paul Cézanne, aquele notável pintor italiano passou a requintar na pureza das formas e na solidez das composições. Quatro anos depois, Amadeo Modigliani se ligou à poetisa inglesa Beatrice Hastings que influenciou na sua arte, tanto assim que o pintor entrou em uma fase na qual as obras eram animadas por um realismo sensual e um idealismo quase místico, lembrando o pré-rafaelismo de Brotherhood, sem, todavia, afastar o pendor acadêmico de suas composições.

Em seus últimos anos de vida, Amadeo Modigliani acabou adquirindo um estilo muito pessoal, o que levou Jean Cassou a afirmar que “o estilo foi a grande revelação da arte de Modigliani, feita de graciosos arabescos, de côres delicadamente quentes e de uma estranha emoção”. Realmente, não havendo perdido sua admiração pela linha melodiosa que ele teve oportunidade de admirar em Duccio e Botticelli, não obstante haver assimilado, do cubismo, a indiferença pela atmosfera, pela luz e pelo “sfumato”, e, do expressionismo, o sentido da deformação, Amadeo Modigliani se distinguiu, magistralmente, por um desenho de contornos precisos, essencialmente linear, formando arabescos e no qual a elegância do traço se revestia

de um ritmo musical. Na sua obra limita à figura humana, através de nus femininos, de retratos de mulheres, de gente humilde, de artistas e intelectuais, podemos verificar que a linha é flexível, alongando-se no pescoço, curvando-se no oval do rosto, pendendo nos ombros ou vergando sinuosamente em um quadril. Para pôr em relêvo os valores táteis e a solidez dos volumes, usava apenas a acentuação gráfica da linha que, por vêzes, lembrava o traço do gravador. No processo de deformação, as imagens sofriam alongamentos, distorções, ruturas de eixos e acavalamento de planos. E por outro lado, como fazia questão de submeter ao desenho a côr, a sua paleta não tinha riqueza pois se restringia ao ocre, ao vermelho, ao branco, ao negro e ao azul, dos quais extraía, entretanto, as mais ricas tonalidades. E, assim, Amadeo Modigliani criou, através da simplicidade das linhas e das gamas tonais uma pureza estilística de que se revestiu o seu expressionismo poético e escultural, no qual o alongamento da figura humana tinha por finalidade transmitir a fragilidade orgânica do pintor à imagem plástica e pictural. E, daí, haver Raymond Charmet afirmado que “na galeria dos retratos executados por Amadeo Modigliani se desenrola tôda uma comédia humana sem equivalente na pintura de seu tempo, na qual transparece a personalidade complexa do pintor, sua inquietação judáica, seu idealismo de homem culto, sua nobreza de espírito e o desespero lancinante de seu destino marcado pela frustração”.

Sob o ângulo da pintura, com Amadeo Modigliani - êsse autêntico representante da Escola de Paris, concluimos o estudo da representação de tôdas as correntes estéticas, existentes no acervo do Museu de Arte Assis Chateaubriand.

Todavia, merece destaque a galeria brasileira constituída pelos pintores do Príncipe Maurício de Nassau, que estiveram no Brasil, no Século XVII, e dos artistas que integraram a Missão Francesa, no Século XIX, e dos estrangeiros que se consagraram à nossa paisagem tropical.

A pintura holandesa no Brasil, durante um período compreendido na primeira metade do Século XVII, não exerceu qualquer influência, mesmo remotamente, em nossa formação artística, mas foi, em verdade, um acontecimento válido no plano histórico e documental.

De acôrdo com as pesquisas feitas por Souza Leão, Ribeiro do Couto, José Roberto Teixeira Leite e Cornelie de Bie, os seis pintores de Maurício de Nassau, foram Frans Post, Albert Eckhout, Georg Marcgraf, Zacharias Wagner, Piso e Abraham Willaerts. Todavia, os que mais se destacaram, foram Frans Post e Albert Eckhout, mesmo porque pairam dúvidas sôbre a atuação artística dos demais nos nossos chãos.

O Museu de Arte Assis Chateaubriand possui as telas “A Cachoeira de Paulo Afonso”, “Paisagem Pernambucana com a Casa Grande”, “Paisagem com o Tamanduá”, e “Paisagem com a Gibóia”, de Frans Janszoon Post que foi, em verdade, o pintor de maior relêvo dentre os que estiveram, durante o período compreendido entre 1637 e 1644, no Brasil, a serviço do Príncipe Maurício de Nassau.

Frans Post, filho do pintor de vitrais Jan Janszoon Post e de sua mulher Francijnje Peters, nasceu no ano de 1612, em Haarlem, razão por que podemos concluir que contava apenas vinte e cinco anos de idade quando chegou ao nosso País. A importância da presença daquelas obras no Museu de Arte Assis Chateaubriand, além de sua significação histórica, poderá ser aquilatada através da conclusão a que chegou o ilustre crítico e historiador de arte José Roberto Teixeira Leite, em seu magnífico ensaio sobre a pintura holandesa no Brasil durante o domínio efêmero da Holanda: “Resumindo, agora, a evolução artística de Frans Post, podemos afirmar que, superada aquela fase documental dos quadros realizados no Brasil, vencida a preocupação pelo exótico e pelo pitoresco dos produzidos imediatamente após o retorno à Holanda, conseguiu o pintor afinal a harmonia entre forma e cor e a equivalência entre o conteúdo e o seu equivalente plástico para evocar a paisagem brasileira da qual seria o intérprete primeiro, num clima de intenso lirismo. O artista leva de vencida o artesão, a sensibilidade impõe-se ao virtuosismo, o repórter cede lugar ao poeta. Aquilatando, enfim, a importância artística de Post, não há senão reproduzir o que a tal respeito escreveu Arthur van Schendel, e que tão bem coloca os termos do problema: “Frans Post est un artiste de second plan mais il n’en est pas moins un talent personnel. Resté en Hollande, il n’eût été qu’un paysagiste médiocre enrichi de l’expérience brésilienne, il put produire un art d’une saveur encore toute inconnue et d’une charmante originalité”. Cabe uma derradeira menção à técnica do pintor. A pincelada é lisa e minúscula, impessoal, raramente ocorrendo o “impasto”; o suporte varia - exclusivamente tela, nos quadros realizados no Brasil, tela ou madeira (carvalho), nos pintados na Europa -, enquanto a preparação é branca e tão pouco espessa que, em certos casos, o suporte emerge de sob a camada de pigmentos, deixando a nu os veios da madeira. De modo geral pode-se afirmar que foi, Post, artesão consciente e conhecedor de seu ofício”.

Já, ao contrário, exerceu sobre nós uma influência artística, além de sua histórica significação, a célebre Missão Francesa.

Em verdade, o primeiro ciclo de nossa vida artística teve origem no Século XIX com a Missão Lebreton que, por solicitação de D. João VI, chegou ao Brasil em 1816 com o encargo de fundar o Instituto de Belas-Artes no Rio de Janeiro, e que foi integrada por Jean Baptiste Debret, o pintor do Império, por Nicolas-Antoine Taunay, pelo arquiteto Grandjean de Montigny, pelo escultor Taunay, pelo gravador Pradier, pelo professor de mecânica Ovide e por Newcon, que era compositor musical. Todavia, menos artista e mais artesãos, Debret e os irmãos Taunay trouxeram para nós o academicismo decadente da Europa, que, aliás, já estava sendo superado pela pintura romântica de Géricault e Delacroix, que se afastando das normas convencionais, davam maior valor plástico e pictural à expressão, à cor e ao movimento das formas na arquitetura de suas composições. E bem verdade que, talvez, em consequência da Missão Lebreton, tivemos um Pedro Américo e um Victor Meireles, os quais, todavia, sem que possamos negar talento e vocação, apesar de visitarem incessantemente a Europa, fizeram

questão de ficar imunes à arte romântica de Delacroix que influenciou sobre Edouard Manet, cuja linha nos deu Paul Cézanne e à paisagística de Camille Corot e às novas concepções de Gustave Courbet, que exerceram influência sobre Helaine-Germain-Edgar Degas.

A representação dos pintores da Missão Francesa de 1816, no Museu de Arte Assis Chateaubriand, é feita através das telas “O Caçador de Escravos”, de Jean Baptiste Debret, e “A Lagôa Rodrigo de Freitas”, de Nicolas-Antoine Taunay.

Jean-Baptiste Debret nasceu no ano de 1768, em Paris, na França, tendo sido aluno de Jacques-Louis David. Mas não adquiriu aquele estilo no qual se destacavam a beleza escultural das imagens e o sereno equilíbrio das composições, que caracterizou a obra do fundador da Escola de David. Veio ao Brasil com a Missão Lebreton e regressou quinze anos após para a sua terra natal, ao ser nomeado membro do Institut de France. Publicou o célebre álbum “Voyage pittoresque et historique au Brésil”, no qual fixou aspectos de nossa vida colonial.

Nicolas-Antoine Taunay nasceu no ano de 1755, em Paris, na França tendo falecido em 1830. Formado em Paris, foi nomeado, aos vinte e nove anos de idade, professor da Academia de Belas-Artes. Depois de haver feito um estágio em Roma, ingressou no Institut de France. Integrou a Missão Lebreton, tendo sido um dos fundadores da Imperial Academia de Belas-Artes do Rio de Janeiro.

Na galeria brasileira do Museu de Arte Assis Chateaubriand ainda são apresentadas obras do pintor holandês Jean de Baen, dos pintores ingleses Emeric Essex Vidal, Henry Chamberlain e Maria Graham, dos pintores italianos Nicola Antonio Fachinetti e Eduardo de Martino, do pintor alemão Joseph W. Bruggermann, dos pintores portugueses Domingos Antonio de Sequeira e Luis Carlos Peixoto e do pintor francês Felix-Emile Taunay, que foi Diretor da Academia de Belas-Artes do Rio de Janeiro, os quais se consagraram à temática de nossa paisagística natural.

Lista de imagens:

1. “Retrato de Madame Zborowska” - Amadeo Modigliani (1884 - 1920);
2. “Cachoeira de Paulo Afonso” - Frans Post (1612 - 1680);
3. “Retrato de Diego Rivera” - Amadeo Modigliani (1884 - 1920);
4. “O Caçador de Escravos” - Jean Baptiste Debret (1768 - 1848)

A escultura, ao contrário do que ocorre com a pintura, tem ao atingir o aspecto monumental, uma área total de comunicação e de cultura das massas. Com efeito, depois da pintura de cavalete descoberta pela Renascença itálica, a arte pictural abandonou os afrescos e os grandes murais externos, refugiando-se no silêncio do interior das abadias, das catedrais, dos palácios, dos museus e de suas antecâmaras que são as coleções particulares enquanto que a escultura, com exceção das estatuetas e dos pequenos bronzes, continuou a ser a arte das multidões integrada nos complexos do urbanismo e da arquitetura, integração que vem da Grécia arcaica até a civilização atual. Aliás, êsse aspecto da escultura, cujas obras são, geralmente, do domínio público e, quando não, carregam um sentido de acessibilidade ao público em geral por força de sua integração urbanística e arquitetural, tem sua razão de ser no fenômeno elementar, segundo o qual “a escultura, contrariamente à pintura, não é uma arte de confidências; ele fala às massas quando se incorpora à arquitetura e se ergue no coração das cidades”, como observou Jean-Jacques Lévêque.

O Museu de Arte Assis Chateaubriand apresenta em seu acervo a escultura dos Séculos XV, XVI, XVII, XVIII, XIX e XX, através de obras de Andrea Sansovino, Lorenzo Bernini, Jean-Antoine Houdon, René François Auguste Rodin, Hilaire-Germain-Edgar Degas, Jacques Lipchitz, August Zamoyski, Ernesto De Fiori e Felícia Leirner.

No período compreendido entre a segunda metade do Quattrocento e as três primeiras décadas do Século XVI vamos encontrar Andrea Contucci, mais conhecido por Andrea Sansovino por haver adotado o apelido correspondente ao nome de sua cidade natal, em Florença, onde nasceu no ano de 1460, havendo falecido aos sessenta e nove anos de idade. Educado e instruído na presença de obras gregas e romanas que Lorenzo, o Magnífico, recolhia em seus jardins florentinos, estudou com Bertoldo, herdeiro da tradição de Donatello, razão por que em tôdas as suas obras sentimos a preocupação do artista no sentido de fazer com que os blocos sofram a penetração da luz. Trabalhou durante algum tempo em Portugal, e quando regressou a Florença, passou a executar obras sob a influência de Matteo Civitale, Benedetto de Maiano e da Antiguidade. Enviado a Roma por Júlio II, na mesma época em que Michelangelo se transferiu para essa cidade imortal, Andoca Santarino realizou obras de organização clássica, mas nas suas últimas composições, aliou um certo maneirismo aos baixos-relevos do Quattrocento, perdendo, de certo modo, a liberdade do espírito de criação.

A escultura em mármore “O Eterno”, existente no Museu de Arte Assis Chateaubriand é um reflexo da arte, da técnica e do estilo de Andrea Sansovino que foi um dos predecessores de Michelangelo e constituiu uma das figuras de maior expressão da época em que surgiu o Renascimento italiano.

A escultura do Século XVII tem a representação de Lorenzo Bernini que nasceu em Nápoles, ao ano de 1598, tendo falecido em Roma, quando contava oitenta anos de idade.

Lorenzo Bernini foi, sem sombra de dúvida, um dos maiores arquitetos e escultores de todos os tempos, rivalizando com Francesco Borromini no período de esplendor da arte barroca. Mas enquanto êsse último artista, de rara genialidade, se entregava totalmente a todas as fantasias do barroco, haja vista às suas criações de retábulos de altar, já, ao contrário, Lorenzo Bernini era mais comedido em suas concepções escultóricas e arquiteturais. Como bem o disse Jacques Vanuxem, ao cotejar as obras dêsses dois escultores do Século XVI, “Bernini não seguiu em tôda linha Borromini, muito embora amasse, também, o efeito e a ilusão, os retábulos de altar que êle concebeu e executou, em sua juventude, são de uma grande regularidade; amante da Antiguidade e admirador de Poussin, jamais ousou deslocar e torcer os elementos arquiteturais, razão por que suas concepções são regulares até o último pormenor”.

A escultura de Lorenzo Bernini, de que são exemplos a Coluna de São Pedro e as estátuas e fontes que ergueu em Roma, onde esteve trabalhando sob a proteção de Paulo V e Urbano VIII, obedeceu ao naturalismo, eis que sempre procurou na figura humana e na paisagem natural, a sua inspiração; em suas fontes acumulava rochedos, plantava palmeiras de pedra, misturava a água petrificada à água natural, imitava a vegetação, mas, exagerando os caracteres e as dimensões de todos êsses elementos, escapava à realidade da natureza na ânsia de impor o seu virtuosismo. Mas a verdade é que o sentido monumental de sua escultura foi difundido por tôda a Europa na época em que a arte barroca atingiu o seu apogeu, principalmente na França, pois esteve em Paris, na Côrte de Luiz XIV.

A escultura “Diana Adormecida”, mármore atribuído a Lorenzo Bernini, é, de qualquer modo, um reflexo da virtuosidade dêsse escultor genial do Século XVII, presente no Museu de Arte Assis Chateaubriand.

Por sua vez, Jean-Antoine Houdon, representa a obra escultórica do Século XVIII.

Nascido no ano de 1741, em Versalhes, faleceu aos oitenta e sete anos de idade, em Paris. Filho do zelador da “École des Elèves Protégês”, no Louvre, Jean-Antoine Houdon foi discípulo do escultor P. A. Slodtz, um barroco de acentuadas tendências para o movimento e a agitação e de Jean-Baptiste Pegalle, chefe da escola clássica francesa, que na época, submeteu a escultura a um processo de renovação. Aos vinte anos de idade, conquistou o Grande Prêmio de Escultura, seguindo para a Itália, onde estudou anatomia e copiou obras clássicas da Antiguidade, de Herculano e de Pompéia, familiarizando-se com a técnica de Michelangelo e de outros mestres da Renascença. De regresso à França, consagrou tôda a sua vida à escultura, revelando uma rara mestria no retrato de grandes personagens. As suas obras se revestem de simplicidade e de grandeza, destacando-se pela fôrça de expressão. Talhando a matéria com economia de efeitos e perfeito conhecimento das passagens, não excluía, entretanto, o arrôjo do realismo em suas composições. Grande retratista, um dos maiores da escola francesa do Século XVIII, tanto assim que, honrando com um convite oficial, foi aos

Estados Unidos para fazer o busto de Washington, êsse grande escultor que foi Jean-Antoine Houdon soube descobrir a sensibilidade agitada de Diderot, a inquieta melancolia de Rousseau e a tranquilidade de Franklin, fazendo com que as almas dos personagens de seus retratos, vibrassem na frieza do gêsso original.

No Museu de Arte Assis Chateaubriand está uma das grandes obras de Jean- Antoine Houdon: a escultura em mármore “Retrato de Voltaire”, no qual, através da ironia e da interrogação que afloram no sorriso e no olhar, estão a alma e o heroísmo dêsse notável pensador francês, poeta, historiador, polemista, ensaísta, o qual, graças ao encantamento e à elegância de seu estilo, ao seu espírito fascinante e à sua ironia mordaz, exerceu uma ditadura intelectual por tôda Europa, durante o Século XVIII que assistiu à sucessão da noite gótica pelo Iluminismo. Para que possamos conhecer a alta significação daquela obra escultórica: é bastante repetir o que dela afirmou Michel Florisone “No gêsso original de seu Voltaire” (1778), Houdon maneja com assombrosa virtuosidade os caracteres naturalistas e os elementos devidos à antiga heroicidade”, e com o que conseguiu retratar, escultóricamente, o espírito, tanto quanto a imagem, daquele grande pensador do Século XVIII.

René François Auguste Rodin, que nasceu no ano de 1840, em Paris, tendo falecido aos setenta e sete anos de idade, em Meudon, foi a maior expressão da escultura na segundo metade do Oitocentos e na primeira década do Século XX.

De origem humilde, estudou desenho na antiga Escola de Desenho e Matemática, atualmente Escola Nacional de Artes Decorativas, onde foi aluno de Lecoq Boisbaudran, quando, então, teve oportunidade de ver os seus originais corrigidos por Carpeaux. Aos vinte e quatro anos de idade, passou a receber lições de Barye, no Museu de História Natural e a trabalhar na Manufatura Nacional de Sèvres. Após a guerra de 1870, Rodin se associou ao escultor Van Roesburg, sendo que, seis anos após, visitou Roma e Florença. Mas o ano de 18 marcou a sua ascensão com a obra “L’Age d’airain” que, apesar do escândalo, foi adquirida pelo Estado que, em seguida, colocou à sua disposição um atelier na Rue de l’Université. Após a execução de várias obras, algumas delas integradas na arquitetura e, portanto, revestidas de monumentalidade, Rodin expôs o célebre “Le Baiser” e, posteriormente, no seu atelier em Meudon, concebeu a grande versão do “Penseur” que é “L’Homme qui marche”. Em 1907, fixou residência no Hotel Brion que, após a sua morte, foi transformado no Museu Rodin.

A obra de Auguste Rodin, de extraordinária fecundidade, foi caracterizada por íntimas relações entre a arte moderna e a tradição, por isso que, iluminado por uma genialidade proteiforme e dotado de sólida base cultural, êsse escultor magistral fêz questão de participar do romantismo, do naturalismo, do simbolismo e do impressionismo, ao mesmo tempo em que encontrava nas concepções da arte gótica, na estatuária asiática e nas obras de Michelangelo e de Donatello inesgotáveis fontes de renovação gráfica e formal. Por outro

lado, a sua patética sensibilidade pelo corpo humano que êle estudou com seus mínimos pormenores, o seu exasperado sensualismo, o seu sentido trágico da vida que o ergueu à altura de uma grandiosidade épica, levaram Rodin a dar o melhor de si mesmo tanto no simples desenho e aquarelas como nas esculturas mais monumentais. A sua audácia de concepção e a sua mestria na execução de tôdas as suas criações, tanto o conduziam a encerrar dois personagens em um bloco modelado fortemente no qual o desenho não é apagado pela expressão escultórica das formas como ocorre em “Le Baiser”, como o levavam a diluição da forma, haja vista à estátua “Balzac”, em a qual a livre orquestração plástica das massas, se destina a submeter a composição aos efeitos da sombra e da luz. E o inacabado aparente, tão do gôsto da atual arte de vanguarda - corpos incompletos presos nos respectivos blocos - destinado à concentração do olhar sobre as partes da estrutura nas quais são oferecidos os planos modelados, revelando a vida que os anima através da luz, constituía para Rodin a forma escultural de revelar a verdade. “Não há, realmente, nem um belo estilo, nem um belo desenho, nem uma bela côr; não há mais do que uma única beleza: a verdade que se revela.” Assim disse Rodin, segundo nos relata um de seus secretários, o poeta Rainer Maria Rilke que recolhia os pensamentos desse escultor genial.

Por essa razão foi que Alberto Martini afirmou com muita propriedade, que “a mensagem de Rodin, que foi tão admirado pelas gerações seguintes, continua a ser, sem embargo, uma base fundamental para a moderna escultura”. E essa mensagem está no Museu de Arte Assis Chateaubriand, através das obras “A meditação” e “Primavera”, dois bronzes de René François Auguste Rodin.

Sob outro ângulo, Hilaire-Germain-Edgar Degas também representa um aspecto da escultura da mesma época, na França, pôsto que, despida de caráter monumental.

Degas nasceu no ano de 1834, em Paris, onde veio a falecer aos oitenta e três anos de idades. Filho de um banqueiro e de uma francesa de Orleans, ingressou na Faculdade de Direito, cujo curso de ciências jurídicas e sociais abandonou para consagrar a sua vida ao desenho, à pintura, e finalmente, à escultura, sem, todavia, romper com a sua família burguesa. Frequentou a Escola de Belas-Artes, estudando a arte e a técnica dos pintores do Quattrocento, no Museu do Louvre. Sob a influência de Ingres, pintou cenas históricas e mitológicas à maneira do neo-classicismo. Depois de haver estado na Itália, estudando os mestres do Século XV, regressou à França. Em Paris, o seu contacto com Edouard Manet conduziu a sua arte para o realismo analítico, quando então, se interessou pelos espetáculos de “ballet” e pelas corridas de cavalos. Posteriormente, revelou uma tendência para o impressionismo. Em 1892, atacado por distúrbios visuais, Degas abandonou a pintura a óleo, dedicando a sua arte à escultura. Em suas obras esculturais, cujos temas foram o movimento enérgico dos cavalos de corrida e o ritmo coreográfico das bailarinas, traduzidos no bronze com extrema elegância e dinâmico realismo, Degas recorreu ao domínio dos elementos plásticos que adquirira através das longas pesquisas e experiências feitas na arte pictural.

Como não ignoramos, êsse artista genial tinha uma maneira de ver as coisas, cinematograficamente, modo de percepção que sempre distinguiu as suas composições. A visão de um corpo em movimento no espaço, êle procurava transpor para a tela, “adotando - como observou Robert Stohl - um ângulo de visão oblíqua e fora de prumo, que fazia com que os corpos aparecessem como que se movendo sôbre um plano inclinado; clareando-os na passagem, quando deslizavam diante de uma fonte de luz artificial; esfumando os contornos por meio de um movimento rápido de rotação, ou, ainda, sufocando as côres pela alternância da sombra e da luz”. Esses elementos plásticos (afastados os picturais), envolvendo problemas de energia e de massas a que está condicionado o movimento, Degas deles se utilizou em suas esculturas, representativas de cavalos de corrida, de jóqueis e de dançarinas (sic), repetindo os mesmos temas de sua arte pictural.

O Museu de Arte Assis Chateaubriand possui em seu acervo uma coleção dessas esculturas de Degas, constituída de setenta e três bronzes fundidos no período compreendido entre 1919 e 1921, ou seja, no espaço de quatro anos após a sua morte.

Dessa coleção, a obra mais importante, segundo a opinião autorizada de Raymond Charmet, é a escultura “La Petite Danseuse de Quatorze Ans”, da qual existem duas reproduções autênticas em bronze: uma se encontra no Museu do Louvre e a outra está incluída no acervo do Museu de Assis Chateaubriand.

Ainda no Século XX, o cubismo escultural é representado por Jacques Lipchitz, nascido no ano de 1891, em Douskiéniki, na Polônia. Aos dezoito anos de idade chegou a Paris, onde foi aluno de Injalbert, na Escola de Belas-Artes, tendo frequentado, posteriormente, as Academias Julian e Colarossi. A influência do cubismo, que fôra sensível às personalidades artísticas de Anton Pevsner, Naum Gabo, Constantin Brancusi, Alexander Archipenko, Ossip Zadkine e Henri Laurens, incidiu, também, sôbre a arte e a técnica de Jacques Lipchitz. O mérito dêsse escultor polonês pode ser aferido através da seguinte observação de John Golding: “Se os princípios da escultura cubista nasceram das construções, dos papéis colados, enfim, das telas de Picasso e de Braque, em compensação, no fim da guerra, os baixos-relevos de Lipchitz e de Laurens exerceram influência sôbre a pintura de Picasso, de Braque e de Gris”.

No princípio Jacques Lipchitz adotou as formas simplificadas, nas quais as arestas sofriam profundas acentuação e os relevos eram traduzidos por côncavos, razão por que as suas esculturas apresentavam uma verdadeira orquestração de ritmos que se desenrolavam na musicalidade do equilíbrio das intersecções dos planos. Foi época mais brilhante da arte dêsse escultor genial. Mais tarde, Jacques Lipchitz foi abandonado a severidade das composições geométricas e a simples indicação das estruturas dos objetos, e pendeu para a articulação das formas que se desenvolviam no espaço, através de curvas lentas que aproximaram a sua arte

de um nôvo estilo barroco e de um expressionismo, por vêzes lírico, por vêzes, fantástico, e surreal.

O Museu de Arte Assis Chateaubriand conta com uma obra escultórica intitulada “Pierrô com bandolim”, da fase cubista de Jacques Lipchitz, cuja produção artística é, em verdade, uma das mais fortes características da escultura contemporânea.

Em prosseguimento à representação da escultura do Século XX, vamos encontrar August Zamoyski que nasceu no ano de 1893, em Jablon na Polônia, e trabalhou em Munique com Joseph Werkerle e Otto Kahn. Em 1919, foi um dos organizadores do Grupo “Formass”, fundado em Vilna, por artistas de vanguarda. Mais tarde, na França, retornou à escultura tradicional, tendo obtido o Grande Prêmio de Escultura na Exposição Internacional de Paris, de 1937. Em 1940, veio para o Brasil, onde exerceu as funções de professor de escultura, retornando, quinze anos após, à França.

O Museu de Arte Assis Chateaubriand possui duas obras de August Zamoyski. A escultura em madeira “Retrato do Poeta Jan Kasprowics”, executado em 1913 é da época da vanguarda, revelando um alto expressionismo; o “Nu Deitado” é uma escultura em pedra de Landernau, executada em 1932, cujo protótipo está arquivado no Museu Nacional de Varsóvia.

A presença de Ernesto De Fiori com as esculturas “O Brasileiro”, “Retrato de Menotti del Picchia”, “Retrato de Greta Garbo”, “Retrato de Elisabeth von Ehrbach”, “Retrato do Senhor Wieland”, “Guerreiro”, “Homem Sentado”, além de três “Nus Femininos”, todos em gesso original, e do bronze “Retrato Feminino”, enriquece, sobremodo, o patrimônio do Museu de Arte Assis Chateaubriand.

Ernesto De Fiori nasceu no ano de 1884, em Roma, na Itália, havendo falecido quando contava sessenta e um anos de idade, em São Paulo, no Brasil. Estudou pintura em sua cidade natal, e posteriormente, em Munique, na Alemanha, onde foi aluno de Otto Greiner. Pintor com absoluto domínio dos esquemas plásticos e picturais, após haver conhecido o impressionismo, transferiu sua residência para Berlim, consagrando a sua arte à escultura. Em 1936, emigrou para o Brasil, radicando-se em São Paulo, definitivamente, onde, aliás, trabalhou incessantemente, deixando obras integradas na arquitetura.

Em verdade, não podemos negar que Ernesto De Fiori sabia distorcer as formas, interpretando a mensagem de Rodin em um registro nitidamente expressionista, o que levou o Professor Walter Zanini, com toda a sua autoridade de crítico e de historiador da arte, a afirmar que “a sua escultura, reveladora de uma determinação feliz de adequar seu lirismo pessoal aos rigores estruturais derivados do cubismo, inscreve-se evidentemente num contexto internacional de alto nível”. Da arte de Ernesto de Fiori, podemos dizer o que a respeito de Giacometti, afirmou, certa vez, Jean-Jacques Lévêque: “O problema da comunicação está estreitamente ligado ao da expressão. O artista quer arrancar do real, do

homem, a sua mais profunda significação, o próprio sentido de sua vida. Ele faz com que vejamos nas deformações produzidas nos traços humanos, não um jogo plástico, mas as etapas de uma aproximação lenta, angustiada que, por vêzes, se lança impetuosamente no sentido do fantástico, na medida em que o fantástico é uma forma de vidência da realidade”.

E Ernesto De Fiori está imortalizado, entre nós, no Museu de Arte Assis Chateaubriand da mesma forma pela qual se encontra no Kunsthalle, em Mannheim, na Alemanha, ao lado de Ernest Barlach.

Por derradeiro, temos a presença de Felicia Leirner, nascida no ano de 1904, em Varsóvia, na Polônia, e há longos anos radicada no Brasil. Foi aluna de Victor Brecheret, tendo evoluído da figuração para o abstracionismo. A sua linguagem plástica tem, por vêzes, a tendência filiforme das estruturas que caracterizam a obra de Giacometti. Possui obras nos Museus de Belgrado, de Varsóvia e de Paris, bem como na Tate Galery, de Londres e na Galeria Nazionale di Arte Moderna, de Roma. No Museu de Arte Assis Chateaubriand está representada por dois bronzes: “Homem” (alt. 164) e “Mulher” (alt.160).

E, nesta síntese, ficou revelada a presença da escultura no antigo Museu de Arte de São Paulo, que o gênio de Assis Chateaubriand concebeu, executou e ergueu à altura de nossa civilização tornando-o o maior da América Latina.

Lista de imagens:

1. “Diana Adormecida” - Lorenzo Bernini (1598 - 1678); 2. “Pierro com Bandolim” - Jacques Lipchitz (1891); 3. “Homem Sentado” - Ernesto de Fiori (1884 - 1945); 4. “Retrato do Poeta Jan Kasprovicz” - August Zamoyski (1883)

Assis Chateaubriand, o criador de museus de arte no Brasil XX - Correio Braziliense, edição 02671 de 31/8/1968

Esta página marca o encerramento de nossos estudos sobre o acervo do antigo Museu de Arte de São Paulo, idealizado, fundado e propulsado pelo gênio de Assis Chateaubriand, a sua idéia e a cujo dinamismo o Brasil ficou devendo a transformação dessa instituição artística no maior museu da América Latina.

A nossa intenção, cumprindo aliás, um compromisso moral que assumimos com Assis Chateaubriand, poucos meses antes de sua morte, foi a de revelar às massas a alta expressão cultural que representa o antigo Museu de Arte de São Paulo na geografia estética da civilização atual.

Tivêmo-lo, realmente, ao nosso lado, durante essa peregrinação espiritual por essas longas estradas da história das artes, como que caminhando juntos, de séculos remotos até os nossos dias... E temos a impressão de que não obstante a simplicidade da análise de algumas centenas de obras do patrimônio do Museu de Arte Assis Chateaubriand, pudemos oferecer ao público um panorama dos sucessivos processos de transformação das artes plásticas, no espaço e no tempo, cobrindo sete séculos de criação artística, refletidos em obras-primas da pintura e da escultura, presentes nas galerias dessa instituição monumental. Com efeito, através de nossos estudos, pôsto que superficiais, das grandes obras de arte que constituem o patrimônio do Museu de Arte Assis Chateaubriand, tivemos oportunidade de demonstrar a sua alta significação cultural, ao revelar a presença de criações originais da arte bizantina do Século XIII; do pré-renascentismo do Quatrocento; da Renascença dos Séculos XV e XVI; do barroco do Século XVII; do classicismo, do neoclassicismo, do romantismo, do realismo, do impressionismo, do simbolismo, do “nabisme” e do “fauvisme” do Século XIX; e, finalmente, do expressionismo, do cubismo, do surrealismo e do abstracionismo, que foram as grandes revoluções estéticas do Século XX, além da célebre “École de Paris”, que é, em síntese, um clima espiritual que anima os movimentos de independência artística e de renovação dos esquemas plásticos e picturais, que somente poderia existir na França imortal.

E, é, justamente, na presença de obras de todos aqueles séculos que reside o alto significado da missão cultural do antigo Museu de Arte de São Paulo, revelada pela sensibilidade estética de Assis Chateaubriand que não ignorava a necessidade de imortalizar, entre nós, as linguagens plásticas de todos os tempos, de cujo conhecimento não pode prescindir qualquer artista criador, por maior que sejam a genialidade e a sua vocação. Aliás, André Malraux também não ignorou essa função dos museus, quando fêz, com muita propriedade, a seguinte observação: “A vocação do artista data quase sempre de sua adolescência vinculada, ordinariamente, à arte contemporânea. Nem Michelangelo, nem Rafael começaram pelas obras da antiguidade, nem mesmo David, de início, petimetre do Século XVIII. Mas a verdade, é que o artista sempre necessita de seus predecessores, que apesar de mortos, estão vivos os quais, nas épocas tidas pelas seus pintores como períodos de decadência, não são, realmente, os predecessores imediatos, mas os que dêle mais se afastam no tempo e se impõem pela grandeza, pois o quadro e a estátua falam, um dia, a linguagem que nunca mais falarão. “Essa significação didática e cultural dos museus que falam para nós” o intermitente e irresistível diálogo das ressurreições”, como ainda bem o diz o autor de “Voix du Silence”, ou seja, a linguagem plástica de tôdas as épocas, cujas criações artísticas, pôsto sejam de seu tempo, estão fora dos tempos, tanto assim que os movimentos de vanguarda da arte contemporânea vão buscar suas raízes nas obras dos séculos remotos, não escapou à percepção artística de Assis Chateaubriand que teve ao seu lado a grande experiência estética do Professor Pietro Maria Bardi, eminente historiador e crítico de arte, a quem coube selecionar as obras destinadas ao antigo Museu de Arte de São Paulo, e a colaboração do

Deputado Edmundo Monteiro que soube acompanhar, com rara visão, o processo de formação daquela instituição que tanto honra a cultura nacional.

Atualmente, o Museu de Arte Assis Chateaubriand está instalado no segundo e terceiro pavimento do “Edifício Guilherme Guinle”, a Rua Sete de Abril, nº 230, na Capital do Estado de São Paulo, sede dos “Diários Associados”. A sua diretoria, sem direito a qualquer remuneração, tem a seguinte constituição: Diretor Presidente: Dr. Alexandre Marcondes Filho; Diretores Vice-Presidente: Joaquim Bento Alves de Lima e Rogério Giorgi; Diretor-Secretário: Hélio Dias de Moura; Diretor-Tesoureiro: Deputado Edmundo Monteiro; Diretor-Técnico: Professor Pietro Maria Bardi; Diretores: Armando Simone Pereira, Gastão Eduardo do Bueno Vidigal, João Carlos Krueel, José Carlos de Figueiredo Ferraz e Yolanda Penteado. Na direção técnica e artística, o Professor Pietro Maria Bardi tem, como assistentes Luiz S. Hossaka, estando a cargo de Norma Lilian Pithon os serviços de secretaria do departamento técnico da instituição.

Entretanto, no fim do ano corrente, o Museu de Arte Assis Chateaubriand será instalado definitivamente no edifício construído no espigão da Avenida Paulista, erguido em obediência ao projeto monumental da arquiteta Lina Bo Bardi, cuja concepção é considerada uma das obras mais arrojadas da arquitetura e da engenharia nacionais, tanto assim que apresenta um vão de setenta e quatro metros em linha, o maior existente no conjunto arquitetônico universal. O espaço destinado à pinacoteca e às exposições transitórias é dotado de piso de borracha especial e de teto com tratamento acústico para que seja evitada a interferência de ruídos que possam perturbar a contemplação das obras. Por sua vez, a luz obedeceu uma série de estudos a fim de impedir as distorções das cores e dos demais efeitos plásticos e picturais dos quadros, cuja apresentação original não será modificada pela iluminação artificial. A instalação de ar condicionado irá permitir a conservação de todas as obras que, assim, não sofrerão os efeitos prejudiciais das constantes modificações da temperatura. O interior já foi projetado na previsão do aumento progressivo do patrimônio artístico do Museu de Arte Assis Chateaubriand. Além do belvedere e dos jardins, nos quais poderão ser colocadas as esculturas monumentais, e dos salões destinados à pinacoteca e às exposições periódicas, o edifício está dotado de auditorium para simpósios, cursos e conferências, de dependências necessárias ao funcionamento regular de departamentos de arte, de biblioteca, cinema e teatro e de um atelier de restauração. Enfim, uma perfeita organização destinada a atender à moderna função dinâmica dos museus que não mais se restringem ao papel passivo de arquivos mortos das grandes obras de arte, como ocorria até a primeira década do Século XX.

Essa instalação monumental foi um ideal de Assis Chateaubriand e que, hoje, mais do que nunca, tem a sua razão de ser quando não ignoramos que, em virtude de uma perfeita exposição do Professor Pietro Maria Bardi, aprovada pelo Conselho Federal de Cultura e levada pelo Deputado Tarso Dutra, Ministro da Educação e Cultura, à Assembléia da OEA,

realizada na Venezuela, o Museu de Arte Assis Chateaubriand foi eleito o Museu Pilôto da América Latina por aquela organização mundial.

Dêsse modo, o Museu de Arte Assis Chateaubriand, considerado atualmente uma das dez maiores galerias de arte do mundo, passou a ser o museu pilôto do bloco latino-americano dêsse hemisfério, com a função precípua de fazer a irradiação de tôdas as grandes obras de arte que resultaram das correntes estéticas surgidas desde os séculos remotos e de orientar, didaticamente, o conhecimento da filosofia, da psicologia, da sociologia e da ciência das artes plásticas, em geral, acompanhando e prestigiando todos os movimentos válidos de seus processos de contínua renovação, colocando o Brasil em uma alta posição na geografia artística e cultural da civilização universal. É, em verdade, um privilégio que vem honrar, para todo o sempre, a memória inesquecível de Assis Chateaubriand que, depois de sua morte, tem imortalizada além de nossas fronteiras a sua mensagem estética legada às novas gerações: um grande museu de obras-primas da pintura e da escultura de todos os tempos, as quais por sua natureza, representam uma fonte perene de formação cultural, de inspiração do poder humano de criação e de renovação das artes plásticas e picturais.

Na hora que passa, dominada pela trágica anunciação de um auto-de-fé, na qual deverão ser levadas ao sacrifício as artes tradicionais, o Museu de Arte Assis Chateaubriand, com a sua missão dinâmica de formação artística e cultural, de acôrdo com os princípios da moderna museologia funcional, é, portanto, uma advertência às novas gerações que não podem prescindir dos museus, desde o momento em que não ignoram a necessidade da presença das mais antigas obras-primas, por isso que tôdas elas, por mais velhas e conhecidas, são sempre suscetíveis de novas leituras. Mesmo porque, como bem o disse Pierre Francastel, “é imprudente pensar que a chave de uma perfeita interpretação da obra de arte consiste na aquisição de um bom método de leitura em função de uma análise imediata fundada na compreensão histórica dos métodos de integração formal dos signos e dos valôres. Não é suficiente a simples observação das obras, tomadas isoladamente, para que possamos adquirir uma verdadeira idéia do papel exercido pela pintura. É preciso, também, reunir informações sôbre a personalidade dos artistas e a sua posição no grupo social, e sôbre a missão desempenhada por suas obras na sucessão dos tempos”.

Assis Chateaubriand teve uma perfeita noção do papel que os museus devem desempenhar no panorama artístico e cultural de uma civilização. E, por êsse motivo, não mediu sacrifícios para legar ao Brasil o antigo Museu de Arte de São Paulo. E sensível à nossa vastidão territorial, levou até mais longe a sua idéia criando uma cadeia de museus de arte regionais: o Museu de Dona Beja, no Araxá, em Minas Gerais; o Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco, em Olinda; o Museu de Feira de Santana, na Bahia; o Museu Rubem Berta, em Pôrto Alegre, no Rio Grande do Sul; a Galeria Brasileira, em Belo Horizonte, em Minas Gerais; o Museu Pedro Américo, em Campina Grande, na Paraíba; e, finalmente, o Museu Regional de Arte, em Maceió, no Estado de Alagoas, em cujas

instituições estão recolhidas obras de arte, de tôdas as correntes estéticas, inclusive as que resultaram dos últimos movimentos de vanguarda.

Em face dessa obra monumental que tanto honra a nossa civilização, nós nos lembramos da dúvida que paira sobre a clássica afirmação de que, sem Luis XIV e sem Versalhes, não teria existido a arte francesa do Século XVII. Entretanto, da mesma forma por que não é negado o fato de que, se não fôra a pena de Thiers em “Le Constitutionnel”, Eugène Delacroix não teria obtido o apoio oficial, tornando-se a maior expressão da pintura romântica do Século XIX, também não podemos duvidar que, sem o gênio e o dinamismo de Assis Chateaubriand, o Brasil não possuiria o antigo Museu de Arte de São Paulo, nem teria uma instituição desse gênero transformada no Museu Pilôto da América Latina por decisão unânime da Organização dos Estados Americanos.

Que o Estado saiba, agora, prosseguir na obra gigantesca de Assis Chateaubriand e não se omita, como o fez a França, que repudiou um Manet, dois Cézanne, dois Renoir, três Sisley, oito Monet e onze Pissarro ao recusar o ingresso no Museu do Louvre dos impressionistas que integravam a célebre “Collection Caillebotte”, e procure honrar o legado com a aquisição de outras obras-primas da pintura e da escultura, criadas desde os tempos remotos até à época contemporânea.

É que o Museu de Arte Assis Chateaubriand, no silêncio de suas grandes obras de arte que falam a linguagem plástica de todos os tempos, tem um sentido dual: é a herança imortal e o perene desafio de um homem que se em vida, pregou idéias e semeou obras, na morte, entrou nas páginas da História para servir de exemplo e de lição às novas gerações.

Lista de imagens:

1. Visão frontal do novo edifício do Museu de Arte Assis Chateaubriand (projeto de Lina Bo Bardi);
2. Visão lateral do novo edifício do Museu de Arte Assis Chateaubriand

Anexo 2: Entrevistas

2.1 - Rômulo Andrade - Artista

Entrevista realizada no dia 23 de junho de 2021, na casa do artista em Brasília.

R.A. - O seu contato fez eu me lembrar de um tanto de coisas boas, de uma época muito bacana. Eu estava recém-chegado em Brasília. Eu cheguei aqui em 1975, vindo de São Paulo. Eu sou carioca, mas estava morando com meu pai em São Paulo, e, em 1975, eu vim para cá com um grupo de amigos e já mexia com Arte. Em São Paulo eu já tá expondo em algumas lojas lá, vendendo objetos, gostava de desenhar. Então nesse período dos anos 70, eu vivi algumas coisas muito expressivas aqui. Uma delas foi a criação do Centro de Criatividade. A partir de 1977, que foi uma iniciativa da Secretaria de Cultura, que era a Fundação Cultural, e na época era gerenciada pelo maravilhoso embaixador Wladimir Murtinho. Que era um homem que tinha uma visão de cultura muito bacana, muito solidária, um homem extraordinário. Então ele conseguiu um recurso da UNESCO e de alguns órgãos internacionais para reformar um daqueles galpões da CEB ali onde é a 508 e instalar o teatro Galpão, Galpãozinho, e o Centro de Criatividade que eu participei desde o início da atividade, em 1977. Ele divulgou um convite aos interessados na área de arte e oferecia aula de desenho, aula de pintura e de teatro, de dança, de fotografia. Um time da melhor qualidade! Era tudo muito simples, assim em termos de estrutura, mas os professores maravilhosos: Luiz Áquila, Miguel Freire ensinando a lição de linguagem do cinema. Tinha uma moviola. Rui Faquini, que montou um laboratório ainda analógico. E um grupo de jovens do caramba, assim, muita gente bacana. Eu fui aluno do Áquila desde o início e depois me tornei meio que um monitor. A ideia era que a partir dali da 508, o projeto alcançasse as cidades satélites. Então, a gente vivenciava um trabalho de iniciação nas linguagens do desenho e das linguagens expressivas e depois era para gente ajudar a levar isso para as satélites. Eu cheguei a dar aula em Sobradinho e Brazlândia. Olha só que visão bacana, não era para ficar centrado no Plano Piloto, era uma ideia de expansão. E nós vivemos experiências maravilhosas. Exposições do caramba, exposições coletivas que a gente ajudou a organizar. Olha, hoje eu fico pensando nisso, eu ainda muito jovem, com 20 para 22 anos...

B.P. - Você tinha 21 anos quando veio, certo?

R.A. - Eu fiz 21 aqui, cheguei dia 20 de março e no dia 29 eu completei 21.

B.P. - E você veio com esse grupo de amigos ou tinha algum familiar aqui em Brasília?

R.A. - Eu tinha uns amigos, primos e uma tia que já moravam aqui em Brasília desde o início, desde a construção da cidade. Mas eu tinha mais afinidade com pessoal mais jovem. A gente morou em uma comunidade em Sobradinho. Eu participei daquele movimento do jornal do Ordem do Universo. Ilustrei alguns exemplares do Ordem do Universo.

B.P. - Era uma publicação do pessoal da macrobiótica?

R.A. - Isso, era isso era turma da macrobiótica, da saúde. O que era a macrobiótica para nós? Era uma maneira de buscar um equilíbrio da saúde e da mente. Saúde no sentido pleno né, onde a alimentação faz parte. A gente tem que aprender pela disciplina alimentar a buscar um equilíbrio maior. Isso ligava também com yoga, com a meditação, com uma prática de vida. Então eu vim dentro de uma turma ligada nesses valores nova era.

B.P. - Todos eram artistas?

R.A. - Nem todos eram artistas, mas o movimento tinha uma tônica ligada arte. Se você for ver os exemplares da Ordem do Universo você vai ver a qualidade da edição, tinha bons desenhos, boas fotografias, bons textos. Era uma turma. O Ary Pára-Raios era um dos editores e sempre muito ligado a esse olhar da ecologia. O Tetê Catalão, super poeta.

B.P. - O Ary era ligado ao teatro, né?

R.A. - O Ary sim. Quer dizer, mais na frente. Nos anos 70 o Ary era editor, era jornalista e editor do Ordem do Universo. Era um cara assim muito antenado, com uma boa visão, escrevia muito bem. E o Tetê depois foi trabalhar em publicidade com um texto muito afiado, muito crítico. O Brother também, que era o João José Miguel, que era um cara que escrevia sobre música no jornal. Nossa! Muita gente bacana! O Rubem Valentim colaborou com uma capa e cedeu algumas obras para fazer as capas do jornal. O Vanderlei que era o, digamos assim, o administrador do jornal. Vanderlei Lopes, que era um baiano e se estabeleceu aqui em Brasília nessa época e era um cara mais articulado, tinha mais condição de conseguir recurso e tal. Então foi ele quem conseguiu viabilizar uns 10 números do jornal. Então, Brasília nessa época era tudo muito simples, tudo começando. Poucas galerias, poucos espaços de arte onde se expor. Uma das galerias, que inclusive um amigo meu expôs e eu

ajudei na montagem, era no espaço do Turing Club, era um posto de gasolina, ali no Eixo Monumental.

B.P. - Como era o nome dessa galeria?

R.A. - Não vou lembrar... O Hugo Auler comentou essa exposição do Flávio Ferraz nesse espaço.

B.P. - Ele divulgava bastante todas as exposições na coluna dele.

R.A. - Sim, mas assim, coisas bacanas, bem vanguarda. Apesar dos espaços muito simples. Isso é uma coisa interessante de Brasília. Se você vai ver o movimento da UnB era tudo muito inicial em termos de estrutura física, mas, assim, muito avançado em termos das ideias. Você vê a geração que formou o Instituto de Artes da Unb, Amélia Toledo, Glênio Bianchetti. No cinema também, figurões que vieram para ser professores da UnB no início.

B.P. - Mas aí veio a Ditadura...

R.A. - Mas Brasília herdou uma visão de arte de vanguarda e renovação de linguagem. Eu acho que a minha geração herdou isso. Apesar de como diz o Tetê: “entre utopias, entre o nosso sonho e as utopadas”, era a realidade nos desafiando diante do conservadorismo, da visão tacanha, da burrice, falta de visão cultural. Tudo isso também. Mas uma visão assim... um alcance de propostas muito ousadas, assim, muito bacana. Então eu acho que nós que chegamos aqui nos anos 70 ainda pegamos um pouco dessa utopia de Brasília, que era um Plano Piloto para transformar o país, né. Transformar o Brasil pela educação, pela cultura, pela arte. Por isso a UnB no início era tão bacana. Darcy Ribeiro e as pessoas que se organizaram o início da Universidade se preocuparam em trazer expoentes das linguagens da arte da época.

B.P. - O que você acha que aconteceu depois com essa utopia, por que a visão para a cidade não se concretizou?

R.A. - Olha, eu tenho uma visão da resistências, sabe? Porque você vê, nós estamos ainda vivendo um momento de pressão de um sistema capitalista. De um sistema que não quer entregar os pontos. Nós estamos vendo isso diariamente. Esse governo atual por exemplo, entregando as áreas indígenas para os madeireiros, para mineração, hoje está para ser votado na Câmara o projeto de Lei nº 490, que modifica o que foi acordado na Constituição de 88,

abrindo os territórios indígenas. O que é isso? É entregar o país mesmo para o capitalismo internacional, como se a vocação do Brasil fosse sempre continuar colônia, fornecendo matéria-prima, bens de consumo, alimentos, à custa do patrimônio biológico, das florestas, da diversidade, aqui ainda tem água. Então eu acho que tem muita coisa em jogo. É uma luta barra, mas eu acho que não desistimos não, sabe? Eu acho que esse projeto de exploração não venceu, não. Eu acho que tem muita gente que ainda reage, que sente que outra outra possibilidade vida é possível. Eu não sei como é que você vê, como é que a tua geração vê, mas eu vejo muitos sinais de resistência.

B.P. - Eu acho que falta para as pessoas uma reflexão sobre a vida e a educação tem parte nisso.

R.A. - A educação tem um papel fundamental nesse sentido.

B.P. - Talvez a ideia inicial de Brasília fosse a de transformar a sociedade nesse sentido.

R.A. - Sim, pelo processo da educação. Se você vê os países que saíram da guerra com muitas sequelas, destruídos, e se reergueram, a educação teve um papel fundamental, seja no Japão, seja na Coreia. Países europeus também, né. É uma chave de transformação do país a educação, mas no Brasil o que a gente vê? Parece que tem um grupo aí, uma elite política, econômica, que sabota a educação. Não deixa que as escolas cheguem em um nível de qualidade. Porque é isso que a gente almeja, que os filhos dos pobres, dos mais humildes tenham acesso a boas escolas, tenham um bom nível de informação, que os talentosos possam se desenvolver independente da origem familiar. Eu acho que isso é fundamental. Essa era a proposta da UnB no início. Então a gente vê uma série de golpes nesse sentido. Eu, por exemplo, vim de uma família de classe média. Vim para Brasília e nunca tive mesada. Vim aqui para me virar. Eu tinha uma experiência de trabalhar na Editora Abril, então aprendi a lidar com montagem de periódicos, de arte final para impressão gráfica. E isso me valeu. Eu fui trabalhar em agência de publicidade e consegui ter uma maneira de me manter aqui nos primeiros anos.

B.P. - Isso antes de cursar a Unb?

R.A. - Eu fiz vestibular, e em 1976 eu comecei a cursar a UnB. E foi uma experiência incrível o início da UnB para mim.

B.P. - Quem eram os professores nessa época?

R.A. - O Charles Mayer, o Douglas Marques de Sá, a Grace Freitas... uma turma bem legal.

B.P. - E os colegas?

R.A. - Colegas maravilhosos! Artistas que me inspiraram muito. Interessante que outro dia, conversando com a Ciça Fittipaldi... A Ciça é uma ilustradora maravilhosa. Depois ela foi morar em Goiânia. Aí eu falando para ela da admiração que eu tinha porque ela já desenhava muito bem, já tinha uma relação com o povo indígena, e pintava os índios. Ela vinha de São Paulo, dentro de uma visão da semana de 22, desse olhar para cultura brasileira e tal, e eu fiquei encantado com isso. Ela falou: “pois é isso aí eu é o impacto do calouro e os veteranos”, porque os colegas que a gente encontra são uma referência nova para nós. A gente chega olhando muito para o trabalho dos colegas. Meus colegas Ralf Guerin, a Ciça, uma turma muito legal. Elder Rocha Lima, Nelson Maravalhas, Luiz Gallina.

B.P. - E sobre o movimento de 1922, que você estava comentando. Você acha que ele teve influência sobre toda essa geração?

R.A. - Isso foi importantíssimo! Na minha chegada aqui, essa aproximação com a poesia do Oswald de Andrade, e da Tarsila, do Mário de Andrade... esse olhar para o Brasil, para afirmação de uma alma brasileira, isso para mim foi fundamental. A gente, lá no Centro de Criatividade, fomos estudar os textos do Oswald. Eu participei da montagem de uma peça, ‘O Homem e o Cavalo’. Estar aqui em Brasília, também, nesse ponto central... a gente conseguindo daqui pensar o Brasil com alcance muito maior do que eu tinha, por exemplo do Rio ou em São Paulo.

B.P. - Por que concentrava gente de todos os lugares?

R.A. - Havia índios andando na rua! Povo indígena na rua, entendeu? Isso é uma coisa que eu nunca vi nas metrópoles do sul. Esse referencial do Brasil selvagem me pegou com muita muita força. Se você for ver meus desenhos desse período, dos anos 70, você vai ver muita coisa desse impacto, dessa relação com esse Brasil de uma perspectiva mais ampliada, que inclui essas etnias. Isso me surpreendeu muito e o cerrado também. Estar aqui nessa natureza, com essas cachoeiras tão lindas, esse céu tão aberto, essa vegetação tão expressiva. Isso me encantou de uma maneira muito forte. Então o que eu comecei a desenvolver, já desde esse

período, ainda no Centro de Criatividade, meus primeiros desenhos eram falando do cerrado, expressando esse impacto, vem dessa época.

B.P. - Você acha que Brasília nessa época era uma metrópole cultural?

R.A. - Não, não era uma metrópole cultural não. Era bem provinciana a cidade, mas tinha alguns expoentes de grande expressão. Coisas isoladas. Claro que tudo isso em plena Ditadura. Não havia tanta visibilidade para a cultura, para a arte. Os anos 70 eram meio barra pesada. A juventude vista de uma maneira muito hostil. A gente tinha uma pecha de malditos, porque a gente simpatizava com uma perspectiva de país diferente. A gente vinha de um pensamento mais libertário, de arte e de cultura. E o sistema político que era outra coisa.

B.P. - Tinha muita perseguição aos artistas?

R.A. - Autoritarismo. O Reitor da Universidade era um Capitão de Mar e Guerra. Você via nitidamente isso na Universidade. Por exemplo, o departamento de artes não tinha recurso para nada. Tudo precaríssimo! Coisas mínimas... tinta para impressão, mobiliário, uma precariedade. Aí você vai ver as áreas de tecnologia, outros setores, aí tem tudo, né? Todo recurso, todo apoio. Então você vê as prioridades.

B.P. - Até hoje é assim, o espaço é muito precário.

R.A. - Naquele prédiozinho. Mas no início ele funcionava. Eu conheci o Instituto de Artes, que é projeto do Alcides Rocha Miranda, aquele galpão de pré-moldados. Ele era lindo! Era lindo. Tinha um jardim de bambus na interna, ali no logo no acesso da entrada, tinha uma beleza de uma instalação, que lembrava coisa do Burle Marx, com pedras e vegetação. Era muito bonito. O ateliê de gravura, o espaço para desenho, tudo muito simples, mas muito bem pensado no *design*, nas possibilidades, mas claro eram muito menos alunos, era uma população muito menor. Claro que já deviam ter criado mais galpões para pintura, mais espaços. Então você vê como é a mentalidade das instituições governamentais em termos da cultura da arte. É sempre assim, né? Então a gente vivia essa perspectiva meio dupla, de um lado um sistema muito hostil, que tratava os jovens de uma maneira bruta, e a gente na resistência, fazendo as coisas à revelia, mesmo sem ter apoio, se mobilizando, inventando, e buscando entender esse país tão complexo. Agora essa questão da alma brasileira, eu tenho pensado muito sobre isso. Pelo que o Brasil está vivendo hoje em dia com essas questões todas das etnias, dos povos originários, esse olhar para a cultura que nós herdamos da África,

que nós damos da tradição indígena, que ainda está vivo entre nós. E tão desvalorizados ainda. O povo da senzala ou das aldeias, mas isso está em nós. Nós fazemos parte dessa alma mestiça brasileira. E isso me pegou desde as minhas primeiras experiências aqui em Brasília, quando eu me dei conta de que o Brasil é o país da diversidade cultural. E a geração modernista também tinha esse olhar. Fui estudar o manifesto antropofágico do Oswald e a pintura da Tarsila do Amaral, o olhar do Mário de Andrade. Fui andar pelo Brasil inteiro, pela Amazônia, pelo nordeste, anotando as tradições, as danças e costumes populares. Villa-lobos também teve essa visão do Brasil grandioso culturalmente. Então esse pessoal da cultura que teve coragem de pensar o Brasil, mas além das influências europeias, que é importante, claro, nós herdamos muitas coisas importantes desse continente, que veio com a alma ibérica e com a influência portuguesa, com influência espanhola. Nós herdamos muita coisa importante, mas não podemos deixar de lado esse dado do povo indígena, do povo africano. Isso é uma força que nós temos. Exatamente essa mescla, que segundo alguns pesquisadores é única no mundo. Um país que inclui na sua formação essas três raças, é único no mundo isso. Apesar de todos os conflitos. Mas estamos aí, lidando com essas contradições todas e buscando uma síntese, uma valorização justa dessa contribuição. Eu sou um cara que aprendi muito estudando e acompanhando o Darcy Ribeiro. A dinâmica do pensamento do Reitor Darcy Ribeiro. E de um outro professor que veio colaborar com ele, o Agostinho da Silva, que era um visionário também. Um português que tinha chegado no Brasil nos anos 1940 e vislumbrou aqui essa síntese cultural. Foi um cara que pensou muito a cultura brasileira e foi muito influente na formação da UnB no início. Agostinho da Silva foi um filósofo, escritor, grande pensador da cultura e da arte. Um cara de uma erudição enorme, era professor de grego e filólogo, com uma alma franciscana, de grande espiritualidade. Os depoimentos que se contam dele do início da UnB são incríveis. Ele recusou, por exemplo, a ir para o alojamento dos professores para ficar num barraco no cerrado, onde ele podia apoiar alunos que vinham da Bahia, que vinham de lugares mais pobres, e dava hospedagem a esses alunos para que eles pudessem cursar a UnB. Ele chegou a ter cinco jovens hospedados com ele. Olha que visão! Ele recusou o conforto do alojamento que teria direito para poder ficar em lugar mais simples e acolher esses alunos. Olha que homem incrível. E ele ficou aqui até 1969, quando a barra pesou com o AI5, quando a situação política se agravou muito, as perseguições todas. Ele tinha saído da ditadura de Salazar e resolveu voltar para lá. Então, são

nesses caras que eu me inspiro. O pensamento de Darcy Ribeiro nas matrizes culturais do Brasil. Eu venho estudando isso e o que eu construo também, o que eu expresso com o meu trabalho, o que eu escrevo, com toda minha atuação, é nessa visão de um país diverso culturalmente e maravilhoso. Lindo né!? E incompreendido para caramba. Nós temos, ainda, uma visão muito elitista. Um povo acha que pobre não tem direito a nada. Estamos vendo aí uma direita se impor de uma maneira cruel, invadindo áreas da população mais pobre, as favelas, as aldeias. Uma gente que acha que pobre tinha que desaparecer da terra, parece que ideia é essa. Que índio não tem direito de viver. É tudo só para eles. Então eu sempre lutei contra esse absurdo.

B.P. - E sobre o Hugo Auler nesse contexto?

R.A. - Ontem eu conversei com a Leda Watson, ela conheceu ele pessoalmente, conviveu com ele. Ela tem alguns textos que ele escreveu para exposições que ela montou. Ele escreveu para o catálogo.

B.P. - Ela foi jurada de uma premiação aqui de Brasília junto com ele, um salão em 1974.

R.A. - Ah eu sei. Lá na Galeria Fayga Ostrower. Era um espaçozinho muito legal. É onde hoje é aquele complexo cultural da Funarte. A Galeria Fayga Ostrower era pequenininha, mas era uma graça. Eu vi coisas muito bacanas lá. Eu tenho o catálogo dessa exposição, eu guardei. Eu tenho muito material impresso, que eu sou um cara assim da memória. Cartazes, catálogo... eu vou arranjando espaço para guardar. Tem muita coisa dessa memória impressa, pois nessa época tudo era feito assim com convites, com cartaz para divulgar e espalhar pela cidade, no Beirute, nas padarias, nos espaços onde a população frequentava. Fotografias eu tenho muita coisa. Eu posso separar umas coisas para um dia a gente olhar. Eu vi umas coisas muito chocantes com relação à preservação da memória. Uma vez eu cheguei lá na 508, acho que foi mais ou menos em 1979, eu entrei na sala onde era a secretaria do espaço do Centro de Criatividade e tinham jogado os arquivos todos no chão. Estava em um processo de reforma lá. Eu tomei um choque porque eu tinha um afeto em tudo que a gente viveu ali, pois eu tinha passado a pensar o processo cultural e o Brasil a partir daquelas minhas vivências ali. Uma coisa bacana que eu herdei dessa vivência ali do Centro de Criatividade foi não pensar só no meu próprio trabalho, mas entender a construção de uma geração, que nós juntos é que fazemos um trabalho. Então eu sempre acompanhei o trabalho dos colegas, sempre tive

interesse por guardar registros dos colegas. Então eu pude sair um pouco dessa coisa fechada assim, pois tem artista que é muito auto-referente “é o meu trabalho, porque eu fiz”. Então desde essa época eu aprendi a pensar mais no nós, no que a gente pode construir juntos. Depois comecei a colaborar com o projeto Cabeças, da Galeria Cabeças. Em 1979 foi a primeira exposição organizada pelo pessoal da Cabeças e depois isso se estendeu até o início dos anos 1980.

B.P. - Mas antes disso teve um outro coletivo, o Grande Circular, que você participou certo? Que teve a divulgação de um manifesto.

R.A. - É! Teve uma exposição lá na Galeria A da Fundação Cultural, na W3. Para o Grande Circular a gente fez um cartaz lindo. Eu ainda tenho esse cartaz, com um ônibus. Era a foto de frente de um ônibus Grande Circular e a gente ampliou para um papel 60 por 90, uma folha inteira no papel Kraft. A imagem ficou linda. Era uma foto do Ermush que a ampliou. Essa coisa do Grande Circular vem a partir da da poesia do Nicolas Behr. Ele fez um livro Grande Circular. Tinha uma geração que se voltou para olhar para Brasília de uma maneira afetiva e interessada em entender as características da cidade. Isso já foi no final dos anos 70 início dos 80. Que também tinha esse sentido mais comunitário, de entender o processo cultural em parceria. Isso foi bem bacana.

B.P. - O Auler replicou todo o manifesto de vocês no jornal. Constou todas as reivindicações e referendou citando outros textos dele em que solicitava as mesmas coisas. Como vocês viam a atuação dele no jornal? Acha que ele auxiliava de alguma forma? Vocês acompanhavam?

R.A. - Acompanhávamos sim. Não tão diariamente. No caso dos eventos, quando ocorria alguma exposição a gente recolhia o que saía nos jornais. Essa repercussão que acontecia a partir das mostras. O Grande Circular, por exemplo, tinha pessoas muito ligadas aos jornais. O Tetê Catalão foi um dos artistas que expôs poesia e ele era muito articulado com a imprensa. O Ary também. A gente tinha um olhar para a comunicação. Isso era geral, acho que uma tônica desse período. E quem nos apoiava, porque, na verdade, era muito muito difícil fazer cultura nessa época. Pouco apoio institucional. O que vinha mais era hostilidade e indiferença, como se não tivéssemos importância nenhuma aqueles nossos gestos. Então onde tinha apoio, claro que tinha importância.

B.P. - Havia algum outro crítico de arte em atuação aqui em Brasília nesse período?

R.A. - Mário Barata foi um crítico que esteve aqui em Brasília nesse período. Um crítico do Rio de Janeiro que tinha amigos aqui e acompanhava um pouco o movimento da arte nesse período. Ele era amigo do Luiz Áquila. Eu o conheci uma vez que ele esteve lá no Centro de Criatividade. Ferreira Gullar também, que teve uma ligação com a cidade desde o início. Ele organizou um salão de arte aqui, bem no início de Brasília. Ele ajudou a organizar uma mostra de arte aqui. Mário Pedrosa, um cara que escreveu muito sobre Brasília. Maravilhoso. Quem mais? Muitos artistas tinham também essa habilidade para escrever, para expressar suas ideias. O Luiz Humberto é também um pensador da arte e da cultura, que é fotógrafo e professor da UnB. Também era dessa geração que começou a fazer arte e cultura no início da UnB. Alex Chacon, um chileno, da área do *design*, e da produção gráfica, que chegou a ser diretor do espaço da 508, do Centro de Criatividade, lá em 1984, em um movimento de retomada. Aquele movimento da 508 acho que é um foco de interesse para você estudar. Porque ali foram ciclos de apoio e aí depois minguava, depois tentava voltar. Isso aconteceu algumas vezes e sempre foi um espaço de resistência. Eu fico pensando nessa cena que eu te falei de ver aquelas fotografias, aqueles documentos todos jogados no chão, sendo pisados. Tomei um susto. Eu devia ter juntado. Porque eu tinha vivenciado aquele processo ali. Eu sabia que tinha valor. Eu devia ter tido essa iniciativa de reunir o que eu pudesse ali de fotografias. Porque era um arquivo precioso, você imagina? Um laboratório fotográfico tinha sido instalado lá. Produzindo constantemente. E muito se perdeu. Nome dos artistas que passaram por lá. O drama em Brasília, que nós vivemos desde sempre, é essa coisa da sucessão dos governos. Um governo que vem e apoia, que tem uma iniciativa bacana para arte e cultura, aí muda o governo e as prioridades são outras, aí o negócio despenca, fica praticamente abandonado. Então a gente fica sempre sujeito. A gente não, né? O processo cultural. Porque eu sempre tive uma constância de produção, na resistência mesmo. Eu fui me engajar no movimento da educação através da arte como uma maneira de me manter. Fui pai muito cedo. Em 1978 eu já tinha uma família para criar. Em oitenta já tinha duas filhas e em 1982 nasceu o meu terceiro filho. Então eu tinha que encontrar uma maneira de manter minha família. Não tinha apoio dos meus pais, herança, mesada, nada. Então eu fui procurar na através do movimento da educação e fui trabalhar em órgãos de comunicação também. Fui assessor da fundação pró memória, no início dos anos 80, o que me deu muito uma visão de cultura brasileira também. Convivi com o Aloísio Magalhães, com uma turma muito bacana,

nesse pensar sobre a cultura brasileira. Foi para mim foi uma escola. Depois me engajei no movimento da educação. Trabalhando nas escolas, no processo da arte educação, no contexto das escolas do Distrito Federal.

B.P. - Você chegou a dar aula nas escolas parque?

R.A. - Nas escolas parque, por incrível que pareça, não consegui. E olha que eu tinha tudo para ser um professor de escola parque, mas é tão concorrido. Eu que vinha dessa vivência do Centro de Criatividade tinha um perfil indicado para isso, mas nunca consegui. A concorrência é muito grande dentro da secretaria de educação. Aí eu fui atuando nas escolas da periferia.

B.P. - São outro grande diferencial de Brasília na educação, né?

R.A. - Sim! O Anísio Teixeira que foi o pensador desse projeto das escolas parque, desde o início da construção da cidade. É um pensamento de qualidade na educação. É a compreensão de que a imaginação, o desenvolvimento da criatividade, são fundamentais para o ser humano, para todo ser humano, não só para os artistas. É uma maneira de despertar nos humanos uma compreensão mais ampla. A escola não é só para formar para o mercado de trabalho, mas preparar um ser humano para ter mais consciência do seu país, da sua própria história. Então a escola parque é dar oportunidade para todos desenvolverem linguagens expressivas, a música, o teatro, o desenho, a pintura, as linguagens gráficas. É uma proposta democrática, muito bacana.

B.P. - Todas essas peculiaridades de Brasília e do pensamento moderno estão presentes no pensamento do Hugo Auler. Ele montou uma coleção de arte para o TJDFT.

R.A. - Admirável, né? É uma forma de apoiar efetivamente os artistas, comprando obras. O Wladimir Murinho também tinha essa atitude. O acervo do Itamaraty em grande parte foi ele quem conseguiu.

B.P. - Uma coisa que eu percebi ao estudar os acervos da cidade é o foco na arte brasileira a partir do modernismo. O Auler montou uma coleção com obras de variados movimentos artísticos brasileiros para constituir um panorama histórico.

R.A. - Puxa vida, não sabia disso. Que legal, admirável mesmo. Essa foi uma grande iniciativa de um homem ligado a uma instituição pública.

B.P. - Sim, apesar da atividade jurídica ele nunca deixou de atuar no campo das artes. Ele veio para Brasília em 1960 e em 61 já começa a montar a coleção.

R.A. - É mesmo importante conhecer melhor essa pessoa, né? Um homem com essa sensibilidade para cultura, mesmo com toda essa trajetória de delegado de polícia. Um cara que se desenvolveu na área jurídica, mas nunca perdeu o vínculo com a arte brasileira. Isso é admirável. Talvez a gente, lá nos anos 70, 71, tivesse um pé atrás, sabe? Porque todos nós tínhamos uma pegada mais revolucionária. Claro, né? O pessoal da arte era tão hostilizado, tão incompreendido, com raras exceções. Por exemplo, o Wladimir Murtinho era uma rara exceção dentro da estrutura do governo da época. Ele apoiava e tinha essa visão de educação transformadora. Essa visão de um Brasil que pode ser, não digo que podia não, que ainda pode ser mais arejado. Então a gente pode pontuar algumas pessoas que não se entregaram para esse embrutecimento da pressão internacional. O Auler morreu muito jovem, era de 1908 e morreu em 1980, 72 anos, era muito novo. Quer dizer, um cara que tinha toda uma trajetória e possivelmente poderia ter tido um desdobramento se tivesse vivido um pouco mais e ser mais conhecido também. Mas foi embora muito cedo. Mas você vê, o Luiz Gallina falava “aquele desembargador”. A gente tinha um pouco de receio, porque a gente vivia em uma época de muita perseguição. Muita perseguição, era barra.

B.P. - O fato dele ter se mantido em atividade, enquanto diversos outros críticos de arte partiram para a militância política, é complicado. Outra coisa é que os textos que eram publicados nos jornais sofriam muita censura.

R.A. - E a pessoa não queria se expor de uma maneira “suspeitosa”, né? Mas eu acho que a atuação dele é o que vale, entendeu? Claro que ser autoritário naquela época é uma herança patriarcal. Nossos pais eram todos autoritários. A gente vem de famílias extremamente machistas e autoritárias. Você vê como as coisas aconteceram dessa maneira nessa geração. Você tem um cara que vem do início do século, nascido em 1908, ele foi educado dentro de uma sociedade extremamente autoritária. Isso não quer dizer que ele fosse um cara de direita...

B.P. - Então o Auler não tinha muita proximidade com os artistas, certo?

R.A. - Não.

B.P. - O Wladimir Murtinho já era uma figura mais carismática?

R.A. - Sim, o Wladimir visitava o espaço do Centro de Criatividade. Ele era o Secretário de Cultura durante um período. Depois ele colocou uma conhecida dele no lugar. Ele era afável. Convidava os artistas para ir à casa dele. Comprava nossas obras por uma atitude carinhosa, inclusiva. Não tinha distância por ser uma autoridade. Ele era um cara muito afável. Amigo do Agostinho da Silva. Ele convivia com o Agostinho nesse período da UnB. Eu estou lembrando do Augustinho por ser uma figura solidária, um homem humanista da educação da cultura nessa perspectiva mais revolucionária de dar oportunidade a todos. De saber que a educação pode alavancar um país e praticar isso. Essa perspectiva inclusiva, por uma consciência mesmo do que a arte e a cultura podem oferecer. Vamos fazer uma ressalva aqui, para não ficar essa coisa de direita e esquerda, esse antagonismo. Ver alguns exemplos no mundo onde países socialistas, como a Dinamarca, um país que propõe um nível de qualidade na educação em que o filho da elite estuda na mesma escola pública. Então a gente vê que isso é possível. Essa é a visão que eu considero humanista, entendeu? Respeito pelo cidadão, pelo que cada um contribui com o desenvolvimento de um país. A França também que vive um estado democrático, a valorização da cultura. O orçamento da cultura na França. E o que promove o turismo na França? O que faz as pessoas irem à França gastar? Gente do mundo inteiro que vai visitar os museus da cidade.

B.P. - Talvez o Auler não fosse uma figura tão carismática, mas a questão da educação pela arte está muito presente nos textos dele. Nos textos que estou estudando, que falam sobre as iniciativas do MASP, ele fala muito sobre as oficinas de formação artística, as exposições didáticas, e a coleção. Por outro lado, tem as iniciativas que ele desenvolveu em Brasília, como a formação do acervo do TJDFT, que tem obras do Glênio Bianchetti, Rossini Perez...

R.A. - Rossini Perez foi professor no Centro de Criatividade. Montou uma oficina de gravura lá. Era muito amigo do Murtinho. Ficava hospedado na casa do Murtinho. O Athos Bulcão também fez a oficina do Rossini. Nós fomos colegas na oficina do Rossini.

B.P. - O Hugo Auler falava muito sobre essa oficina do Rossini na coluna dele, reivindicando que ele viesse para cá, que fosse contratado para dar aulas aqui. Falava muito também sobre a os artistas de Goiânia.

R.A. - Eu participei de um salão lá. Foi a minha primeira participação em um evento grande. Foi em 1976.

B.P. - O Auler era jurado?

R.A. - Possivelmente. O Siron foi um dos organizadores desse salão em Goiânia. Eu fui selecionado. Um salão de muita qualidade.

B.P. - E como era o ambiente desses salões? Havia interação com os outros artistas e com os jurados?

R.A. - Tinha. Eu fui na abertura da exposição. Era uma exposição enorme. Não me lembro onde era, mas era uma exposição bem grande. E muita arte de qualidade. Foi uma oportunidade de aproximação com o movimento da pintura e desenho em Goiânia, que eu até então desconhecia. Foi o salão da caixego, com apoio da Caixa Econômica de Goiás. Eu tive uma obra selecionada para esse salão e fui lá prestigiar o Siron, o DJ Oliveira, o Cléber Gouveia. Descobrir. Eu fiquei surpreso com alguns desses artistas atuantes lá em Goiás, que eu desconhecia. Me encantei com a pintura do Cléber Gouveia, é um artista maravilhoso, com uma obra profundamente ligado à memória, aos vestígios arqueológicos. Ele trabalhava nessa perspectiva. Tem obras dele no acervo do TJ?

B.P. - Não. Tem dois quadros do Siron.

R.A. - Maravilhoso o Cléber Gouveia, é um dos que eu gosto mais. Ele me encanta.

B.P. - Teve um outro salão, o I Salão Global da Primavera, no qual o Auler foi jurado, que o Cléber Gouveia ganhou em terceiro lugar, o Siron em segundo e o Rubem Valentim em primeiro. Era um prêmio patrocinado pela Rede Globo com prêmio de viagem ao exterior. Então o Valentim foi para Paris, o Siron para o México e o Cleber Gouveia para o Peru.

R.A. - Poxa que bacana. Prêmio com valor significativo. Interessante isso que você estava falando sobre a dialética, sobre a complexidade das pessoas. O Alfredo Bosi fala da perspectiva de construção da história a partir dos depoimentos das pessoas. Que hoje em dia ele tem uma visão da história que não está só nos livros. Muitas vezes, os livros refletem a visão do colonizador, dos que ganharam e muitos ficam de fora. Então a história contemporânea começa a incluir depoimentos de pessoas que viveram determinada época. A esposa dele, que é historiadora também, Cléia Bosi, fez um trabalho com os velhos de São

Paulo. Entrevistou os velhos que viveram a revolução de 1930, em São Paulo. E aí você vê depoimentos bem complexos. Um que tem uma visão mais autoritária vê a revolução em uma perspectiva do poder. E uma outra pessoa que viveu o mesmo acontecimento, na mesma época, e tem uma visão distinta. Então, a realidade é essa complexidade mesmo. Então, um cara como o Hugo Auler expressa isso, né? Pela geração e pela ligação de pensamento que ele tem, das pessoas que estudaram o movimento da arte brasileira naquela época, seguramente ele tinha uma afinidade com os pensamentos revolucionários. Digo revolucionários no sentido transformador da realidade. Nesse sentido de uma visão solidária em relação a classes menos favorecidas. Como o Mário Pedrosa tinha, né? Possivelmente ele tinha um olhar assim também, mas também era um cara que afirmava outros valores.

B.P. - Mas tivemos também iniciativas na área da cultura nos governos autoritários, como no Estado Novo, com o Ministro Capanema.

R.A. - O Drumond trabalhou com o Capanema.

B.P. - Havia uma ideia de mudança da sociedade pela arte, mas vinculada a essa ditadura. Há uma linha bem tênue naquilo que se propõe. Outro exemplo é o Bardi, que participou do regime de Mussolini. Então algumas iniciativas do MASP na área da cultura são provenientes dessa fonte.

R.A. - E ele vai se casar com a Lina Bardi, que é uma figura com um olhar para a arte brasileira. Valorizava a tradição artesanal, a arte popular. As exposições que ela montou de arte popular foi com o apoio dele.

B.P. - E há uma complexidade nisso. As coisas não são totalmente preto no branco. Às vezes quem está desenvolvendo determinada política cultural não está assim tão atinada com as fontes daquele pensamento.

R.A. - E às vezes pode estar na verdade na resistência. Por exemplo, o Agostinho da Silva, foi um cara que apostava em uma resistência. Quando uns duzentos e tantos professores pediram demissão ele sugeriu resistir, dizia que não podiam entregar os pontos, pois quem é que eles iriam chamar para universidade? Ele foi um cara que apostou na resistência. E ele ficou.

B.P. - Pois é, mas às vezes a gente tem uma visão de que as pessoas que ficaram, não foram para a militância política, estavam coniventes com o regime, e muitas vezes não era isso.

R.A. - Como se fosse algum que tivesse cedido ao governo autoritário. Conivente com as mudanças políticas. Isso tem que ser bem pensado, para que a gente não tenha uma visão tão linear, tão preconceituosa.

B.P. - Talvez o Auler possa ser visto nessa perspectiva.

R.A. - Dentro do que cabia a ele seguia atuando de alguma forma pela cultura, pela arte.

Quanta coisa interessante dos anos 70, né? Porque é muito pouco conhecido. Ninguém se interessa e se você foi entrado tem toda uma riqueza de pensamento.

2.2 - Luiz Gallina - Artista

Entrevista realizada no dia 24 de junho de 2021, por meio de ligação telefônica.

B.P. - Você veio para Brasília com 16 anos, em 1969, certo?

L.G. - Foi. Eu cheguei em 69 aqui e depois, em 1977, eu voltei para São Paulo. Fiquei até 1979. Fiquei mais de dois anos em São Paulo. Não, foi em 1976, logo depois que eu me formei, em 1976. Eu voltei para São Paulo, fiquei lá por uns três anos. Porque eu decidi largar a propaganda e ficar só trabalhando com arte, aí fui para São Paulo para vivenciar a arte em São Paulo.

B.P. - Aqui em Brasília na década de 70 não tinha muito espaço onde fazer exposição?

L.G. - Olha, uma coisa que eu queria fazer seriamente era modelo vivo. Havia um grupo que estava tentando fazer modelo vivo na UnB e não permitiram. Então eu falei “eu vou para São Paulo mesmo, porque aqui é muito devagar”. E aqui era muito devagar mesmo, sabe? Quando eu voltei é que a coisa começou a acelerar.

B.P. - Já no final da década de 1970, né?

L.G. -É. O negócio é o seguinte: tudo dependia muito da presença de um cara, que era o embaixador Wladimir Murтинho. E quando o embaixador estava servindo aqui em Brasília as coisas se agilizavam. Ele fez o Centro de Criatividade funcionar, mas só quando ele estava aqui, quando ele ia embora fechava tudo. Então, ele funcionou até mais ou menos 1979, acho

que até 1980 funcionou o Centro de Criatividade, mas depois fechou. Tinha esse nome: Centro de Criatividade. Mas já nessa época eu estava dando aula.

B.P. - Primeiro você se graduou em comunicação social, nessa época já trabalhava com Arte?

L.G. - Não, eu trabalhava com propaganda mesmo, fazendo produção. Eu trabalhava numa agência antes mesmo de entrar na universidade. Eu entrei na área para constatar que não era aquilo que eu queria da vida. Aí eu me formei e fui fazer outra coisa da vida. Foi nessa hora que eu fui para São Paulo. Em São Paulo eu conheci o Lasar Segall, iniciei um curso na Pinacoteca do Estado, e comecei a vivenciar um monte de coisa interessante em contato com os artistas. E depois eu voltei para Brasília. Em São Paulo eu também morei em Santos, nesse período, e foi muito bom.

B.P. - Aqui em Brasília quem eram os professores que davam aula no Centro de Criatividade?

L.G. - Quando eu voltei, em 1978, o que eu fiz? Eu comecei a ir ao Centro de Criatividade e em pouco tempo o Áquila me pediu para eu entrar como coordenador.

B.P. - O Luiz Áquila, né?

L.G. - Sim, o Luiz Áquila da Rocha Miranda. E aí eu comecei. O Hugo Mund não tinha muito tempo, então eu passei a dar o curso de desenho que ele estava dando. E

eu fiquei muito chateado porque as pessoas estavam brincando de passar um arame numa prensa de gravura em metal. Eu peguei essas pessoas fazendo isso e fui falar com o Áquila, e ele disse assim: “De hoje em diante o senhor é responsável por essa prensa”. Como eu era o responsável, eu desmontei a prensa, limpei ela toda, e engraxei. Depois comecei a imprimir nela e mostrei para o Áquila: “Olha aqui as impressões que eu tô fazendo”. Então o Áquila chamou o Rossini Perez para dar um curso. Porque o Rossini já tinha sido chamado, mas o Rossini falou: “A minha prensa não vai para mão de aluno”, então tendo essa outra opção para ir para mão de aluno, que era essa prensa onde eu estava imprimindo, aí ele veio dar o curso. O curso foi muito bom.

B.P. - O Rossini trouxe a própria prensa para Brasília?

L.G. - Ele usava a prensa dele, claro, a que ele estava trabalhando. Era a prensa dele. E os alunos usavam a outra prensa.

B.P. - Você disse que já começou dando aulas de desenho na turma do Mund, mas como foi a sua formação artística? Foi lá em São Paulo?

L.G. - Foi lá em São Paulo. Com essa história da gente frequentar o ateliê do Lasar Segall e a Pinacoteca do Estado, naturalmente formou-se um grupo, que era o grupo das pessoas que se encontravam no ateliê e na Pinacoteca. O Lasar Segall abria o ateliê e era tudo gratuito. Ele abria o ateliê e ainda dava material para as pessoas experimentarem. E na Pinacoteca do Estado o Gregório Gruber orientava modelo vivo. Na quinta-feira tinha modelo vivo de tarde e de noite. E tinha uma turma que fazia as duas aulas. A gente chegava de tarde e depois saía com o próprio Gregório, lanchava ali mesmo, e voltava e continuava desenhando. E eu comecei a participar. Com esse grupo formado, a gente ficava no Lasar Segall, lia livros, passava um para o outro, cada um mostrava sua produção. Foi super natural, uma coisa assim bem legal.

B.P. - Quem eram os artistas que participavam desse grupo?

L.G. - Olha, o único artista que ficou mais famoso foi o Cabral, que era de São Paulo. Ele já era monitor do ateliê do Lasar Segall. E tinha a Fiuza, mas ela fazia história em quadrinho. Ela também foi uma pessoa com mais destaque. Agora o resto não. Eram pessoas que estavam ali fazendo, mas eu não sei qual fim deu. Mas o grupo também mudou, porque o filho do Lasar Segall, o Maurício Segall, ele um dia juntou a gente e falou: “olha eu vou dar um dia especial para vocês, escolham um dia para vocês trabalharem, qualquer dia”, mas, no fundo, o que ele estava fazendo era tentar tirar o grupo, pois quando outras pessoas chegavam ali no espaço do ateliê, elas via, que a gente estava discutindo arte já em um nível diferente. Então as pessoas não se integravam com a gente. Então as nossas reuniões passaram para sábado, e muita gente não podia no sábado. Com isso o grupo mudou de cara. Quando isso aconteceu foi um banho de água fria na gente. Apesar de termos uma certa notoriedade. A Aracy Amaral queria saber do grupo e essa coisa toda. E eu falei não, mas não é para isso, né? E isso já começou catalisar minha volta para Brasília. Mas nesse período eu tinha visitado o Wesley Duke Lee e ele deu uma olhada no meu trabalho e tinha percebido que eu tinha técnica, mas até aquele momento não tinha ainda um trabalho. Disse que eu precisava fazer um trabalho. E aí eu percebi que o melhor para fazer um trabalho era vir para Brasília. Então eu vim para Brasília e comecei a fazer gravura. Eu aprendi a fazer gravura foi lendo os livros mesmo,

entende? Fazendo gravura com um amigo meu que tinha aula de gravura em São Paulo, na USP. A gente trocava ideias e tal. E aí, em Brasília, eu comecei a gravar e gravar. Quando o Rossini deu o primeiro curso, eu fui monitor do curso. Como eu já sabia fazer gravura eu ficava aprendendo e ensinando, foi uma experiência muito boa.

B.P. - Essa primeira oficina do Rossini durou quanto tempo? Foram duas oficinas que ele deu aqui em Brasília, né?

L.G. - Essa oficina durou até o final de 1979. Dura tudo isso. Até o Centro fechar. Quando o Centro de Criatividade fechou, fechou a oficina também.

B.P. - E aí ele foi embora de Brasília?

L.G. - O Rossini foi pra outro canto. Mas ele volta sempre para Brasília. Depois ele vendeu a prensa, não tava gravando mais. Quando as pessoas vão parar de gravar elas doam para a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro uma ou duas matrizes e uma série de gravuras, e tudo isso é tombado e fica lá. O Rossini fez isso. Parece que a Renina (Katz) fez isso. As pessoas que já não estão gravando mais.

B.P. - E quem eram os seus colegas dessas oficinas do Centro de Criatividade nessa época?

L.G. - O Rômulo (Andrade). O Maurício, que agora não tá gravando mais. Tinha a Maria, que passou muito tempo no exterior e voltou agora. Tinha também uma que era mulher de diplomata que agora esqueci o nome dela. E ela também vivia mais tempo no exterior, pois era mulher de diplomata

B.P. - A Leda Watson?

L.G. - Não, era outra. A Leda foi a primeira pessoa que me ensinou a imprimir gravura em metal. Eu fiz um ano e meio de aula com ela. Eu cheguei lá vi com algumas matrizes gravadas e comecei a imprimir lá. A Leda tinha uma prensa igual a prensa do Rossini, que é a melhor prensa que existe, uma prensa inglesa. Só que a do Rossini era elétrica e a da Leda era manual. A Leda tinha um outro grupo. O grupo que trabalhava com a Leda era o Amaro, era Sandro Drumond, a Regina, e mais outras pessoas que eu não me lembro... ah, a Rosi. Esses trabalhavam com a Leda. Então, veja você, tinha dois grupos em atividade fazendo gravura fora da UnB. Era bastante gente. Então era um movimento cultural muito intenso nessa época, muito intenso, no final da década de 70.

B.P. - E havia muitas galerias onde expor os trabalhos?

L.G. - Nada! Não tinha nada. Galeria aqui era zero. Tinha uma galeria do Oscar Seraphico. E depois ele se aposentou e foi para o Rio de Janeiro e levou a galeria dele para o Rio. Não sei se ele morreu ou se está vivo ainda, mas ele foi para o Rio de Janeiro. Mas o Oscar sacaneava o pessoal de Brasília. Ele gostava de trabalhar com pessoas do Rio ou de São Paulo. Com o pessoal de Brasília ele não pagava direito. Ele gostava de apanhar, aí o pessoal ia e batia nele. Era muito complicado.

B.P. - Vinha muita gente de fora expor aqui em Brasília?

L.G. - Vinha. O Oscar trazia. Ele ia para o eixo Rio-São Paulo, pegava os caras e trazia. Eu fiz a minha primeira exposição em uma galeria que chamava Eucatex. Ficava ali no Setor Comercial, era um lugar pequeno. Eu fiz uma exposição lá. Era para ser eu e o Rômulo (Andrade), mas tava chegando a hora de expor e eu fui falar com o Rômulo ele não tinha preparado nada. Ele caiu fora e me deixou sozinho. Mesmo assim eu preferi fazer, mesmo sem ter todo o material necessário, eu consegui fazer uma exposição. E para mim foi bom, pois depois daquela exposição individual muita coisa rolou.

B.P. - Em que ano foi essa exposição?

L.G. - Foi em 1977. Já em 1978 e 1979 eu ganhei dois prêmios. Então eu comecei fazer exposições com o Áquila, com o Athos (Bulcão). Eu fiquei amigo da “fina flor do samba” e eles me incluíram no roteiro deles. O que foi bom para mim.

B.P. - Eu tenho registro desse salão, que foi o Documento de Arte Contemporânea, de 1978.

L.G. - Isso o Documento de Arte Contemporânea e também o Salão do Centro-Oeste. Eu fui premiado nos dois.

B.P. - E o Auler era jurado desses salões, né?

L.G. - O Hugo Auler era um desembargador que fazia crítica no jornal. Mas ele era uma pessoa da área, vamos dizer assim, da arte contemporânea. Ele chegou, se foi muito, até o modernismo. Então, o Hugo Auler falava, falava muito, falava sobre tudo, mas não era a crítica de Hugo Auler que exibia as minha inquietações. Eu já estava mais preocupado com o que estava chegando. Eu achava o Hugo, assim, um tanto devagar. Ele tinha um jeito de te

falar que não era muito esclarecedor, sabe? Mas era o tinha na época. Ele falava sobre o que ele via, ele não entrevistava a gente. Ele ia na exposição, via, e comentava.

B.P. - Ele não conversava com os artistas?

L.G. - Não. Não conversava com o artista. Mas você vê, quando o embaixador Murinho foi embora, aí foi um banho de água fria, porque fechou tudo. Tudo! Tudo que existia, sabe? Ficou um salão só. Eram muito fracas as coisas e muito triste com todo esse distanciamento. Mas é a realidade de Brasília, né?

B.P. - Mas até essa época tinha alguns salões, inclusive com o pessoal de Goiânia, né?

L.G. - Não. Tinha uma frente forte, que era aquele Espíndola e eles fizeram até um dicionário de artes visuais do Centro-Oeste. Eu acho que era a Aline Figueiredo, eu acho.

B.P. - Esse dicionário foi lançado nessa época?

L.G. - Sim, acho que foi nessa época mesmo. Eles eram de Mato Grosso, a Aline e o Espíndola, eles moravam eles moravam em Mato Grosso. Então como estavam acontecendo coisas lá no Mato Grosso, ficou mais importante lá. Lá tinha um foco e eles estavam ativos culturalmente. Mas aqui em Brasília era devagar. Goiânia não. Em Goiânia sempre teve espaço reservado. Lá tinha a Ana Maria Pacheco. Eu incluí no meu currículo a matéria que o Hugo Auler escreveu para mim, no verso está uma matéria sobre a Ana Maria Pacheco, que estava fazendo exposição na mesma época. A gente até se conheceu, foi o Áquila que me apresentou para ela. E foi muito legal.

B.P. - E depois ela foi embora do Brasil?

L.G. - Ela já ela não morava no Brasil. O Áquila ganhou uma bolsa e foi estudar na Inglaterra e o que tinha para ele fazer era gravuras. Ele ficou um tempo lá gravando e ela estava lá gravando. Eles ficaram bem amigos. Quando ela chegou aqui ele me apresentou para ela. Ela tem uma gravura belíssima, impressa num papel de arroz pesadão, maravilhoso. Ela fazia calco e o Áquila fazia lito. A Ana é a figura mais importante de Goiás. O Siron Franco tem uma projeção muito importante, até vendeu coisas na Alemanha, mas daqui do Brasil é difícil. Ela está morando lá e fazendo um trabalho extremamente contemporâneo e importante e não tem como competir. E nem porque competir. Cada macaco no seu galho. O espaço cultural a gente garante, tem que ter espaço para todo mundo. A Ana Maria Pacheco tem contrato com

Galeria em Londres, tem todo o apoio, coisa de artista famosa. Ela já conseguiu fazer exposição na Tate Gallery, uma artista viva, uma artista brasileira.

B.P. - Na década de 1970 havia muita informação sobre arte nos jornais em circulação em Brasília? Ou era só o Hugo Auler?

L.G. - Só o Hugo Auler. Depois que o Hugo morreu ou ainda estava vivo, mas não estava muito atuante, veio para cá o Marcos Lontra. A mãe do Marcos Lontra mora em Brasília. Ele veio para atuar como crítico. Chegou a escrever alguns textos sobre meu trabalho e para os outros, e foi muito bom. Mas depois ele voltou para o Rio de Janeiro.

B.P. - E então a cidade ficou novamente sem críticos, somente aqueles que eram correspondentes?

L.G. - Não tinha críticas de arte no jornal. Não tinha nada. Teve um jornalista que começou a fazer uns textos, que ainda está vivo, e ainda mora em Brasília, mas que depois parou de escrever era o Mário Nogueira. Um baiano.

B.P. - Você acha que a escassez de críticos de arte era em razão da ditadura militar?

L.G. - Acho que não. Por que para quê ia ter crítico de arte aqui? Não tinha quase nada aqui, não tinha nem lugar onde expor. Hoje em dia, que critica a gente tem atuante aqui? A gente tem o pessoal da UnB, os filhotes da UnB, como a Marília, a Renata Azambuja. Não tem mais pessoas para falar de arte. Não tem mais pessoas se especializando nisso, para falar com consequência e tudo mais, não tem aqui em Brasília. Brasília é uma cidade que catalisa, tem muito artista em Brasília. A cidade já nasce com artista de grosso calibre. Você vê, Brasília antes de ser Brasília já tinha um cara como Athos Bulcão vivendo aqui nesse espaço, e produzindo. E o Oscar Niemeyer.

B.P. - E o Darcy Ribeiro convida muita gente boa na formação da UnB.

L.G. - Inclusive eles. Eles dava aula lá. Mas quando o Darcy faz isso, ele chama a “a fina flor do samba” do Brasil. Muita gente tava aqui, sabe? Muitos deles não tinham documentação para estar aqui. Um cara como Zanini Caldas estava dando aula aqui e quando o interventor Azevedo entra, ele começou a tirar essas pessoas que eram de esquerda e que não tinham diploma e essas coisas. Mas aí você vê, o Zanini recebeu notório saber na França. Essas coisas aconteciam. Você conhece o Chico Chaves. O Chico era um estudante que foi jubilado

por motivos políticos. Porque ele era estudante com o índice de rendimento muito alto, mas, por motivos políticos, jubilaram ele. Depois ele recebeu o notório saber da Universidade isso é muito importante. Ele recebeu o notório saber da Universidade em que ele foi jubilado. Ele era colega da gente aqui. Veio na minha casa. Não sei em que ano foi, mas Brasília recebeu todos os artistas importantes do Rio e de São Paulo, também o crítico Ferreira Gullar, para fazer um simpósio importante sobre as artes visuais. E foi muito interessante para quem estava aqui, ver as pessoas atuantes do Rio, estava todo mundo aqui. Nessa época, o Chico Chaves pegou os olhinhos do Ricardo Basbaum, o Ricardo tinha uma performance que tinha esses olhinhos e que ele colocava os olhinhos em todos os lugares. E aí que aconteceu alguma coisa de corrupção e tal, e o Chico subiu na escultura de Ceschiatti e colocou os olhinhos na Justiça e aí ele foi preso, passou a polícia e prendeu ele. Ele foi preso, mas a noite já tinha sido solto. Mas gerou grande tumulto. As performances do Basbaum que eram tão comedidas na mão do outro fizeram um grande estardalhaço. Então nessa época aí, Brasília estava realmente como um terceiro espaço. A gente tinha uma galeria que chamava Paulo Figueiredo, que promoveu uma exposição do Stockinger que rodou em várias cidades, no Rio de Janeiro, em São Paulo, em Belo Horizonte, em Porto Alegre, em Londrina. E onde foi espaço que mais vendeu? Aqui em Brasília. Era o lugar que mais vendia.

B.P. - Quando você diz terceiro espaço é comparando com o eixo Rio-São Paulo?

L.G. - Exato. Terceiro espaço do Brasil. O primeiro espaço é São Paulo, sem dúvida. O segundo espaço de vez em quando é o Rio de Janeiro, de vez em quando é Belo Horizonte, mais comum é ser o Rio de Janeiro. Então, na verdade, é um mercado grande que a gente tem é o mercado de São Paulo. Falar que aqui em Brasília é mercado não é, entende? Não é um mercado.

B.P. - Mas e a cena cultural, o trânsito de informações?

L.G. - A nossa grande galeria foi uma galeria chamada Espaço Capital, que era uma galeria do Cláudio Telles e funcionava muito bem, ali na 405 sul. Tinha um espaço e tinha um público. O público era o Itamaraty. Então eles vendiam muito. Um cara como o Maurício Dentes, antes de morrer, pois ele morreu cedo, foi lançado como um cara que era do Rio, foi lançado aqui em Brasília e teve uma grande repercussão nacional. A primeira exposição que ele fez foi aqui em Brasília. Então, Brasília tinha um movimento cultural, mesmo porque tinha o rock de

Brasília. O rock de Brasília estourou e a gente se encontrava na galeria do Cláudio. Muitas vezes eu ia, nessa época eu era casado com a Marília Panitz, e ficávamos eu e a Marília conversando com o Renato Russo. O Renato Russo fazia uma declaração para Marília, falando que ele era fã dela, porque ela estava um ano na frente dele e ela era ativista. Era fã porque ela ativava as coisas e ele gostava. Isso acontecia dentro da galeria. A galeria eram espaços onde as pessoas iam para conversar.

B.P. - O Auler divulgava muito as exposições na coluna dele, vocês acompanhavam essa divulgação que ele colocava no jornal? Ele influenciava de alguma forma a cena artística?

L.G. - Ele comentava o que já acontecia. Isso não acontecia por causa dele. Tinha pessoas que trabalhavam aqui. Porque Brasília é uma cidade que tem muita gente flutuante. Tinha um cara lá do Maranhão, que veio apadrinhado pelo Sarney, ficou um mês e depois foi embora. Péricles Rocha e mais uns outros. Então sempre teve essas coisas assim, mas o processo cultural acontece independente de que se escreve coisas ou não se escreva coisas. Ele acontece, ele tem uma autonomia. Outro cara que foi que eu digo que foi um artista foi o Evandro Sales. Inclusive o Evandro Sales se tornou mais um agente cultural, provocando grandes exposições, provocando salões muito mais coerentes. Porque a gente discutia dentro da Fundação Cultural o que ia fazer, o que ia acontecer. A gente era para convidado para falar e discutíamos isso. Tinha, por exemplo, um dinheiro que era por lei para um salão, então falavam “Vamos fazer nas cidades satélites”. Isso foi a ideia do Evandro, de fazer um salão do tipo prêmio. O nome era prêmio Brasília. Eram vinte e cinco convidados e vinte e cinco seriam selecionados, e todos iam ganhar prêmio de aquisição. Todos eram prêmio de aquisição, não tinha primeiro lugar, segundo lugar. Cinquenta prêmios de aquisição por escolha. Tudo isso para formar o acervo que a gente tem. O acervo que a gente tem é um acervo de “responso”, por causa disso.

B.P. - O acervo do Museu de Arte de Brasília?

L.G. - O MAB e o outro. Era tudo decorrente disso. O primeiro diretor da Fundação Cultural, o Ferreira Gullar, fazia assim, a pessoa que fizesse uma exposição deixa uma obra e essa obra ia virar o acervo do museu.

B.P. - O Ferreira Gullar foi o primeiro diretor da Fundação Cultural?

L.G. - Sim, foi o Ferreira Gullar.

B.P. - Então ela não foi inaugurada junto com Brasília?

L.G. - Não, foi um pouco depois. Então, veja você, quando ele faz esse prêmio, pelo menos 25 artistas, 25 obras de artistas significativos. E depois todos os que mandaram 25 também, 50 obras para o museu. Obras de peso. Sabe, é muito legal isso aí. O Evandro teve uma atuação muito positiva em Brasília. Ele morou aqui e depois sofreu alguns problemas com o pai dele. O pai dele era perseguido, pois era de esquerda. Até que o pai dele foi pego e mataram o pai dele. E ele então teve que sair daqui e foi embora para o Rio. Depois ele volta para cá passar um tempo aqui e agora ele voltou para o Rio. Mas ele teve uma atuação como agente cultural muito importante, de um saldo muito positivo. Enquanto muita gente queria simplesmente enaltecer o seu próprio ego. Tinha isso, tinha a concorrência dos ateliês, pessoas que não eram tão amigas uma da outra. Eu frequentei o ateliê da Leda, frequentei o ateliê do Rossini, tinha ateliê próprio. Eu vi que tinha gente que era aberta e tinha gente não.

B.P. - Mas tinha algumas organizações de coletivos de artistas também, não tinha?

L.G. - A gente chegou a fazer uma associação. Eu cheguei a ser o tesoureiro dessa associação. O presidente da associação foi o (Silvio) Zamboni. O Vicente estava envolvido, a Elisa estava envolvida, mas acabou que não deu certo. Cada um fazer ia fazer a doação de um trabalho. Quando o Bianchetti doa um trabalho pequenininho ele tá doando, vamos dizer, setecentos “pau”. Aí eu dou um trabalho bem maior e não tô conseguindo doar nem trezentos. Fica tudo descontrolado e acabou que não deu certo. A gente fez uma exposição itinerante. Ela foi para vários lugares no Brasil, mas a associação não durou.

B.P. - Em que ano foi isso?

L.G. - Já foi na década de 1980.

B.P. - Mas antes disso, em 1979, teve um movimento que chamava Grande Circular, né?

L.G. - O movimento Grande Circular foi um movimento para juntar as pessoas. Essa ideia foi do Ermusch e o movimento realmente juntou todo mundo, mesmo aqueles que não queriam se juntar. Eu me lembro que quem estava montando a exposição era eu e o Cosme e tinha um grupo que chamava Excultura, com x. Que era um grupo da UnB, o Maravalhas fazia parte. E eles montaram tudo na rua, na calçada. Então chegava de manhã, os lixeiros quebravam tudo

e colocavam tudo no lixo. E o Cosmo queria levar para dentro da exposição, para dentro do salão. Eu falei: “Cosme isso vai dar problema”. Eu fui chamado no meio da noite e tive que ir para lá ver o que estava acontecendo. E o Cosme falava para levar isso pra dentro. E eu não queria, sabia que ia dar briga. E ele: “Tem que botar” e eu: “Eu voto contra”.

B.P. - Isso porque era uma intervenção urbana?

L.G.- Era uma intervenção urbana e então eu estava respeitando como uma intervenção urbana, mas a gente sabia que eles iam quebrar tudo. Por isso ele queria levar para dentro. Aí no dia seguinte eu perguntei para o Maravalhas se caso a gente levasse para dentro o que ia acontecer e ele disse que ia dar briga. É lógico, era uma intervenção urbana. Tinha muita gente participando. Muita gente que já não existe mais. Eu me lembro que era um bando de bichos, começando por mim, Gallina, tinha o Girafa, tinha uma menina que chamava Pombo. Era um monte de bicho que tinha. E pouca gente ficou. Eu tenho toda essa documentação dessas coisas que aconteceram. Tenho os convites das exposições.

B.P. - A exposição do Grande Circular aconteceu onde?

G.L. - Foi na 508.

B.P. - O Rômulo Andrade disse que a uma imagem do cartaz era uma foto do ônibus grande circular.

G.L. - O cartaz era um barato! Eu adorei isso. Era uma serigrafia do Ermush. Era um fotografia de frente do ônibus, mas eu não tenho esse. Inclusive o Grande Circular teve um catálogo, um catálogo não, era um envelope e dentro desse envelope tinha uma folha, alguma coisa que as pessoas produziam em uma folha A4, colocavam o que queriam de imagem, texto, foto. Eu me lembro que eu botei umas coisas lá também. Mas eu não tenho mais esse envelope.

B.P. - Com que recurso vocês produziam todo esse material gráfico?

L.G. - Ah, cada um produziu o seu. Era um A4 que era mais fácil, juntava tudo e botava no envelope. A Fundação dava o envelope.

B.P. - O vi esse movimento do Grande Circular na coluna do Auler. Ele divulgou o manifesto. Tinha um manifesto com algumas reivindicações da classe artística, né. E ele divulgou todo o manifesto na coluna de arte dele.

L.G. - Eu tenho todos esses recortes de jornal. Eu tenho tudo no meu computador, digitalizado. Porque eu entrei com pedido de notório saber, então eu fiz um livro com a minha história e a minha produção, das coisas que eu participei aqui. E tem tudo isso digitalizado lá dentro. O Hugo Auler escrevia sobre escultura, sobre desenho, sobre pintura, mas se a gente fosse olhar, nessa época, no Rio e em São Paulo, alguns artistas como Cildo Meireles já 'bombavam' com performance, com instalação, esse movimento já tinha explodido. E o nosso amigo Hugo era um tanto devagar para esse lado, né?

B.P. - Ele até entrevistou o Cildo e nas perguntas ele questionava o Cildo sobre essas questões. Ele dava mais importância para a arte que pudesse ser colecionável e também ter registros para história.

L.G. - Então por isso você vê que ele já tava velho, né? Não vamos dizer que era devagar, era que já estava velho. Se a gente pega... eu tenho umas entrevistas que o Ferreira Gullar fez com o Goeldi, eu tenho essas entrevistas, e o Goeldi já era muito reticente quanto aquilo que estava vindo depois. Ele era muito reticente porque já estava velho. O cara já rompeu com alguma coisa aí não vai continuar rompendo toda vida.

B.P. - Eu tenho estudado essas características da crítica dele, essa dificuldade em compreender o movimento da arte contemporânea.

L.G. - Era difícil mesmo. Era difícil porque a gente via uma performance, mas se eu fosse a uma exposição eu via 20 pinturas, e a gente via apenas uma performance do Cildo. Depois vinha outras, mas ficava tudo muito disperso naquela época.

B.P. - E o objetivo não era produzir registros, né?

L.G. - Eram coisas que iam sair do Brasil. Porque em algumas coisas que a gente era mais aceito lá fora do que aqui dentro. O Cildo morou aqui em Brasília, ele estudou na UnB. Inclusive foi fruto da cabeça de alguns professores da UnB. E ele fez muitas coisas, morou em outros lugares.

B.P. É uma característica da arte brasileira a busca por transpor os limites...

L.G. - A vanguarda brasileira foi articulada de uma forma muito bem pensada, em dois momentos. Primeiramente, pelo momento do Mário de Andrade. O Mário de Andrade articula uma reação aqueles costumes franceses, aquela coisa toda. Articula uma quebra de tudo isso.

E daí que vai surgir a Semana de Arte de 1922. E ele continua articulando. É o Mário de Andrade quem vai e pesquisa tudo aquilo que ia ser cantado, no campo da música. Ele escreve sobre tudo isso. Chegou a publicar um primeiro livro, mas não publicou o segundo, mesmo já tendo escrito. O (Egberto) Gismonti, inclusive, tem o segundo. Então essas coisas que foram acontecendo, junto com o MAM do Rio, o MAM de São Paulo, e as Bienais. A Bienal era uma fonte de inserção de novidade no Brasil. Não era só no eixo Rio-São Paulo era no Brasil. Todo mundo ia para São Paulo ver aquela novidade, uma injeção de tudo que estava acontecendo no mundo inteiro. Porque o que caracteriza a arte contemporânea brasileira é exatamente a experimentação. E chegou até o MAC - Museu de Arte Contemporânea da USP. E tudo isso, esse movimento, era um movimento articulado mesmo para a gente aceitar. Porque a nossa sociedade não era a sociedade culta. A sociedade de São Paulo nunca foi uma sociedade culta. Ela tinha uma elite culta. A gente pode ver um cara como Wesley Duke Lee o quanto ele sofreu. Em São Paulo ele era considerado anarquista, ele frequentemente ia preso, era visto como um cara que só fazia arruaça, enquanto não era isso. O Sérgio Mendes, que era parente do Wesley Duke Lee, mandou um recado para o tio Wesley falando: “fulaninho chegou e isso muda toda nossa vida, a gente vai parar um pouco de nos preocupar com música, pois a minha vida ficou cheia de fraldas” e, por conta desse telegrama, Wesley Duke Lee foi preso junto com todo o pessoal, em 1964. E o Sérgio Mendes foi questionado e aí ele viu que tinha que sair do Brasil. Eram essas coisas que estavam acontecendo. Toda essa articulação deu bons frutos para a gravura brasileira. A gravura brasileira ficou conhecidíssima no mundo inteiro, premiada no mundo inteiro, assim como o desenho, e, como consequência, a arte contemporânea brasileira, que é a arte do pós-moderno. Isso tudo articulado, com toda certeza, com aquele movimento do Oswald e Mário de Andrade. O Oswald de Andrade com o movimento antropofágico, que, basicamente, era a geléia geral, era o pop, era a tropicália, era o movimento antropofágico. Porque come de tudo e devolve tudo digerido com a cara do Brasil. Essa articulação vem tudo lá do Mário, da cabeça dele.

B.P. - E nesse segundo momento da arte contemporânea como se articula a arte brasileira?

L.G. - Pelo jornal. Tinha um jornal chamado Malasartes. Esse jornal não tinha imagens, era só texto. E textos dos caras que estavam se articulando, Cildo, José Resende, Tonga, Wesley Duke Lee, Anna Bella Geiger. Essas pessoas iam atrás daquilo que o Hélio, a Lygia (Clark) e a Lygia (Pape) tinham feito. Em cima também do que tinha feito o Flávio de Carvalho. Essas

peessoas já estavam de saco cheio de serem jogados contra a parede, e queriam fazer outras coisas. E fizeram as experimentações deles, que, naquele momento, não eram artes visuais e depois foram integradas. Quando eles viram que todo mundo lá fora forma experimentar coisas novas elas foram integradas pela história da arte.

B.P. - Os artistas brasileiros estavam muito antenados com o que acontecia no mundo, né?

L.G. - Eles estavam à frente do mundo. Estávamos à frente do mundo. Tem uma publicação da revista Lápis, uma revista espanhola, essa revista publicou um número inteiro só sobre arte contemporânea brasileira. Não é uma publicação recente não. Acho que foi em 1982.

B.P. - Perguntei isso porque o mundo não reconhece imediatamente, né?

L.G. - É, mas hoje em dia... Tem um texto do Ivo Mesquita em que ele fala que a arte contemporânea se divide em um grupo de artistas americanos fazendo um tipo de arte e o pessoal do leste fazendo outras coisas, e entre essa coisa toda tem os brasileiros. E se for feita uma exposição de arte contemporânea e não for chamado nenhum brasileiro a curadoria pode ser criticada porque está por fora. Ele cita alguns valores da nossa arte, como a Ana Maria Pacheco, Victor Muniz, um monte de gente, o Ernesto Neto, e muita gente que está produzindo e tem projeção no mundo inteiro. Porque se fosse somente um tipo de coisa, mas não é, é todo tipo de coisa. Os artistas brasileiros produzem muita coisa e cada um fazendo suas próprias experimentações. E isso é uma consequência do que o Mário (de Andrade) aprontou. Não só o Mário. Depois teve o Flávio de Carvalho, o Hélio Oiticica, a Lygia Clark, a Lygia Pape, e depois o Wesley Duke Lee, querendo ser um artista de ponta.

B.P. - Mas e quanto ao pensamento sobre toda essa produção?

L.P. - Os críticos de arte brasileiros chegam a ser criticados, pois para falar de arte brasileira eles falam de uma forma tão rebuscada... E a gente pode falar aqui de alguns críticos que são considerados mundialmente, na ponta da lança da arte, Paulo Herkenhoff, Ronaldo Brito, Roberto Pontual, Aracy Amaral, esses caras tão muito lá na frente, inclusive com a teorização da arte. Deixa eu ver quem mais tem aqui. O Tadeu Chiarelli, o Ricardo Basbaum, que eu já citei. Tem muita gente pensando isso. O Adriano Pedrosa. Então está acontecendo em vários níveis.

B.P. - Algumas pessoas que você citou são da atualidade, você acha que lá na década de 1970 a crítica ainda estava um pouco a reboque do movimento artístico?

L.G. - As coisas estavam acontecendo no Rio. Eles publicavam o tal do Malasartes que acompanhava o movimento. O Wesley Duke Lee deu aulas para o (Emmanuel) Nassar, para o Rezende, e formou alguns grandes artistas, que saíam para o mundo já estourando.

B.P. - Nesse contexto o pensamento do Auler ficou um pouco atrasado, né? Talvez por ele beber muito nas fontes dos pensadores da Europa...

L.G. - Aconteceu mais ou menos a mesma coisa com o Rauschenberg. Ele foi estudar na Europa, mas na Europa não tinha mais ninguém. Isso foi depois da guerra e estava tudo arrasado. Então ele volta para os Estados Unidos e aí que ele vai estudar coisas mais atuais.

B.P. - Achei interessante o que você estava dizendo sobre os museus de arte moderna e arte contemporânea e fiquei pensando sobre a visão do Auler sobre o MASP, pois o MASP tem uma estrutura de museu europeu, que é tentar dar uma visão panorâmica da história da arte mundial, com grandes, aquela coisa bem didática.

L.G. - É. O MASP do Bardi. Esse era o MASP, que fazia uma exposição de moda, chamando a moda para ser uma coisa como a arte. Ele estava, inclusive, querendo romper com a cabeça das pessoas, daquele convívio tradicional da arte bem comportada e tudo, né? O Bardi era um cara bem mais revolucionário. E ele como diretor do MASP era um cara bem revolucionário.

B.P. - Sim, com relação às exposições didáticas, das oficinas para a formação artística.

L.G. - Inclusive, o próprio Wesley Duke Lee é um produto do MASP. Ele, quando era criança, fazia aulas no MASP.

B.P. - Mas de certa forma o museu tem aquela cara de museu europeu, com obras referenciais.

L.G. - O MASP é o único museu brasileiro que tem peças para trocar, que interessam para outros museus, internacionalmente falando. Ele tem um bom acervo. E esse acervo é por conta do Bardi. Ele quem conhecia e dizia o que seria comprado. Ele saía com Chateaubriand e escolhia, e o Chateaubriand ia no jornal e falava: “você vai pagar isso, você vai pagar aquilo”.

B.P. - Ele publicava no jornal que o fulano ia dar tanto e o fulano nem estava sabendo.

L.G. - E se não pagasse ele denegria a imagem das pessoas. Caramba que maluco.

B.P. - Na minha dissertação eu estou traçando um paralelo do que o Auler fala sobre o MASP e as iniciativas que ele empreendeu aqui em Brasília, com a formação de coleções para os órgãos públicos.

L.G. - Eu sempre achei um erro o MAB - Museu de Arte de Brasília, aquilo não deveria ter acontecido, porque a gente já tinha planos de ter o que hoje é o Museu da República, com o projeto do Oscar (Niemeyer) e tudo mais. Aí compra-se um projeto do Oscar para um restaurante e resolvem fazer lá no meio do nada um museu. O que eu acho extremamente incoerente, que foi jogar dinheiro fora e ainda tem sido. Com dois acervos na cidade, você não sabe o que é de um e o que é do outro. É uma grande confusão tudo isso lá.

B.P. - A falta de um museu na cidade foi uma coisa ruim para a formação artística dos artistas da sua geração?

L.G. - Continua faltando. Eu só tenho obra no museu porque o Bené (Fonteles) fez a minha cabeça para eu doar, porque o museu não tem verba para comprar. Não compra nada, de ninguém, seja lá quem for. Então eu passei muito tempo sem ter obra no museu. Mas aí o Bené me fez a cabeça e eu doei uma pintura e depois eu vi as consequências. Muita gente me procurou para falar daquela pintura que estava lá. Aí eu vi que era melhor doar. Eu fui colocar a doação no imposto de renda e fui pego na malha fina porque não pode colocar. Para você ver, eu estou doando para o governo e o governo não entende e eu não posso nem declarar isso. É assim que as coisas são.

B.P. - E o que você acha dos acervos aqui da cidade?

L.G. - É um acervo legal, porque nós somos uma cidade moderna e cheia de artistas modernos e muita gente tem um acervo moderno. Mas os acervos dos museus feitos por caras como o Evandro Sales que gerou um acervo tem coisas muito legais. Se você junta o MAB com o Museu da República temos um acervo fabuloso. O Bené fez uma série de exposições, depois o (Wagner) uma série de exposições mostrando e fazendo leituras diagonais desses acervos, inclusive, em alguns casos gerando doações do que faltava. Uma exposição que chamava O Papel do Museu. O Bené conseguiu várias doações de artistas, de caras como Antônio Carlos Jardim. Ele conseguiu muita doação para exposições e que ficaram para o acervo do Museu.

B.P. - E esses acervos que ficam dentro dos órgãos públicos, por exemplo do Itamaraty?

L.G. - O acervo do Itamaraty é belíssimo, muito bem curado, porque o Itamaraty é um órgão em que trabalhou nele Vinícius de Moraes, Guimarães Rosa, a Maria Martins era mulher de diplomata. A Maria Martins comprou um quadro do Mondrian e doou para o museu de Nova York e solicitou que ficasse em anonimato o nome de quem fez a doação.

B.P. - Os artistas de Brasília tinham acesso a essas coleções? Porque o Auler montou uma boa coleção para o TJDF, mas a grande maioria dos órgãos públicos têm coleções de arte, com obras de artistas renomados. Vocês tinham acesso a essas coleções? Sabiam da existências delas?

L.G. - Não. O próprio acervo que a Funarte criou por meio de alguns prêmios, eu mesmo já ganhei prêmio da Funarte, e depois eu fui ver o quadro que tinha ganhado o prêmio e ele não estava mais na Funarte, alguém já tinha levado embora. Eu tive que procurar para levar de volta para o acervo. A gente tinha um quadro do Avatar, que era do acervo da UnB e ficava no nosso departamento, e que ninguém sabe onde está. Era belíssimo esse trabalho do Avatar. E assim muitos e muitos.

B.P. - Não existe um cuidado...

L.G. - Primeira coisa, existe um grande preconceito. A gente tinha um Volpi na Igrejinha e esse Volpi foi lixado. Ele foi lixado, porque os padres não gostavam daquilo e lixaram para pintar por cima. Depois quem refez o painel foi o Galeno, mas, compara Galeno a Volpi, não dá, pela própria história que as coisas têm. A gente já teve um Volpi naquela parede e foi lixado. E assim por diante porque o próprio modernismo era um ponto de interrogação, porque ninguém valorizava o modernismo. E o modernismo brasileiro é um modernismo mais coerente, com grandes nomes, mas desvalorizado pela massa do Brasil.

B.P. - É um problema de educação...

L.G. - É, da falta de educação.

2.3 - Luiz Bettiol - Colecionador de Arte e advogado

Entrevista realizada no dia 25 de junho de 2021, por meio de ligação telefônica.

L.B. - O Hugo Auler participou muito daquele encontro da primavera.

B. P. - Sim. Salão Global da Primavera, era patrocinado pela Rede Globo, né?

L.B. - E aqui de Brasília ele tinha um contato muito estreito com o Rubem Valentim. Pena que o Celso Albano, que era dono de uma antiga galeria aqui de Brasília, e era um dos que coordenava bem esse meio de campo do Hugo Auler com os artistas aqui da cidade, basicamente o Valentim, e de outras também né. Ele morreu, uma pena. Mas ele poderia dar uma boa contribuição.

B.P. - O Auler era amigo do Rubem Valentim e do Siron, mas ele não tinha muito contato com outros artistas é isso?

L.B. - Não. Ele não só conhecia, mas acompanhava os artistas e tinha contato. Não sei qual era o grau de intensidade. Mas ele era muito presente na vida dos artistas e estimulava, orientava, participava. Ele era um crítico, mas era um crítico que também promovia, que procurava, que incentivava. Ele era uma figura interessante. Agora onde você pode colher muito material é no Correio Braziliense, porque ele era colunista do Correio. Ele era também jornalista, né? Um dublê de crítico e jornalista. Ele tinha uma coluna. Eu não me lembro o nome.

B.P. - Atelier.

L.B. - Isso, isso mesmo, ele tinha uma coluna e escrevia sobre a atualidade artística em geral, mas com enfoque dominante aqui no Centro-Oeste.

B.P. - Sim. Mas os artigos que ele publicava não me trazem as informações biográficas. Eu também gostaria de saber como ele interagia com os artistas e esses outros detalhes.

L.B. - Era um sujeito muito elegante e tinha uma certa pompa. Ele era aquela figura de autoridade. Ele veio do Rio. E no Rio ele já era desembargador, quer dizer, ele já tinha uma posição de destaque no Rio de Janeiro. E na primeira composição aqui do Tribunal de Justiça, exatamente porque ele já era desembargador do Rio, ele foi aproveitado na composição do Tribunal aqui. E foi o primeiro presidente. E acho que ele foi reeleito presidente do Tribunal.

Ele foi presidente uma vez e depois foi reeleito. Então, ele tinha uma certa pose. Ele era uma autoridade importante.

B.P. - E ele levava essa pose de autoridade também para outros círculos, fora do Tribunal, né?

L.B. - Ele era uma figura que se dava ao respeito, entende? Tinha uma certa reverência.

B.P. - E o senhor acha que isso de certo modo afastava os artistas? Por que era a geração dos anos 70, né?

L.B. - Eu não sei, mas não ajudava não. Não ajudava porque, em razão dessa duplicidade de desembargador e crítico, o acesso a ele ficava prejudicado. Não ajudava, era de certo modo uma barreira. Mas não era nada que não desse jeito. Tanto é que ele tinha uma vida social agradável. E era um sujeito de papo agradável. Um sujeito culto. Tinha uma boa formação acadêmica. Era um bom juiz. E habilidoso, porque para você ser presidente de um Tribunal e ser reeleito não é tarefa para qualquer um não. Então, ele fez um bom trabalho aqui em Brasília. Eu me lembro que ele, não sei se foi curador ou se foi somente crítico, da Leda Watson. Ela fez uma exposição que ele participou ou ele escreveu sobre isso, não me lembro bem. Eu sei que eu tenho lembrança de vincular os dois, sabe? Por uma razão ou por outra.

B.P. - Eles foram jurados de um salão. No corpo de jurados estavam os dois.

L.B. - Ela é testemunha viva. Contemporânea a ele.

B.P. - Mas o senhor também sabe muita coisa, teve oportunidade de conversar com ele pessoalmente.

L.B. - Eu conversei com ele, mas foram conversas em tom muito respeitoso e, de certo modo, prudentemente distante, porque eu era um advogado muito novo e ele já era o presidente do Tribunal.

B.P. - O senhor veio para Brasília em que ano?

L.B. - Em 1961.

B.P. - Olha! Bem no começo.

L.B. - Na época em que ele tomou posse aqui. Mas eu me dava muito bem com ele. Inclusive, ele teve sempre muita gentileza comigo como advogado. E encontrava com ele para cima e

para baixo, quando tinha alguma mostra. Ele era amigo também de um sujeito muito especial, o Oscar Seraphico.

B.P. - O que tinha uma galeria, né?

L.B. - Tinha. Era a Galeria Oscar Seraphico. E eles se conheciam já do Rio de Janeiro. Então, o Oscar municiaava o Auler com muita informação. E ele frequentava muito a galeria do Oscar Seraphico e eu encontrava com ele lá com muita frequência. Volta e meia eu encontrava com ele na Galeria do Oscar Seraphico.

B.P. - E nessa época aqui em Brasília tinha muita exposição Dr. Luiz?

L.B. - Não. Tinha pouca. E quem fazia tudo era o Oscar Seraphico. Ele e mais uma moça que também teve uma importância muito grande no começo de Brasília, a Maria Ignez Barbosa. Ela tinha uma galeria aqui que se chamava Múltipla. E ela era uma moça muito bem articulada, muito bem relacionada, era casada com um diplomata e também filha de um diplomata ilustre e ela trazia muita gente do Rio de Janeiro. Por exemplo, uma exposição que teve do Burle Marx aqui em Brasília foi ela quem organizou. E organizou também uma exposição do Athos Bulcão, salvo engano. Ela era muito ativa e sabia selecionar bem e promover na medida certa os artistas.

B.P. - O senhor sabe se ela ainda está em atividade?

L.B. - Tá sim. Ela é casada com o embaixador Rubens Barbosa.

B.P. - Devia ser amiga do Wladimir Murtinho também, né?

L.B. - Certamente! Ele é outra figura que não pode ser esquecida, viu. O embaixador Wladimir Murtinho foi Secretário de Cultura aqui em Brasília. Ele implementou o Itamaraty aqui. O Itamaraty é o que é, em termos de cultura, como repositório artístico, em razão do talento e da aplicação do Murtinho. Era uma figura incrível. Ele fez muita coisa aqui, mas muita mesmo. No Itamaraty. E esse museu de Brasília foi invenção dele.

B.P. - O senhora sabe dizer se o Murtinho era amigo do Auler?

L.B. - Não sei... Deve ter sido sim porque era impossível os dois, com a atividade que tinham, não terem se cruzado, né?

B.P. - Se cruzado com certeza, pois tem até foto dos dois juntos, sabe? Mas eu não sei que nível de aproximação eles tiveram.

L.B. - Ah sim.

B.P. - E o Wladimir, pelos relatos, parece ter sido uma figura muito carismática. As pessoas lembram muito dele.

L.B. - É impossível não se lembrar. É impossível não gostar dele. Ele era uma figura incrível mesmo. E realizador. Era um homem de pensamento e de ação. Coisa rara.

B.P. - Com diferentes atividades. Eu fico admirada de ver que as pessoas dessa geração conseguiam conciliar várias frentes de trabalho.

L.G. - Ele era inesquecível. Eu me dava muito bem com ele e gostava muito dele.

B.P. - E o senhor estava falando que, conversando com o Auler, percebia que ele tinha uma formação acadêmica muito boa. Estava se referindo ao campo do Direito ou também ao campo da Arte?

L.B. - De arte também. Ele tinha uma cultura boa. Ele lia muito, era bem atualizado. Ele era o tipo do magistrado, do juiz, que não era só juiz, entende? O papo com ele era bem bom, não era como esses juízes que falam somente de processos, de julgamento... não, ele tinha uma cultura e era muito bom.

B.P. - A família dele me disse que ele esteve no exterior um tempo estudando arte, parece que em Paris, mas eles não sabem dar maiores informações. O senhor sabe?

L.B. - Não, nem sabia disso. Pelo contato que eu tive com ele, ele nunca mencionou isso, que eu me lembre. Porque você tem que descontar o que eu possa ter esquecido.

B.P. - Ah, imagina. Sabe que eu trabalho na área de memória. Trabalho no museu do Tribunal de Justiça.

L.B. - O Auler tinha bons amigos lá. O Joaquim de Sousa Neto, que escrevia para jornais do Rio de Janeiro.

B.P. - E como era o funcionamento do Tribunal na época da Ditadura, muitos desembargadores foram cassados.

L.B. - No Tribunal acho que não. Os que foram mais penalizados eram do Ministério Público, os procuradores, como o Grossi, mas é posterior ao Auler.

B.P. - O senhor conheceu a coleção de arte do Tribunal, os quadros que o Auler comprou para o acervo?

L.B. - Eu acho que não. E eu também não tive nenhum tipo de participação nisso.

B.P. - O senhor é colecionador também, né?

L.B. - Sou, nós temos bastante coisa. Mas não me lembro do acervo, não passei perto disso.

B.P. - Ah sim. Esse é um dos interesses da minha pesquisa, pois o Auler montou uma coleção para dar um panorama da história da arte brasileira.

L.B. - O que ele comprou?

B.P. - A coleção começa com um Di Cavalcanti, tem Glênio Bianchetti, tem Rossini Perez, tem Siron Franco...

L.B. - Afora o Di Cavalcanti, que eu acho que ele nem conheceu, a não ser que tiveram algum contato anterior a Brasília, no Rio, mas olha: o Siron era conhecido dele aqui de Brasília, o Glênio também era conhecido dele aqui de Brasília, porque o Glênio era gaúcho.

B.P. - Sim, veio para dar aula na UnB.

L.B. - Então você vê que a administração dele como presidente do Tribunal e a aquisição é, de certo modo, dessas pessoas com quem ele tinha uma relação. Ele casou bem as coisas. Algum desses quadros tem a marca da galeria do Oscar Seraphico? Porque o Oscar punha um selo atrás dos quadros, sabe? É possível que ele tenha comprado algumas coisas lá do Oscar Seraphico.

B.P. - Me interessa saber se as pessoas tinham acesso a essas obras. O senhor era advogado, frequentava as instalações do Tribunal... E pelo que ele fala no jornal, ele montou a coleção para que a população pudesse ter acesso à arte aqui em Brasília. E eu não sei se as pessoas chegavam a ver esses quadros.

L.B. - Chegavam sim, chegavam. Mas no começo, no começo mesmo, o Tribunal não tinha nem sede. O Tribunal era num bloco na Esplanada dos Ministérios, chamava Bloco Seis. Era um negócio muito desarrumado, não tinha nem lugar para por quadro. Eram dois andares,

misturava secretaria com gabinete. Era muito improvisado. Era um acampamento, não era um Tribunal.

B.P. - E demorou para ter a sede própria, né?

L.B. - Demorou, demorou a sede própria. E com o prédio próprio é que a coisa ganhou alguma organicidade, alguma apresentação. O Hugo Auler teve um filho que é advogado, não é?

B.P. - O Hugo Auler Júnior é artista plástico. Ele mora nos Estados Unidos. Nós temos conversado um pouco, mas eles pouco conhecem sobre a faceta do Auler como crítico de arte, mais como desembargador.

L.B. - Porque é o tempo que ele teve no Rio. Aqui é que ele assumiu essa outra função.

2.4 - Siron Franco - Artista

Entrevista realizada no dia 25 de junho de 2021, por meio reunião telepresencial.

S.F. - O Hugo Auler foi muito importante para os artistas de Goiânia. Ele não só escreveu, como conversava com todos eles. Ele vinha aqui umas duas vezes ao mês e a gente reunia o trabalho para ele ver e era muito produtivo.

B.P. - Vocês tiveram um relacionamento próximo?

S.F. - Muito, muito. Porque eu conheci ele numa exposição que eu fiz aí em Brasília. E ele também parece que era juiz, né, se não me engano.

B.P. - Sim.

S.F. - E a gente sempre se falava muito por telefone e ele era muito interessado mesmo. Ele tinha uma paixão pelas artes plásticas também muito forte. Isso foi muito marcante. Lembrar dele. Ele também era muito amigo de outro artista maravilhoso, paulista, que chama Bernardo Cid. Ele conhecia muito a obra do Bernardo Cid. Pena que o tempo é cruel, às vezes, né? Porque é um artista tão importante que está sumido. Você pergunta para as pessoas

praticamente ninguém conhece. Ele fez exposição em Londres. Quem gostava muito do Bernardo Cid era o Pietro Maria Bardi, diretor do MASP. Então é muito legal lembrar dele.

B.P. - O Bernardo Cid está na coleção do TJ, tem um quadro dele. O senhor frequentou o ateliê dele, né? Trabalhou com realidade fantástica.

S.F. - Mas eu não cheguei a trabalhar, pois ele tinha um trabalho muito específico. O trabalho maior era ouvir ele, entendeu? Além de ver o trabalho dele. Ele escrevia muito bem também e a tarde que eu passava com ele no ateliê era muito produtiva para mim, eu aprendi muito com ele.

B.P. - Isso foi no início da sua carreira, né?

S.F. - No início, lá por 1967, 68, 69, por aí.

B.P. - E foi através do Bernardo Cid que o senhor conheceu o Hugo Auler?

S.F. - Não. Foi na exposição, eu não sei se ele escreveu, na época era na Fundação de Brasília, e parece que o Wagner Barja também, não sei se ele já estava lá. O Wagner, além de ser um artista incrível, ele tem esse senso de dirigir. Você vê ele dirigiu tão bem o Museu da República. Enfim, a gente se conhece há muito tempo também. E eu acho que foi através da exposição mesmo. Ou um ia falando do outro, ou eu já conhecia, não me lembro bem, foi há muito tempo atrás. Mas nos tornamos muito, muito amigos.

B.P. - Essa exposição que o senhor está falando foi a de 1969?

S.F. - É, exatamente essa aí. Foi na Fundação, né?

B.P. - Isso, na Fundação Cultural. E o Hugo Auler começou a divulgar a sua exposição em agosto e a exposição seria em outubro. Então ele ficou divulgando que iria acontecer a exposição.

S.F. - É, ele era muito generoso ao olhar a minha obra. Ele ficava encantado e falava para todo mundo. E às vezes ele falava assim: "olha você vai me agradecer, compra o trabalho dele e depois você vai me agradecer". Ele falava era assim. Ele era uma figuraça. E ele tinha uma boa coleção, né? A coleção dele, né?

B.P. - Sim. E tem um quadro que foi dessa exposição que está no acervo do Tribunal de Justiça. A exposição tinha 17 pinturas e uma delas ficou para o acervo do Tribunal de Justiça.

S.F. - Depois manda uma foto pra mim, para eu lembrar dessa pintura.

B.P. - Ah, eu vou procurar aqui a foto e mostro no compartilhamento de tela para o senhor ver. E sobre essa exposição, foi a primeira exposição individual do senhor?

S.F. - Eu fiz uma em Goiânia, em 1967. Era uma exposição de desenhos. E foi em um hotel. Eu tive muita sorte, assim, os críticos e os jornalistas sempre deram muita atenção para o meu trabalho. Isso é uma sorte, não é... é uma sorte mesmo. Então, todas as exposições que eu fiz tiveram grande repercussão. Até porque, também, o tempo foi passando... Antigamente eu fazia de dois em dois anos uma exposição. Depois, eu fiz uma grande exposição no MASP, com umas obras de grande formato, que era a Objetos Mágicos, foi assim que eu chamei, foi em 1980. Aí depois eu dei um tempo. Fiquei muito tempo sem expor. Fiquei uns 12 anos. Mas eu não deixei de pintar, eu tava mudando a estrutura do meu trabalho. Aí fui fazer a pesquisa com aqueles casulos, que são tridimensionais. Fui também, já era uma pesquisa antiga, de trabalhar com as curvas das diversas terras que existem aqui em Goiás. Então, aí eu fiquei muito envolvido com a questão do tridimensional, mas não deixei de pintar. Eu dei um tempo de expor porque eu queria também destruir aquela figuração que eu já havia feito, pois aquilo influenciou muita gente e eu olhava aquilo parecia que aquilo ia virar uma caricatura, entendeu? Então eu dei um corte assim que acontece a cada 9 ou 7 anos, acontece isso no meu trabalho. Eu dou uma guinada e vou para um caminho que eu nunca fui, aí quebro a cara, o trabalho fica uma m****. Aí depois você vai reconstruindo isso e você cria um ambiente mais agradável. Eu costumo dizer que pintar é muito parecido com caminhar: você tá numa área que você conhece, aí você fala “eu não fui ali pelo norte”, aí você vai para o norte, aí você tem ou muito seco ou muito úmido, você tem que criar a ponte para você continuar e assim também eu acho que é a criação. Ela precisa de “escavucar”, de cavucar mesmo as coisas, como garimpeiro.

B.P.- Agora eu estou compartilhando a imagem da pintura que está no TJ.

S.F. - Sabe que com esse desenho, com essa série, eu ganhei o prêmio da Bienal da Bahia em 1968. Meu Deus. Chamava: Na Era das Máquinas.

B.P. - O título da série era esse?

S.F. - Isso! Na Era das Máquinas. Nossa! Eu tô vendo aqui o Einstein, nossa, você me levou lá pra trás agora.

B.P. - Sabe, a gente fez uma exposição pouco antes do início da pandemia, em março do ano passado, com os quadros que o Hugo Auler comprou para a coleção, e essa sua pintura despertava muito o interesse das pessoas, porque tem muitos detalhes.

S.F. - É, isso. E se ver a época que foi feito, também, né? Como eu comecei pintar muito menino, o meu trabalho é que aviva a minha memória do que eu tava vivendo naquele momento. Isso aí muita gente fala que era nanquim sobre tela e não é isso. É acrílico sobre tela. Eu tinha um querido amigo que morava em Nova York. Naquela época não tinha jeito de importar, né? Ele me trouxe alguns tubos e eu dissolvi ela até ficar numa textura em que eu podia trabalhar com pincel. É uma coisa bem gráfica, né? E eu trabalhei sobre tela. Que legal! Ela tá bem inteirinha, né? Bem cuidada.

B.P. - E foi legal porque a gente juntou esses quadros que o Auler comprou e montou a exposição. Foi a primeira vez que a gente conseguiu colocar todos no mesmo espaço.

S.F. - Se eu soubesse teria ido lá ver.

B.P. - A nossa ideia é um dia conseguir um espaço para montar uma galeria para essa coleção.

S.F. - E fazer um livro também, um catálogo dessa coleção seria legal.

B.P. - E como é que foram as tratativas para a venda desse quadro? O Auler comprava para ele ou diretamente para a instituição?

S.F. - Os quadros da minha exposição não estavam a venda, porque lá é um lugar de mostras. Mas chegava uma amigo, uma pessoa que quisesse e eu dizia: “Olha, por favor, deixa terminar a exposição que depois eu te vendo”. Era isso. Não tinha marchand. Quer dizer, eu não tinha, não é que não existia os marchands, não. Então foi isso. Eu sempre tive um amor muito grande por Brasília. Eu estava aí quando teve a primeira missa. Meu irmão era cabo eleitoral do Juscelino Kubitschek. Eu fui com ele para inauguração e tinha uns cavaletes, não sei se era porque eu era garoto, mas eram uns cavaletes de madeira super altos. Imagina, eu tinha 14 anos. Eu tenho uma lembrança muito viva daquele dia, daquele chão vermelho. Uma coisa que eu fiquei muito impressionado foi uma coisa meu irmão dizia que o Juscelino descia do helicóptero, parava nos lugares, sem segurança, sem nada, e ele perguntava para os

trabalhadores: “E aí vamos terminar? Vamos inaugurar em tempo?” e dizia que todo mundo falava “Presidente vamos inaugurar no dia que o senhor falou”. Uma coisa tão bonita, né? A ideia de uma nação realmente de irmãos, ali produzindo uma nova cidade era incrível.

B.P. - Isso porque a inauguração seria no dia de Tiradentes. A data que ele propôs para a inauguração, 21 de abril, era Tiradentes, que foi uma das figuras históricas do Brasil que falava sobre a necessidade de se colocar capital no centro do país, lá na época da Inconfidência Mineira.

S.F. - Ah, eu não sabia dessa informação. E teve também aquele sonho de Dom Bosco, né? Eles só esqueceram de dizer que iam colocar muito maluco para dirigir o país. De qualquer jeito eu gosto muito de Brasília. E eu sempre fiquei muito encantado com o Senado. Foi lá que, em 1984, que eu fiz a minha primeira instalação. No dia da inauguração do Cruzeiro Novo e aí eu levei uma bandeira feita só com umas antas. Foi incrível, que todo grupo de teatro, aí eles não deixaram colocar lá e eu tive que levar para a lateral do Teatro Nacional, feito pelo querido Athos Bulcão. Pessoa maravilhosa ele, incrível. Então o grupo de teatro, todos eles pegaram essas antas e começaram a caminhar e levar elas para vários lugares da cidade, sabe? E eu também usava aquelas instalações, na verdade, eu levava para Brasília não só porque aí é o centro do poder, mas também porque ali também estão todas as agências de notícias do mundo. E todas as minhas instalações tinham a função de recolocar assuntos que já tinham saído de notícia na mídia. Era uma forma de eu recolocar em pauta novamente aquela assunto, que era ruim para o Brasil, para todo mundo. Enfim, eu acho Brasília é uma cidade muito linda. Morei aí nos anos 60, em 68. Era um ano bravo. Curiosamente eu fui para Brasília para fazer um retrato da avó da dona Yolanda Costa e Silva. Eu estava chegando em casa de manhã, aqui em Goiânia, e vi quatro carros pretos na porta de casa e nessa época, eu fazia desenhos pixando a ditadura, miograficamente, mas eu não participava eu não participava, sentia muito medo físico de alguém me bater, de alguém me matar, quebrar minha mão, sei lá... e eu falava: “Oh, eu nem quero saber para onde vocês vão”. Eu fazia dezenas de desenhos, sabe? E aí cheguei lá em casa, aqueles caras todos de preto, parecendo filme americano. E eu: “Meu Deus o que é isso?” Minha mãe falou: “Meu filho, eles são da presidência da república e a primeira-dama, Dona Yolanda, está aqui no palácio da Esmeralda, aqui em Goiânia”. Era a época do Otávio Lage. Aí eu tinha feito o

retrato da Débora, primeira dama de Goiânia, e ela viu o retrato e ficou encantada. Como resultado ela disse: “Quero conhecer esse pintor”. E aí me chamaram lá. E ela falou: “Nossa! Como você é menino!” e eu falei: “Não, é porque sou baixinho e não parece tanto.”

B.P. - Mas o senhor era sim muito novo nessa época.

S.F. - É, eu tinha 19 anos. Aí ela me mostrou uma foto, tirada em 1800 e pouco, em Goiás Velho, e estava escrito assim: Júlia Carneiro de Sá, mãe de mamãe, e Yolanda Costa e Silva. E eu mudei para Brasília para fazer esse retrato. Eu levei lente para trabalhar, pois a foto era antiga. E era uma época muito perigosa. Se você recusasse alguma coisa assim do governo, você ia entrar numa fria. Eu ganhei um prêmio, isso já um pouco mais tarde, em 1971, se não me engano, e o governo de Goiás me deu uma medalha. E aí, na cerimônia, quem estava ao meu lado era o Golbery Couto e Silva. Na época eu falei: “Não vou ter cara para encarar isso”. O Cleber Gouveia, querido amigo, que infelizmente já nos deixou há algum tempo, foi professor aqui na Universidade e foi meu amigo desde os 13 anos de idade, ele me falou: “Olha você tem que ir, porque senão eles vão dar uma geral na gente e você não tem nada.” E eu fui condecorado lá. Uma coisa engraçada.

B.P. - Essas situações são muito complexas, né? Porque às vezes esses relatos não são evidenciados, pois quem olha de fora pode até pensar que quem está ali recebendo a medalha é um reça também. Isso aconteceu muito.

S.F. - É. Eles usavam a gente. Usavam jogadores de futebol. Então, mas eu adoro Brasília. Sempre gostei. Eu fiz vários projetos para Brasília, que eu não coloquei lá ainda. Eu faço e deixo no computador. Não sei se você chegou a ver aquela vídeo mapping que eu fiz. Uma cachoeira na cúpula do Museu da República. Eu fiz duas vezes. Aquilo lá era para o dia mundial da água. Era uma cachoeira gigantesca. Eu pensei naquilo um dia passeando de carro e olhei, pensei “poxa está tão seco né”. E um amigo meu disse: “Poxa, podia cair uma chuvinha, né?”

B.P. - Ainda mais ali naquele local que é tudo de concreto.

S.F. - Porque quando eu era garoto eu filmava muito em Super 8. Tudo o que eu faço hoje, na verdade, eu comecei precariamente lá atrás, quando a tecnologia ainda era Super 8. Eu filmei muito com Super 8 e depois filmei com VHS. Eu não sei se você viu um filme chamado:

Siron: tempo sobre tela. Ali quando tem um cara falando, aquilo tem 55 anos. E aquele foi um filme que foi censurado. Quase me prenderam, tive que ficar lá umas quatro horas. Eu não tinha grana para colocar som e mandei o vídeo sem som. Eles acharam que era uma ofensa, você entendeu, porque era na Ditadura. Era um cara que não tem voz, mas eu nem pensei na hora, era uma, uma...

B.P. - Uma experimentação de linguagem, né?

S.F. - Isso, exatamente.

B.P. - E nesse período que você veio morar aqui em Brasília para fazer aquele retrato, ficou morando aqui até que ano?

S.F. - Eu fiquei morando aí. Eu morava na 711. Não sei quanto tempo eu morei, porque em seguida eu comecei a ganhar prêmios e a minha vida mudou. Eu ia para o mundo inteiro e ficava fora. Passava quatro meses aqui e o resto fora.

B.P. - Teve um salão que o Hugo Auler foi jurado...

S.F. - Ah! O Salão Global da Primavera.

B.P. - E você ganhou para ir para o México, não foi isso?

S.F. - Foi, eu fui para o México e foi uma experiência fascinante.

B.P. - E o Cléber Gouveia ganhou viagem para o Peru.

S.F. - Para o Peru, foi. E o Rubem Valentim para Paris. Foi. Eu entrei em contato naquele momento com toda a cultura Maia. Quando eu fui ver a pirâmide do sol e da lua, naquela época, você não acredita, era mágico! Porque não tinha nada em volta, você tinha que levar água, não tinha turismo, você quase não via ninguém. E não tinha nada! Se tivesse que fazer pipi era no matinho ali mesmo. Então era mágico! Era você diante daquela coisa gigantesca. Então eu viajei muito tempo por ali, foi uma experiência fascinante.

B.P. - Esse foi o primeiro prêmio de viagem para o exterior que você ganhou?

S.F. - Sim, foi o primeiro.

B.P. - E isso foi muito importante para a sua pesquisa poética?

S.F. - Muito! Muito, muito. Porque a gente tinha poucas imagens da arte pré-cabralina, pré-colombiana. Então todos os dias, durante 22 dias, eu fui todos os dias no museu de

Chapultepec, que é um museu de antropologia. Ali você muda sua alma, porque é uma coisa impressionante. Depois em Paris eu fiquei viajando no museu do homem. Porque depois, em 1975, eu ganhei um prêmio de viagem para Europa, que te dava dois anos. Era, pois não existe mais, mas era o prêmio mais importante de artes visuais do Brasil. O Portinari ganhou. Toda essa grande geração de modernistas, se tornaram conhecidos quando ganharam esse prêmio e eles iam sempre para a Europa. E eu quis ver a pré-história brasileira. E lá naquela época, em 1976, eu tive a ideia de fazer o Monumento das Nações Indígenas, porque eu estava lidando com formas completamente inventivas da cabeça humana, desde o retângulo, o quadrado, o semicírculo. E toda a evolução da Arte Moderna, eles foram beber nessa fonte dos povos primitivos, na Arte Negra. Eu costumo dizer que Picasso é o maior artista negro do mundo. Então eles se renovaram. É assim uma coisa tão mágica conhecer essas culturas. E eu embarquei nisso também, e fui mudando meu trabalho.

B.P. - Com quem o senhor conviveu no exterior?

S.F. - Quando eu saí daqui, depois que eu ganhei a bienal, eu conheci muitos artistas internacionais. Na Espanha eu convivi com José Luiz Verdes. Uma vez eu organizaram para eu conhecer o Miró. Eu estava encantado com o trabalho dele. Tinham me mandado o catálogo. Mas, quando foi chegando perto foi me dando um calafrio. Eu pensava poxa o cara está com oitenta e tantos anos, eu vou tomar o tempo dele, eu não vou. E me falavam: mas ele tem o maior interesse pelo Brasil. O João Cabral de Melo Neto era quem levava toda a informação do modernismo para eles. Mas aí eu não fui. Porque eu tinha lido que ele estava fazendo um grande tapete gigantesco. Hoje eu entendo mais ainda, vou fazer 74 anos agora dia 25. Eu entendo o quanto a partir de uma determinada idade, todo tempo é importante, mas nessa idade é ainda mais. Então chegar um menino lá, talvez ele dissesse: ao invés de vir conversar comigo, eu devia ir lá no museu conversar com os quadros. Talvez ele dissesse isso ou talvez não. Mas com a formação que eu tive de nunca ir na casa dos outros sem avisar e tudo mais. Minha mãe era adventista do sétimo dia, linha dura, então eu tinha muito respeito com o tempo do outro. Então eu gosto muito de Brasília. Tem muita muita gente boa. Eu tive a sorte de ser amigo de Burle Marx, Athos Bulcão, Bené Fonteles. O Bené organizava uma limpeza de cachoeiras, sabe? Tem vídeos do Athos Bulcão catando sujeira. Nós fomos para uma cidade no Mato Grosso e deixamos o lixo na praça. Quem era prefeito era aquele Dante de Oliveira, das Diretas Já, e a gente estava reivindicando que colocasse lixeiras e ele mandou

colocar. O Athos era um cara bacana, oitenta e tantos anos ali com esse tanto de malucos, inclusive eu. Essas coisas que o Bené organizava. O Bené é outra figura que eu tenho uma admiração muito grande, além de ser um amigo de longo tempo.

B.P. - No início aqui de Brasília teve muita gente boa que veio pra cá para dar aulas na UnB e no Centro de Criatividade.

S.F. - O Darcy Ribeiro foi outro amigo querido. Poxa, quando eu vejo o discurso dos políticos de hoje, eu fico pensando que o Darcy ia ter um infarto com isso. O discurso é de uma pobreza, de uma falta de amor ao país, uma falta de amor ao semelhante. Uma uma pobreza mesmo, uma pobreza cultural. Esses caras se cair e tiver uma grama verdinha vai ser difícil tirar de lá depois.

B.P. - Mas o Darcy veio para cá com uma ideia maravilhosa de Universidade e pouco tempo depois teve esse banho de água fria com o golpe militar.

S.F. - Não, é inacreditável.

B.P. - Cortou bem no início esse projeto de cidade.

S.F. - Realmente, foi um corte, porque a cidade era outra história, não era nada disso. Na Universidade tinha até beijódromo, uma sala para a moçada beijar, tinha até rede. O Darcy era uma figura assim...

B.P. - Mas aí eu estou pesquisando exatamente isso, esse início de cidade e o papel do Auler no meio disso tudo.

S.F. - Foi muito importante! Foi super importante mesmo, sabe porquê? Porque não se viajava como se viaja hoje em dia, era todo mundo “durango kid”, e a gente só ouvia falar de críticos no Rio e em São Paulo e ele tinha muito carinho. Ele saía daí de Brasília, vinha para cá, a gente organizava os quadros. Eu queria que ele conhecesse todo mundo. O meu trabalho ele já conhecia, mas eu fazia questão de mostrar meus amigos. E ele ajudou muita gente aqui. Parece que ele fez até um texto para Bienal, se não me engano.

B.P. - E ele foi jurado em quatro bienais de São Paulo.

S.F. - E ele fez um texto também para o Cléber Gouveia.

B.P. - Sim, tem uma crítica bem grande sobre o trabalho do Cléber no jornal. E o jornal chegava aí em Goiânia?

S.F. - Chegava, sim chegava. E era uma época que ameninada lia muito. Eu ficava até tarde nas bibliotecas, porque era muito curioso chegar em um lugar cheio de livros e que você pudesse pegar o livro naquele lugar, sentar e ler. Meus amigos na época queriam tomar banho no rio, pescar ou ir pra matinê. E eu não. Eu ficava lendo e era cada viagem. Eu falava pra eles: "eu vou para cada lugar que vocês não têm a menor ideia". E até hoje me perguntam: "você não tira férias? Você não descansa?" e eu falo: "Não, mas eu faço um trabalho de investigação". Então eu estou sempre aprendendo. O que eu sei já não é novo, e eu fico aprendendo com tudo. Eu gosto muito de ciência, eu gosto muito de história. Então eu tiro um tempo para ficar vendo documentários científicos, documentário de história, vejo artistas contemporâneos através da internet. Tenho amigos, graças a Deus, em várias áreas do planeta, e aí, por telefone, meu filho, que mora em São Francisco, a gente faz FaceTime. Então fico ocupando esse tempo. Estou com duas exposições prontas para São Paulo, só esperando a hora que a COVID der um tempo.

B.P. - Espero que muito em breve.

S.F. - E eu que estou aqui, a experiência que estou tendo é muito forte. Já estou aqui há um ano e três meses sem sair daqui de dentro. Agora, a sorte é que isso é uma chácara, tem uma mata, então eu não sinto tanto essa paranóia, mas, de vez em quando, dá uma coisa estranha. Eu não sei explicar porque eu nunca tinha vivido isso antes. Antes eu ficava louco para ter uma semana... Então eu vou fazer uma exposição, mas não sei se vai ser esse ano, lá no Memorial da América Latina, e é sobre isso chama: Ressurreição. É uma celebração para a hora que passar essa coisa toda. São 365 figuras que flutuam a seis metros do solo.

B.P. - Vai ser em espaço aberto?

S.F. - Sim, lá no Memorial da América Latina, lá fora. E você é de Brasília? É uma cidade muito legal e para as crianças também...

B.P. - Sou, e vivenciei muitas experiências legais na minha formação. As escolas públicas tinham muita qualidade, com todo o projeto do Anísio Teixeira, mesmo sendo de uma geração posterior, ainda peguei muitas coisas boas. E me diz uma coisa, então o senhor acha que a

atuação do Hugo Auler favoreceu o desenvolvimento do cenário artístico de Brasília e das cidades vizinhas?

S.F. - Sim, com certeza! Ele teve um grande impacto nos artistas da época. Porque ele tinha uma atitude muito carinhosa, ele não trabalhava para galerias, ele fazia por amor mesmo. Ele pesquisou muito, tinha uma boa biblioteca. A gente deve muito a ele. Eu sou muito grato a ele.

B.P. - E ele trazia muita coisa de fora, textos de teoria e de crítica de arte?

S.F. - Ele falava do que estava rolando fora. Às vezes mostrava alguma foto que alguém mandava para ele da Europa. Mas quando eu cheguei para fazer aquela pesquisa antropológica brasileira, eu mudei todo o rumo do meu pensamento. O que passou a me fascinar cada vez mais, era a arte pré cabralina. Porque quando Cabral chegou aqui já tinha várias tribos, que já tinha desaparecido, e que criaram coisas fenomenais em termos de cerâmicas: urnas funerárias com desenho sofisticadíssimo. Eu também fiquei impressionado com as cerâmicas dos índios Carajá, que eu não conhecia e que mostrava todo o cotidiano deles, com vários estilos numa única cena. Eu nunca esqueci, porque foi a data do meu nascimento, 1957, Titilo Natraze doou umas 4000 peças para ele. É um tesouro, uma coisa linda. Então viajar é muito importante. É muito importante um artista daqui ir para outros países. Artistas de outros países virem aqui. Porque isso é um planeta nosso. A Terra é um só país.

B.P. - Aquele quadro que eu mostrei para o senhor tem um pouco disso, né? Porque parece uma figura totêmica, uma ligação entre a América e a Europa...

S.F. - Sim, tem! A ciência, o papado, a igreja... Uma coisa que me perseguia muito era o Apocalipse. Um menino que lia o Apocalipse ficava perturbado igual eu fiquei. Eu ficava pensando: "O fim do mundo está demorando, vambora!". E ali eu já estava usando uma espécie de trompe l'oeil, e, em vez de usar a foto dele como colagem, porque anteriormente eu tinha uma série que era colagem mesmo, e dessa vez eu falei: "não, eu vou pintar isso". E eu era iniciante, mas a imaginação estava lá em cima. Porque eu muito cedo conheci o Bosch, aquela coisa, claro que ali o espaço é o outro, mas essa metamorfose, de vez em quando aparece uma coisa meio da idade média, com muitos espinhos, muitas pontas, arestas e o Einstein ali no centro daquela confusão toda. Um dia desse eu estava vendo essa série. Eu não

consegui ficar com nenhum daqueles trabalhos, você acredita? Mas pode ter certeza que ele foi muito importante. Eu fico muito feliz de saber que você está levantando esse legado dele.

B.P. - Com certeza, porque ainda não escreveram sobre ele. E está sendo como montar um quebra-cabeças.

S.F. - Você já falou com o Barja? Acho que eles se conheceram. E também o Bené Fonteles.

B.P. - Tem ainda uma outra pintura que eu quero te mostrar, sobre ela não tem nenhuma referência, mas consta sua assinatura.

S.F. - De que ano é isso?

B.P. - Não tem o ano, não tem o título...

S.F. - Isso deve ter sido capa de algum livro... Mas a assinatura não é minha. Olha para você ver. Tem esse Siron aí, com certeza não fui eu quem fez, a técnica é muito diferente. Eu tenho que ir, mas pode me ligar a qualquer hora.

B.P. - Muito grata!

2.5 - Hugo Auler Júnior com apoio da família Auler

Realizada por meio do envio de arquivo com perguntas escritas para Hugo Auler Júnior, por email, devolvidas as respostas da mesma forma, em 2 de julho de 2021. Tendo em vista a afirmação do filho do crítico de não ter condições de prestar todos os esclarecimentos solicitados, foi sugerida participação de outros familiares. Uma das irmãs de Auler, tia do entrevistado, contribuiu com a entrevista, mas em razão da idade avançada e de não ter convivido muito com o irmão por ser muito mais nova (da idade das primeiras filhas de Auler) também afirmou desconhecimento de alguns fatos.

B.P. - A respeito da origem da família Auler. Poderiam me contar um pouco sobre os avós de Hugo Auler, quem eram, o que faziam, alguma informação interessante sobre essas pessoas, histórias familiares relevantes?

H.A.J. - Minha tia não se lembra, poucas coisas que sabemos estão neste site do Clã Auler - <https://sites.google.com/view/auler/clã-auler>, aqui você poderá ter mais informações. Exemplo: meu avô, Álvaro Auler, filho de Cristoph Auler (avô do meu pai Hugo Auler) que nasceu em 1880, em Petrópolis/RJ. Álvaro notabilizou-se no desenho e fabricação de móveis quando da execução do mobiliário da Confeitaria Colombo, fundada em 1914, no Rio de Janeiro. Casou-se com Satyra Elisa de Sá e tiveram 13 filhos:

2. (1906-1976) Hilda Auler
3. (1908-1980) Hugo Auler
4. (1909) Hélcio Auler
5. (1911) Hercília Auler
6. (1913) Hilma Auler
7. (1915-2004) Homero Auler
8. (1926-2005) Honório Auler
9. (?) Heliette Auler
- 10.(1930) Heloisa Auler
- 11.(?) Helvia Auler
- 12.(?) Herenice Auler
- 13.(?) Herminia Auler
- 14.(?) Horácio Auler

Álvaro faleceu em 1948.

B.P. - Quais ancestrais migraram para o Brasil? Em que ano? Vieram para o Brasil por algum motivo específico?

H.A.J - Heinrich Peter Auler veio da Alemanha em 1845 com a esposa e três filhos: Maria Elizabeth, Cristoph e Peter. Um dos filhos era Cristoph Auler, avô de Hugo Auler, pai de seu pai Álvaro Auler. Heinrich Peter, Pedro como ficou conhecido no Brasil, nasceu em Laudert em 1806. Eles vieram para o Brasil como uma nova oportunidade. Nessa época o governo brasileiro estava dando aos imigrantes dinheiro e terras para começar a nova vida e construir um Brasil melhor. 08/1845 A família recebe a gratificação imperial de 35\$000 e o Prazo de Terras nº 1.626, no Quarteirão Castelânea.

B.P. - Ambos os pais eram descendentes de alemães?

H.A.J. - O pai, Álavro Auler, era descendente de alemães e sua mãe, Satyra, de portugueses.

B.P. - Houve um segundo casamento? Se sim, há outros irmãos?

H.A.J. - Não, houve apenas um casamento. Álvaro Auler quando casou tinha 25 anos e sua esposa Satyra, mãe de Hugo, tinha apenas 15 anos. A mulher casar ainda adolescente era comum na sociedade da época.

B.P. - Qual foi a profissão do Sr. Álvaro?

H.A.J. - Desenhista de móveis e marceneiro. Ele tinha uma fábrica de móveis na rua dos Inválidos 92, no Centro do Rio, onde entravam as toras de madeira e saíam móveis prontos. A moldura dos espelhos gigantes e o móvel de fundo que cobre a saída da cozinha para o salão da tradicional Confeitaria Colombo no Rio de Janeiro, foram desenhados e produzidos pela Fábrica de Móveis Auler & Cia. Em 1922 houve um incêndio na fábrica que ocupava todo quarteirão. Tudo foi perdido, pois a fábrica não tinha seguro, e a família que era abastada passou a quase passar fome.

B.P. - A Sra. Satyra era dona de casa ou exercia alguma atividade remunerada?

H.A.J. - Era dona de casa. Por conta do incêndio na fábrica, e a conseqüente mudança drástica de vida, ela se viu obrigada a trocar o piano que sempre tocava pelo fogão e pelo tanque de lavar roupas e os vinhos finos na hora das refeições por uma simples garrafa d'água.

B.P. - A família tinha bons relacionamentos sociais, ocupavam um lugar importante na sociedade?

H.A.J. - Até antes do incêndio da fábrica era uma família bem de vida, financeiramente falando, mas comum. Não fazia parte da alta sociedade da época.

B.P. - No Colégio Dom Pedro II Hugo Auler foi colega de alguma personalidade importante do Brasil?

H.A.J. - Não sabemos.

B.P. - E na Faculdade Nacional de Direito?

H.A.J. - Não sabemos.

B.P. - Nessa época, Hugo Auler convivia com artistas, escritores ou críticos de arte?

H.A.J. - Não sabemos.

B.P. - Vocês possuem um exemplar do livro de poemas 'A Dansa Heráldica dos Rythmos' publicado em 1932? Sabem se o livro teve boa recepção no meio literário?

H.A.J. - Não sabemos.

B.P. - Hugo Auler publicou outros livros de poemas?

H.A.J. - Não sabemos.

B.P. - Sobre o curso de Artes no exterior: Em qual instituição Hugo estudou?

H.A.J. - Acredito que ele estudou na Sorbonne.

B.P. - Em que ano e qual o período ele esteve fora do Brasil? Onde ele ficou hospedado?

H.A.J. - Não sabemos.

B.P. - Hugo Auler trocava correspondências com pessoas no exterior a respeito de Arte?

H.A.J. - Sim, lembro de quando pequeno escutar que ele havia se comunicado com Salvador Dali.

B.P. - Quais países Hugo Auler visitou nesse época?

H.A.J. - Portugal, Espanha, França, Alemanha, Itália, Suíça, Polónia, etc.

B.P. - Quais idiomas Hugo Auler dominava?

H.A.J. - Inglês, Alemão, Francês, Espanhol e Italiano. E lia latim.

B.P. - Quanto à atuação em jornais do Rio de Janeiro: em quais jornais ele atuou? Qual o período?

H.A.J. - Não sei dizer.

B.P. - Hugo Auler fez parte do 'Grupo do bodoque', uma agremiação de jornalistas, vocês sabem algo a respeito desse fato?

H.A.J. - Não sabemos.

B.P. - Ele era filiado a algum partido político?

H.A.J. - Não tinha filiação política.

B.P. - Em que ano se casou com a senhora Maria Rodrigues?

H.A.J. - Não sabemos.

B.P. - Em que ano nasceram as filhas Maria de Lourdes e Maria Luiza?

H.A.J. - 1932.

B.P. - A família guarda correspondências, históricos escolares, ou outros documentos de Hugo Auler?

H.A.J. - Algumas fotografias

B.P. - A família acompanhava a carreira de Hugo como crítico de arte? Fez algum registro das críticas, poemas, ou artigos publicados nos jornais?

H.A.J. - Infelizmente não.

B.P. - O que o levou a se mudar para Brasília?

H.A.J. - Foi convidado pelo Juscelino Kubitschek a instalar o Poder Judiciário na, então, nova capital. Foi o primeiro presidente do Tribunal de Justiça em Brasília. Observação: meu pai Hugo Auler se separou da primeira mulher por volta de 1950. Em 1957 passou a ter como companheira a Senhora Lydia de Sá, minha mãe, que faleceu em 1996.